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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов.

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

2/2018
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2018. – № 2. Часть 1 – 264 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

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

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2018

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2018. – № 2. Part 1 – 264 p.

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

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

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

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2018

С.В. Курасов

КЛЮЧЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИИ ИМЕНИ СТРОГАНОВА В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Анализируются ресурсы и перспективы развития Строгановской школы в XXI веке в сфере педагогики в области искусства, социальной тематики, выработки новых творческих направлений, информационной среды.

Resources and perspectives of the Stroganov School in the XXI century are analyzed in the spheres of pedagogical methods in art, social functions of art and design, development of the new trends, information environment.

Ключевые слова: академия имени Строганова, художественно-промышленное образование, традиции и новаторство, информационная среда образования, ресурсы школы, учебно-практические площадки.

Keywords: Stroganov academy, art and industry education, traditions and novelty, information environment in education, resources of the school, educational-practical areas.

Проходившая 18 мая в МГХПА им. С.Г.Строганова Международная научная конференция «Материал-технология-форма» вызвала большой отклик со стороны творческого профессионального сообщества не только в области дизайна и прикладного искусства, но и архитектуры, станкового изобразительного искусства. Потребность оценить состояние творческой сферы в контексте смены технологического уклада, обратить внимание на необходимость учета гуманитарных

факторов, обобщение творческого опыта художников, интегрирующих в свои композиции веер современных технологий и материалов, — все это отражено в сборнике материалов конференции [1].

Триада понятий, определяющих смысл и содержание творческой, проектной, художественной деятельности — материал, технология, форма — известна еще со времен античности. «Польза, прочность, красота» Витрувия касается и этой проблемы. Меняются лишь акценты. Польза зависит от материала и формы, прочность — от материала и технологии, красота — от единства формы и материала. И если триада Витрувия обращена к обществу в целом, к гуманитарной культуре, к объяснению миссии утилитарной проектно-художественной деятельности, то триада «материал-технология-форма» имеет смысл методический, внутрипрофессиональный. В этом и состоял смысл проходившей конференции — оценить современное состояние художественного творчества в контексте взаимодействия современных представлений о материалах, технологиях, конструкциях, форме. Отсюда — среди соорганизаторов и соучастников конференции — Московский архитектурный институт (государственная академия), и Национальная академия дизайна.

И результатом конференции стало введение всех элементов триады в гуманитарный контекст [2].

Особую роль эта триада играла и в истории Строгановской школы, которая в ходе своего исторического развития «обрастала» все новыми и новыми мастерскими, производствами. Именно в Строгановской школе к обучению даже академическим дисциплинам — рисунку, живописи, скульптуре — подходили с позиций мастерского овладения графическими или живописными технологиями, технологиями формотворчества, не говоря уже об экспериментах с технологиями и материалами в таких видах декоративного искусства, как керамика и стекло, металл и дерево, самоцветы и горячие эмали.

Участие МГХПА им. С.Г.Строганова в Программе стратегического развития в 2011–2016 годах было нацелено на создание на базе Строгановской академии современной творческой образовательной среды в сфере художественно-промышленного образования. Целью нынешнего этапа становится вхождение Строгановской

академии в современное международное социально-культурное и образовательное пространство, выработка перспективных учебных программ и направлений подготовки в соответствии с вхождением мировой экономики в шестой технологический уклад.

Строгановская школа создана поборником просвещения графом С.Г.Строгановым в 1825 году на основе новаторской для своего времени идеи о первенстве рисунка и графических дисциплин в проектировании промышленных и ремесленных изделий. Рисунок — как проектная технология! XIX век принес идею выработки национального стиля, стилизации и архитектурно-художественного синтеза. Эпоха модернизма и опыт ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа позволили школе стать инкубатором стиля XX века во всех областях. Развитие функционального направления и тесный контакт с архитектурой определили почерк строгановского дизайна, монументально-декоративного искусства, декоративного искусства в период после воссоздания в 1945 году [3]. Актуальные тенденции в сфере искусства, дизайна внедряются в систему преподавания, меняя формы и методы преподавания (мастер-классы, групповые проекты, проектные семинары типа «Хакатон»).

В то же время, школа обладает многолетней традицией работы в различных стилях (формально-композиционных системах), мощной орнаментальной традицией, которая воплощалась в произведениях декоративно-прикладного искусства в сфере духовной и религиозной. Проектирование иконостасов, интерьеров храмов, умение составлять декор для самых разнообразных изделий — одно из традиционных направлений всех профилей Строгановской академии.

Говоря о мультидисциплинарности школы, стоит отметить, что подготовка в вузе ведется по более чем 30 образовательным программам, охватывающим весь спектр проектной деятельности в сфере дизайна, проектирования интерьера, создания комфортной, функциональной, эстетически выразительной среды.

Научная инфраструктура включает полный цикл подготовки научно-педагогических кадров высшей квалификации — от аспирантуры до специализированного Диссертационного совета, единственного в России, где проводятся защиты кандидатских

и докторских диссертаций по двум специальностям: 17.00.04 — изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура и 17.00.06 — техническая эстетика и дизайн. Издается научный журнал «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА», включенный в перечень ВАК для публикации результатов диссертационных исследований.

Реальный практический опыт педагогов, являющихся практикующими дизайнерами, художниками, членами академий и творческих союзов, позволяет школе быстро откликаться на изменяющуюся ситуацию на рынке, новации в области искусства и проектирования, социокультурную ситуацию.

В системе непрерывного образования постоянно обновляются типы заданий, совершенствуется технология обучения. Система охватывает подготовку и профориентацию школьников, обучение в системе СПО, высшее образование — бакалавриат и магистратуру, аспирантуру и систему дополнительного образования.

Мы видим перспективы школы в создании **учебно-практических площадок** для проектно-художественного освоения новых технологий и материалов по всем направлениям подготовки в Строгановской академии. Подобная работа может быть нацелена не только на учебно-методические задачи, но и на создание проектно-исследовательских лабораторий полного цикла: от идеи и предпроектного исследования и до завершенного арт-проекта или дизайнерской разработки с выходом на конструкторскую и технологическую документацию.

Организация комплекса подобных научно-исследовательских, проектно-творческих лабораторий и мастерских по всему спектру направлений подготовки в сфере искусства, дизайна, реставрации и искусствознания ориентирована на разработку предложений по перспективному комплексному проектированию предметно-пространственной среды российских городов, культурно-просветительной, транспортной и информационной инфраструктуры, жилой среды как эстетически полноценной функционально комфортной гуманистической среды обитания и жизнедеятельности граждан России в XXI веке.

Другое направление развития связано с тем, что **служение**

обществу было главной целью создания в 1825 году Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам графа С.Г.Строганова. Он стремился привлечь к художественному образованию как можно более широкую аудиторию ремесленников, подмастерьев для того, чтобы повысить качество создаваемых изделий. Все новые и новые отделения Строгановского училища ориентировали выпускников в XIX — начале XX века на работу в текстильной промышленности и фарфоровых фабриках, в росписи храмов и производстве церковной утвари, создании мебели, оформлении книг.

В 1920-е годы социальная тематика стала главенствующей. Студенты и педагоги проектировали не дорогой салон или бутик, а рабочий клуб, помещение детского сада, агит-театр и кинопередвижку-читальню. Рождавшийся в те годы российский дизайн акцентировал свою социальную роль. Наследие Строгановского училища и ВХУТЕМАСа сформировало тот базис традиций, который определяет и современные поиски, и ответственность художника перед обществом.

Среди современных социально значимых объектов стоит выделить проекты адаптации производственно-технических зданий и сооружений для нужд города, превращения их в культурные институции. Цель подобных проектов — не только в сохранении культурных памятников, но и в адаптации этих сооружений и территорий к современным потребностям городов в открытых общественных пространствах, в том, чтобы превратить эти, зачастую пустующие, пространства в центры развития творческой социокультурной активности.

Социальная тематика подразумевает и создание развивающей среды детских и образовательных учреждений [4]. Здесь также требуется комплексное видение, умение системно решать функциональные, образовательные, эстетические задачи с возможностями материалов и технологий, учитывая стоимость строительства и изготовления оборудования.

Образовательные учреждения, культурные институции нуждаются сегодня в новом уровне создания и информационно-графического наполнения среды. Музеи, галереи, театры создают яркие авторские проекты. Перед дизайнерами ставится задача найти адекватное образно-художественное воплощение ярких брендов для привлечения

к культуре и искусству всех слоев населения и, в особенности, молодежи. Художественно- и проектно-осмысленная среда способствует всестороннему развитию личности.

Актуальные на сегодняшний день проблемы экологии нуждаются в переосмыслении концепций создания парковых и рекреационных зон российских городов, выработке дизайн-концепций безотходных технологий, сбора и утилизации отходов и мусора и т.д.

Проблемы развития малого бизнеса могут быть решены путем разработки новых оригинальных конкурентоспособных проектов изделий из возобновляемых и перерабатываемых материалов.

Оригинальные разработки в области создания высокотехнологичных изделий также нуждаются в выработке перспективных с точки зрения дизайна решений, обеспечивающих прорыв, в том числе, и в сфере художественно-образной, задавая вектор развития дизайна и искусства, формируя «мир завтрашнего дня».

Информационный графический дизайн способен не просто помочь человеку ориентироваться в пространстве современного города, транспортных развязок или парковых, выставочных территорий, но и создает современное образно-эстетическое поле.

Информационные технологии в сфере художественного творчества подразумевают не только использование специализированных программных продуктов, но создание информационного поля, виртуальных музейных коллекций, сохраняя таким образом культурный багажа и стимулируя творческие процессы. Исторический опыт развития художественно-промышленного образования в России, исторический опыт российского искусства, дизайна, декоративного искусства, включая и актуальный опыт Строгановской академии в форме курсовых и дипломных проектов, должен быть доступен для решения современных художественных и проектных задач. Речь идет не только о преемственности школы и сохранении лучших элементов учебных программ прошлого, но и о том, что в современной культуре, искусстве, проектировании культурное наследие часто играет роль катализатора в поиске новаторских решений, позволяет увидеть сквозные общекультурные программы и алгоритмы, а также сохранять элементы национальной культурной идентичности.

Существование подобного банка данных, ресурса, который постоянно обновляется, необходимо в качестве доступного ресурса в общероссийском и мировом информационном пространстве.

Подобный информационный ресурс требует разветвленной системы информационного поиска, инфраструктуры для хранения и обработки, квалифицированных специалистов в области цифровых технологий, создания примеров использования информационных ресурсов в исследовательской и проектно-художественной деятельности, примеров создания на его базе специализированных учебных и дидактических материалов, а также популярных продуктов, рассчитанных на различные возрастные, профессиональные и социокультурные группы. Это задача поддержания, обновления и эффективного использования банка визуальных информационных ресурсов, включающих примеры не только из истории искусства и художественной промышленности, но и современного искусства, актуальных художественных направлений, в которых работают педагоги и студенты Строгановской академии.

Строгановская академия заключила ряд договоров о сотрудничестве с вузами и университетами европейских стран и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Однако эти соглашения касаются, в основном, контактов с преподавателями, взаимных обменов студентами. Потенциал Строгановской академии позволяет сотрудничать и в более широком и глобальном плане как со странами СНГ, так и международными организациями, такими как Юнеско, Ico-D (Международная организация союзов дизайнеров) и другими.

В настоящее время современная школа дизайна зачастую пользуется в качестве источников творческих импульсов материалами и примерами творчества зарубежных художников и дизайнеров. Речь идет о том, чтобы **запустить процесс выработки оригинальных авторских художественных идей в сфере искусства и дизайна**, чтобы стать законодателями моды и стиля в своей области.

Создание базы для выработки стиля XXI века в искусстве, дизайне, предметно-художественном творчестве в целом должно стать целью творческой инновационной деятельности педагогов и студентов всех уровней. Регулярные выставки творческих работ преподавателей и

студентов призваны демонстрировать профессиональный уровень, новизну тематики и подхода, оригинальность художественно-образных и технологических решений. Речь идет о выработке нового типа авторских художественных приемов и программ, способных интегрировать технологические новации современной науки и техники, а также активно влиять по системе обратной связи на процессы научно-технического поиска.

Мастер-классы, разработка коллективных проектов, выполнение краткосрочных проектов студенческими группами в формате «Хакатона» — один из инструментов выработки оригинальных решений. Другим инструментом стимулирования творческой активности могут статьи экспериментальные авторские учебные программы в области магистратуры и аспирантуры, сочетающие овладение практическими тайнами ремесла в сфере реставрации или декоративного искусства с навыками дизайн-проектирования и моделирования, а также аналитическим искусствоведческим подходом. Подобные учебные курсы могли бы существовать как наборы дисциплин и возможностей, позволяющие строить индивидуальные учебные планы в зависимости от способностей и пожеланий учащихся.

Задача эта могла бы быть решена при условии развития не только собственно творческой сферы, но и института оперативной информации и квалифицированной художественной и дизайнерской критики. Инструментом подобной критики могли бы стать периодические сетевые издания, видеоматериалы, знакомящие студентов, абитуриентов и любителей искусства с ведущими мастерами современного искусства, результатами курсовых и дипломных просмотров, публикации, совместные с зарубежными вузами конференции и круглые столы, семинары и т.п.

Подобная деятельность нуждается в профессиональном продвижении бренда Строгановской академии школы и всей совокупности разнообразных творческих результатов школы, мониторинге имиджа вуза и предложениях по разработке актуальных востребованных направлений.

Библиография:

1. Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве / Коллективная монография на основе материалов Международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018.

2. В нынешнем издании публикуются материалы, продолжающие дискуссию конференции «Материал-технология-форма». Это относится и к технологиям прикладного искусства, живописи, а также фотоискусства.

3. Подробнее о Строгановской школе дизайна см.: *Курасов С.В., Лаврентьев А.Н., Заева-Бурдонская Е.А., Сазиков А.В.* Строгановка: 190 лет русского дизайна. — М.: Русский Мір, 2015.

4. В 2016 году МГХПА им. С.Г.Строганова был завершен комплексный научно-исследовательский и архитектурно-дизайнерский проект с привлечением творческих работ мастеров декоративного искусства и искусства графики:

«Комплексные методические рекомендации по реконструкции и реновации инфраструктуры зданий типовых дошкольных отделений образовательных организаций г. Москвы на примере типового проекта детского сада серии 2Мг-04-03».

А.Н. Бурганов

АНТИЧНОСТЬ. ЦВЕТ В СКУЛЬПТУРЕ

Статья посвящена вопросам специфического взаимодействия цвета и формы на примерах классического искусства. Автор также развивает тему понимания цвета в скульптуре на современном этапе. Ценность статьи в том, что она написана скульптором, имеющим большую практику. И его опыт особенно важен в прочтении классических произведений античной скульптуры.

The article is devoted to the issues of specific interaction of color and form on examples of classical art. The author also develops the theme of understanding color in sculpture at the present stage. The value of the article is that it is written by sculptor who have great practice. And his experience is especially important in reading classical works of antique sculpture.

Ключевые слова: скульптура, античность, цвет, полихромная скульптура, Мосхофор, Гомер.

Keywords: sculpture, antiquity, color, polychrome sculpture, Moshofor, Homer.

Рассматривая античную скульптуру во всем многообразии ее проявлений, отмечая эволюцию ее художественного стиля, технику приемов исполнения, мы обычно концентрируем свое внимание на внешнем облике изображения. Подразумевается, что все, расположенное за поверхностью изображения, относится к технической, материальной стороне создания произведения, и если ряд скульптур выполнен из одного и того же материала, их внутренняя структура одинакова. На самом деле, их внутренний смысл иной.

Законы художественной правды, опираясь на которые мы достигли таких успехов в каждом отдельном виде искусства, становятся непреодолимым препятствием, когда мы пытаемся устранить последнюю условность и соединить скульптуру с живописью. До сих пор нам казалось, что искусство в своем развитии есть прогрессивное разрушение всяких условностей для достижения высшей, художественной правды в изображении. А вот здесь, в области цветной скульптуры, мы видим, как полнота подражания природе создает те максимальные перегрузки правдоподобия, под тяжестью которых разрушается искусство. Этот эстетический тупик современной цветной скульптуры есть, без сомнения, порождение наших собственных убеждений, ибо вся история развития мировой пластики, в том числе и античной, указывает на то, что скульптура всегда выступала в содружестве с цветом. В подавляющем большинстве скульптура или раскрашивалась, или выполнялась с таким расчетом, чтобы природный цвет материала участвовал в создании художественного образа. Роспись естественными пигментами или восковыми красками по уже существующим объемам, с частичной инкрустацией из других материалов для выявления отдельных деталей, имеет наибольшее количество примеров. Таким образом было раскрашено большинство древнеегипетских или греческих статуй.

Широкое распространение имела полихромная скульптура и в древнерусском искусстве. То, что мы имеем, поражает выразительной обобщенностью форм, соединенных яркой цветовой раскраской. Созданные этими средствами поэтические образы полны национального своеобразия и простоты. Нет сомнения, что это произведения мирового искусства. Выполненные из дерева и раскрашенные по левкасу, совершенно так, как это имеет место в иконах, они создают монументальные образы, проникнутые почти детской жизнерадостностью.

Если мы обратимся к истории античной скульптуры, то увидим две последовательные и принципиально различные стадии развития концепции участия цвета. В качестве примера можно назвать архаическую статую Мосхофора и мраморного Гермеса из Олимпии работы Праксителя. Время сделало эти вещи почти бесцветными. Однако

по мельчайшим остаткам воска удалось восстановить первоначальную расцветку. Мосхофор имел зеленую бороду, красные глаза, а теленок, которого он держит на плечах, был голубым. Что касается статуи Праксителя, натертой цветным воском, то в ней художник ставил цель передать естественную окраску волос, глаз, здоровой юношеской кожи.

Согласно истории, на смену символической раскраске статуи пришла раскраска натуральная, но ее нельзя считать усовершенствованием. Внутренне содержание этих явлений столь различно, что для утверждения одного необходимо коренное разрушение другого. Локальность символической раскраски, ее несовпадение с реальным цветом изображаемого предмета указывает на то, что цвет в данном случае не является выражением физических качеств окружающего мира. Скорее, он был знаком события. Черным пеплом посыпали голову в знак траура, красная кровь зверя на руках означала победу на охоте или жертвоприношение, желтым маслом поливали придорожные камни в знак уважения или благочестия. На Востоке до сих пор принято весной красить ладони оранжевым соком определенных трав в знак радости.

Это были действия, предписанные коллективным опытом, вытекавшие из самого существа родовой жизни. Цвет не играл здесь самостоятельной роли, мы даже не вправе говорить о цвете как таковом, поскольку он был неотделим от конкретных вещей — пепла, крови, масла. Цвет лишь указывал, что определенное действие совершено. Когда начался процесс расслоения рода, цветовой сигнал стал приобретать самостоятельное значение. Символическое значение каждого цвета и создало, по-видимому, то соотношение на культовых статуях, которое мы тщетно силимся расшифровать с позиций цветового правдоподобия. Когда Гомер начинает повествование о каждом новом дне неизменными словами: «Встала младая с перстами пурпурными Эос», мы сколько угодно можем тешить себя поэтической картиной утренней зари, но должны знать, что перед нами формула утренней жертвы.

Исходя из этого, раскраску Мосхофора можно истолковать следующим образом: зеленый цвет бороды указывает на растущую, прорастающую мощь волос, это не просто борода, а растущая борода, сообщающая статуе магическую силу пробуждающейся

природы. Мосхофор держит на руках жертвенного теленка, и красный цвет глаз указывает на действие, которое должно быть совершено перед статуей, это программа, записанная в цвете. Символическое понимание цвета неразрывно связано с фетишистским отношением к культовой статуе как месту обитания магических сил, способных к действию. Символическая раскраска меньше всего была рассчитана на эстетическое восприятие зрителя, она обращалась к самой статуе с заключенным в ней сакральным началом.

Часто говорят, что «древние» раскрашивали свои статуи потому, что имели цельное мировосприятие и были непосредственными в своем отношении к природе. Символическая раскраска свидетельствует об обратном. Она автономна и не соотнесена с физической цветностью мира, обращая внимание на те или иные цвета только ради смыслового значения. Скульпторы эпохи архаики не ставили цель добиться соответствия с цветностью окружающего мира. Создание статуй для них было чем-то большим, нежели искусство. В раскраске скульптуры классического периода принцип цветовой похожести стал играть иную роль: солнечные блики, играющие на натертой воском блестящей поверхности, создавали иллюзию живой плоти. Раскраска усилила это ощущение жизни не только цветовым подобием, но и цветовым моделированием, смягчающим рефлексы и усиливающим глубину форм. Если раньше раскраска всем своим смыслом была направлена внутрь статуи, то теперь она обращена к зрителю. Космические силы, обитающие в статуе и управляющие поступками человека, превратились в морально-этическую проблематику самой личности. Теперь уже не статуя источала магическую силу оживления, но сам человек игрой воображения оживлял безжизненные камни, но только на то время, пока он их рассматривал.

Цвет стал зрелищем, и статуи превратились в иллюзии, прекрасные, но обманчивые по природе. Обломки классической пластики дошли до нас бесцветными, но без преувеличения можно сказать, что идеалом ее создателей был восковой паноптикум. Не зря ведь высшей похвалой искусству считалось достижение такой имитации, когда реальность неотличима от изображения.

Понимание цвета в скульптуре нового времени по своему

внутреннему смыслу, несмотря на отвращение к манекенам, родственно такой зрелищной, имитационной концепции. То, что европейская культура нового времени была по преимуществу бесцветной, не противоречит этому положению. В данном случае мы имеем дело с ошибкой теоретиков, историков и художников, изучавших античность по римским копиям. Бесцветность скульптуры была принята ими как первое условие разрыва со средневековой традицией, хотя, по иронии судьбы, именно цветность средневековой скульптуры через века донесла до нас отзвук живой античности.

Сегодня мы наблюдаем тенденцию к расшатыванию этой традиции. Цвет начинает привлекаться скульпторами как замечательное средство новой художественной выразительности, причем эксперименты ведутся в самых различных манерах — от сугубо натуралистической до сугубо декоративной. И все же, по сравнению с пластикой архаической Греции, современная цветная скульптура (включая и декоративную, локально расширенную) оказывается единой по своей направленности. Как и в период классического искусства, цвет в ней обращен целиком к эстетическому восприятию зрителя.

Библиография:

1. *Аристотель*. Метафизика / пер. с древнегреч. А.В.Кубицкого. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. — 348 с.

2. *Бурганов А.Н.* Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 51–69.

3. *Бурганова М.А.* Произведения античного искусства из собрания Московского государственного музея «Дом Бурганова» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2011. — № 4. — С. 240–271.

4. *Бурганова М.А*. Скульптура новейшего времени в музее археологии Вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 39–50.

5. *Ивенс Р.М*. Введение в теорию цвета / пер. с англ. — М., 1964.

6. *Лосев А.Ф*. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.

7. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. — М.: Искусство, 1974. — 598 с.

8. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М.: Искусство, 1969. — 715 с.

9. *Никулина Н.М.* Минойско-анатолийские связи в микенской архитектуре и монументальной скульптуре XIV–XIII вв. до н.э. // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2014. — № 3. — С. 61–73.

10. *Никулина Н.М.* Аполлон и куросы в искусстве греческой архаики. Памятники с островов Эгейского моря (к вопросу о культе Аполлона и его происхождении) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2015. — № 3. — С. 61–82.

11. *Burganova M.* Works of ancient art from the collection of The Moscow State Museum Burganov's House // Texts. — 2013. — № 1. — С. 4–35.

12. *Gage J.* Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. — London, 1993.

13. Nikulina N.M. Minoan-anatolian relations in mycenaean architecture and monumental sculpture of 1400–1200 BC // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2015. — № 3. — С. 6–16.

14. *Nikulina N.M.* The archaic statues of Apollo and the kouroi from the Aegean islands (on the cult of Apollo and itsorigins) // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2016. — № 1. — С. 6–22.

15. Nikulina N.M. The pillar as a functional and artistic-symbolic image in the cultures of the ancient world. // Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts. — 2014. — № 3. — С. 6–15.

16. *Pastoureau M.* Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie. — Paris, 1989.

17. *Vogt H.H.* Farben und ihre Geschichte. — Stuttgart, 1973.

М.А. Бурганова

ПРОИЗВЕДЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ НА BRAFA–2018

В статье дается анализ современных арт-ярмарок. Особо освещаются произведения скульптуры, представленные на брюссельской ярмарке BRAFA–2018. Автор описывает ряд работ выдающихся авторов XX–XXI вв., произведения которых были представлены BRAFA–2018. Среди них Христо Явашев, Арман, Маноло Вальдес, Гюнтер Юккер, Пабло Атчугарри и др.

The article gives an analysis of modern art fairs. The works of sculpture presented at the Brussels fair BRAFA–2018 are highlighted. The author describes numbers of works by outstanding authors of the XX–XXI centuries. Their works were presented by BRAFA–2018. Among them are Hristo Javashev, Arman, Manolo Valdez, Günter Jukker, Pablo Atchugarri and others.

Ключевые слова: BRAFA–2018, арт-ярмарки, скульптура XX–XXI вв.

Keywords: BRAFA–2018, art fairs, sculpture XX–XXI centuries.

Сегодня в мире насчитывается не менее нескольких десятков выдающихся арт-ярмарок и биеннале, которые за годы существования сформировали собственное лицо и являются не только исключительно престижными площадками, но и определяют уровень и лидеров различных художественных направлений. Среди них — старейшая из ярмарок современного искусства Art Cologne (Кельн, ноябрь), которая проводится с 1960 г.; Armory Show (Нью-Йорк, февраль), являющаяся самой крупной международной ярмаркой современного искусства; Art Forum (Берлин, сентябрь-октябрь); FIAC (Париж, октябрь); впечатляющая своим размахом Art Basel, (Базель, июнь), по праву

считающаяся одной из самых престижных; TEFAF (Маастрихт, март), представляющая старое искусство и отличающаяся самым большим штатом экспертов и др.

На этом фоне выделяется брюссельская ярмарка BRAFA (Брюссель, январь-февраль). BRAFA стартовала в 1956 году по инициативе Бельгийской Королевской Палаты Антикварных Дилеров и первоначально существовала исключительно как бельгийский проект, но спустя почти сорок лет ярмарка заслуженно обрела международный статус. С 2004 года BRAFA переезжает в просторные корпуса выставочного центра Tour&Taxis близ Северного вокзала Брюсселя. Ее территория непосредственно прилегает к району Моленбек и располагается на Брюссельском канале.

Среди арт-ярмарок BRAFA выглядит как своеобразный музей, так как произведения, представленные на ее площадке, объединяет одно — художественный уровень высочайшего класса. Никакие иные, как например, исторические, политические, актуальные, специфические или общественные обстоятельства, порой поднимающие объекты на выставочные арт-площадки, здесь не имеют значения: только художественные достоинства, произведений; только авторы, чей уровень и статус в искусстве многократно подтвержден, чьи произведения входят в мировую историю искусства и находятся в собраниях лучших музеев. Пожалуй, BRAFA выглядит как масштабный универсальный энциклопедический музей. Здесь можно увидеть искусство Древнего мира, Средних веков, Возрождения, Нового и Новейшего времени. Несомненно, BRAFA — элитарный проект во всем, начиная от произведений, экспозиции, экспертных советов, заканчивая посетителями.

Каждый год BRAFA представляет одного художника как Почетного гостя. В 2018 году им стал выдающийся скульптор Христо (Христо Явашев, 1935 г.р.), автор таких масштабных проектов, как «Бегущая изгородь. Калифорния», представляющая собой ограду из ткани высотой 5,5 м, длиной около 40 км; «Обернутый рейхстаг. Берлин» — здание Рейхстага, упакованное в ткань, которая фиксировалась на здании восемью километрами синего каната; «Окруженные острова. Бискайский залив. Большой Майами. Флорида».





Рисунок 1. Экспозиция работ Христо (Христо Явашева). «Три витрины», 1965–1966, в окружении Урбанистических проектов
Рисунок 2. Арман (Арман Пьер Фернандес). Композиция из саксафонов «Mulligan chorus». 1983

В центре экспозиции Христо на BRAFA–2018 выставлена инсталляция «Три витрины» (1965–1966) — раннее произведение скульптора-концептуалиста, в окружении больших прекрасных графических уникальных листов — эскизов к урбанистическим проектам «Окруженные острова. Бискайский залив. Большой Майами. Флорида», «Обернутый объект» (Guy Pieters Gallery) и др. (рис. 1).

Произведения скульптуры, представление во всех направлениях, стали украшением BRAFA.

Французская галерея Fleury (Galerie Fleury) показывает одну из прекрасных аккумуляций Армана «Mulligan chorus» (1983) — сверкающую золотом композицию, составленную из нескольких десятков саксофонов. Арман – художник, с чьим именем связаны многочисленные эпатажные акции (такие как заваливание от пола до потолка парижской галереи Ирис Клер сорняками (1960) или уничтожение скрипки в Пекине (1980-е)), автор необычайно эмоциональных произведений. Очень часто в основе композиции зафиксировано некое впечатляющее действо — разбитые, сожженные, просто лишенные своих функций предметы, артефакты, мебель, автомобили, музыкальные инструменты являются основой художественных образов и ритмически сложных композиций (рис. 2).





Рисунок 3. Маноло Вальдес. «Reina Mariana». 2007
Рисунок 4. Гюнтер Юккер. «Verletzungen». 1981

Известного мастера реплик и цитирований художественных шедевров испанского художника Маноло Вальдеса представляет Opera Gallery. Несомненно, произведения Вальдеса рассчитаны на радость узнавания зрителем первоисточника. Зритель должен знать историю искусств, чтобы вступить в диалог со скульптором, который для своих композиций использует персонажей известных картин. Сам автор считает, что современное искусство — «это постоянное и последовательное дополнение» произведений прошлых эпох. Вдохновленный «Менинами» Веласкеса, он создал два десятка монументальных бронзовых фигур, силуэтом напоминающих собирательный женский образ персонажей картины. Это королевы, фрейлины, инфанты высотой от 2,50 до 1,20 м. На BRAFA–2018 можно было увидеть одну из них — «Reina Mariana» (2007) (рис. 3).

В технике и композиционном приеме ритмично набитых бесчисленных гвоздей узнается почерк немецкого художника Гюнтера Юккера, которого представляет Omer Tiroche Gallery. Гвозди — художественный элемент, присутствующий в произведениях Юккера долгие годы. Скульптор поднял его с уровня бытового предмета, до образа-символа, образа-знака. Вбивая гвозди под разными углами, он

создает оптические эффекты, всегда разные ритмические вариации, светотеневые моделировки. Абстракция Юккера «Verletzungen» (1981) раскрывает образ не просто повреждения поверхности, но некого поражения, разрушения, нарушения целостности чего-то значимого, бесценного, что представляет разорванный гвоздями в клочья живописный холст (рис. 4).

Абстрактную тему продолжил известный уругвайский скульптора Пабло Атчугарри. Его «Белая композиция», исполненная в 2017 году из каррарского мрамора, и ряд других были представлены и успешно проданы Boon Gallery (рис. 5).

В лабиринтах Tour&Taxis можно было увидеть произведение Г.Мура и Л.Чэдвика (Osborne Samuel Gallery), больше похожее на скульптуру из полированной нержавеющей стали, чем на предмет мебели, «Кресло» (1990) Рона Арада (Galerie Le Beau), экспрессионистический силуэт «Ramassez Madame» (1991) — персонажа фантастического бестиария скульптура Рейнхуда (Lancz Gallery).

Среди очевидных редкостей BRAFA выделяется скафандр «Сокол кв-2» российского космонавта Стрекалова, произведенный около 1987 года, но спустя тридцать лет перешедший из разряда функциональных вещей в статус артефакта. Скафандр, ранее находившийся в коллекции Форбс, был представлен галереей Theatrum Mundi и быстро нашел своего покупателя.

Среди лидеров русской скульптурной коллекции — большая цементная садово-парковая композиция Осипа Цадкина (1943–1944), представленная Galerie Fleury. Хотя она названа довольно прозаично — Statue pour Jardin, перед нами явно образ музы искусств с атрибутами: ионической капителью и музыкальным струнным инструментом. Поэтичное изображение полулежащей женщины ярко отражает творческий метод Цадкина, для которого более важным, чем анатомическая достоверность фигуры, композиция и пластические взаимосвязи объемов. Он легко мог изменять пропорции, удлиняя или перекручивая их ради подчеркивания эмоциональности образа, пространственности композиции, художественного жеста.

Скульптура на BRAFA — не только произведения мастеров XX–XIX вв., прекрасные произведения античности, востока, азиатского







Рисунок 5. Пабло Атчугарри. Белая композиция. 2017
Рисунок 6. Линн Чэдвик. MaquetteJubilee II. 1983
Рисунок 7. Космический скафандр «Сокол кв-2» российского космонавт Стрекалова. 1987

и традиционного искусства делают Tour&Taxis в момент проведения там этой ярмарки действительно элитарным музеем. Он возникает на короткий срок, как мираж, и исчезает, не просто перемещаясь в другое место, но распадаясь на множественные драгоценные осколки: так, многие шедевры были раскуплены и уже вряд ли соберутся вновь под одной крышей.

Библиография:

1. *Аронов В.Р.* От далекого прошлого к далекому будущему: экспериментальный авангард Константина Грчича // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2016. — № 3. — С. 18–38.

2. *Бурганова М.А.* Скульптура новейшего времени в музее археологии. — Вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2016. — № 3. — С. 38–50.

3. *Маноло Вальдес.* URL: http://www.russiskusstvo.ru/exhibitions/leningrad/a2270/

4. Экспериментальный авангард Константина Грчича // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2016. — № 3. — С. 18–39.

5. Юккер. Центральный Дом художника на Крымском валу 14 сентября — 1 ноября 1988: Каталог выставки. — М., 1988.

6. *Cabane Pierre.* Arman, Paris. La Différence, collection «Classiques du XXIème siècle». — 1993.

7. *Cespedes Marcelo A.* Art With a Purpose // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS4. — 2016. — P. 112–117.

8.Christo et Jeanne-Claude: Barils / Barrels. Texts by Annie Cohen-Solal and Matthias Koddenberg. Interview by Olivier Kaeppelin. Verlag Kettler, Dortmund, Germany. — L'Arche Éditeur, Paris, France, 2016.

9. *Epishin A.* Phenomenon of contemporary art. On the question of definition // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS3. — 2017. — P. 72–79.

10. Kerstin Stremmel. «Realismus». — Köln, 2004.

11. *Stachelhaus H.* Zero. Dusseldorf u. a. 1993; Uecker Gunther. Der geschundene Mensch: Katalog / Hrsg. von Institut fur Auslandsbeziehungen. — Stuttgart, 1993.

И.И. Орлов

СРЕДСТВА ФОРТИФИКАЦИИ СЕЛЬСКИХ ЦЕРКВЕЙ НА СЕВЕРЕ ФРАНЦИИ В XVI–XVII ВВ.

Статья посвящена развитию системы фортификации сельских укрепленных церквей региона Тьераш, расположенного на территории двух департаментов Франции: Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes).

Article is devoted to the strengthened churches of the region Tyerash located in the territory of two departments of France: Ena (Aisne) and Ardennes (Ardennes).

Ключевые слова: укрепленные церкви, Эна, Арденны, религиозные войны, фортификация, культовые сооружения.

Keywords: eglises fortifies, Aisne, Ardennes, religious wars, fortification, religious buildings.

Укрепленные церкви «eglises fortifiees» региона Тьераш расположены на территории двух департаментов Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes). Общее число сохранившихся до наших дней этих оригинальных религиозно-фортификационных сооружений порядка шестидесяти церквей, сосредоточенных в различных деревушках вокруг коммуны Вервен (Vervins), которая находится в 175 километрах к северо-востоку от Парижа. Хронологическая датировка многочисленных архитектурных памятников и текстов той бурной эпохи исчерпывающе доказывают, что церкви-крепости Тьераша были воздвигнуты во время длительных европейских войн XVI и XVII веков, от эпохи Франциска I, построившего бастион де Ла-Шапель до эпохи Людовика XIV, который его снес. Характерной чертой всех этих укрепленных церквей является наличие мощных неприступных стен и колокольни в виде донжона,

часто окруженного несколькими угловыми башнями. Толща стен этих церквей прорезана узкими бойницами, позволяющими вести огонь из огнестрельного оружия, которые заменяют традиционные окна. Появление подобного архитектурного феномена было связано с тем, что в XVI в. пограничная область Тьераш регулярно оказывалась в центре ожесточенных военных конфликтов, которые почти непрерывно вспыхивали между Францией и Испанией. Позднее этот же регион стал ареной кровавых религиозных войн, Тридцатилетней войны и Фронды, когда с 1515 по 1715 гг. шла практически постоянная 200-летняя война на границе Пикардии и Шампани [3, с. 174]. Робер Пюжоль, бывший супрефект Вервена, в фундаментальном исследовании, посвященном укрепленным церквям Тьераша, представленном в 1959 г., осветил роль местных общин, которые взяли на себя инициативу по укреплению церкви и обеспечили его финансирование: «Юридическим лицом, которое занималось укреплением церквей, были органы местного самоуправления, которые не надо путать с Коммуной, предоставленной королем или сеньорами… Итак, хоть община жителей сыграла превалирующую роль в укреплении церквей, оказывается, что и церковные старосты, кюре, епископ, аббаты также способствовали усилиям по общей защите… Этим объясняется то, что благодаря совместным усилиям, скромные тьерашские поселения смогли выдержать тяжелые имущественные обязанности по строительству довольно крупного донжона, как, например, в Присе (Prisces) или Сент-Альжи (Saint-Algis)…» [1, с. 27]. Увы, современное состояние сохранности этих укрепленных церквей весьма различно. По сути, нам известно лишь последнее состояние переделки того, что некогда было укрепленными церквями региона Тьераш в XVI–XVII веках, имевших цель переоборудовать их в фортификационные объекты тройной роли: убежища, пассивной и активной защиты. Причем, стоит отметить тот факт, что уже с момента укрепления этих зданий, они постепенно теряли свою военную функцию исключительно и окончательно в пользу их культового использования как места собрания и молитв. Финансовые средства общин региона, с трудом восстановленные к концу XVII века, позволили реставрировать сначала кровли, несущие конструкции и своды; мостовые были заменены, штукатурка обновлена и перекрашена.

Окончательная переделка укрепленных церквей в обычные происходит, начиная с XVIII в. (1715–1750 гг.). Нефы зданий были увеличены, а новые расширенные приделы полностью вмещали в себя все сельское население. Сразу же после испытаний Великой войны 1914–1918 гг. эти непрофессиональные переделки были возобновлены, часто не принимая во внимание старые архитектурные формы и эстетику той эпохи. По этим причинам иногда очень сложно обнаружить первоначальные проекты укреплений XVI века. Но, тем не менее, несколько зданий достались нам в состоянии сохранности, достаточной, чтобы позволить понять принципы организации старинной фортификации.

Веками при приближении банд грабителей приходская церковь предлагала сельчанам место убежища и безопасности. Благодаря своему культовому назначению, она внушала уважение верующим, и поскольку она часто была единственным крепким зданием деревни, ее труднее было разрушить или сжечь (к тому же она была довольно просторной, чтобы принять все население). Сколько раз выполняла она эту функцию перед иностранными наемниками: ландскнехтами, солдатами папской гвардии, льежцами, голландцами, настоящими профессионалами грабежа, скорее способными к поджогам, играм с пиками и аркебузами, чем к наложению на себя креста. Романская церковь предлагала пассивную защиту за своими толстыми стенами, узкими окнами, высокими и маленькими воротами, которые легко можно было забаррикадировать изнутри. Колокольня служила местом обзора окрестностей; наблюдатель, неусыпно дежуривший в годы волнений, предупреждал звоном колокола о приближении войска. Сохранившиеся свидетели — романские (XI и XII вв.) и готические (XIII–XV вв.) церкви, такие многочисленные в районе Лана (Laonnois) и в Суасона (Soissonnais), особенно редки в Тьераш (Thierache). Они были сильно переделаны, возможно, в XIV веке, во время Столетней войны, а большинство из них, скорее всего, в XVI веке. Следы этого мы находим в Бомон-сюр-Сер (Bosmont-sur-Serre), Франквиле (Franqueville), Монкорне (Montcornet), Присе (Prisces), Ари (Hary), Ренвале (Renneval), Виньё-Окке (Vigneux-Hocquet), все они явно оборонительные сооружения, которые в XVI и XVII вв. играли в экстралитургическую роль. Иногда эти церкви, предназначенные



Рисунок 1. Церковь в в Эне (l`Aisne)

исключительно для богослужения, обладали обустроенными залами-убежищами в колокольной башне. Бернар Ансьен, президент Археологического общества Суасона, привлек внимание к этим особенным конструкциям укрепленных церквей в своем сообщении на Конгрессе обществ ученых в Эне (l`Aisne) (Вервен, сентябрь 1975) [2, с. 30]. Прежде чем приступить к исследованию укрепления самой церкви, полезно вспомнить о роли природного ландшафта в системе фортификации. Положение церкви на естественном пригорке по краю плато или поблизости от реки весьма затрудняло приближение к святилищу-убежищу в Аникур (Agnicourt), Прис (Prisces), Намсель-ла-Кур (Nanpcelles-la-Cour), Сент-Альжи (Saint-Algis). Хотя вряд ли выбор места можно оправдать только лишь заботой о защите. Устроение культовых мест часто происходило в старину, и редко точно известно, что первоначально было построено: романская церковь, меровингская церковь, галло-римское святилище, культовое языческое место галлов. Заметим, что в конфигурации участка есть иногда природные препятствия, облегчающие защиту подступов к ней, так крутой склон, увенчанный густой терновой изгородью, является традиционным элементом региона Тьераш, который мешает приближению всадника и пехотинца.

Обычно приходское кладбище всегда окружает сельскую церковь



Рисунок 2. Укрепленная церковь в Пломьон (Plomion)

Тьераш, это пространство очень часто полностью закрыто, чтобы помешать проходу животных и вообще ограничить сакральное место погребения усопших. Этот участок вместе с церковью формирует некое «святое» пространство, сам факт укрытия в его пределах создавал для верующего духовную безопасность, поэтому кладбище иногда укреплялось серией специально созданных препятствий, чтобы осложнить или вообще запретить преодоление огражденного пространства. Кладбищенские укрепления, ныне исчезнувшие, были позднее разнообразны, но современные съемки с воздуха, например, местоположения церкви Парфондваля (Parfondeval), позволили обнаружить следы и остатки рва, окружавшего кладбище.

Среди памятников «eglises fortifies» той эпохи, хорошо сохранившихся до наших дней, можно выделить три основных типа фортификационных решения проблемы защиты культового сооружения.

1) Полное сохранение здания старинной церкви (романской или готической) и возведение вокруг него некоторых фортификационных элементов (выступающей навесной бойницы-машикули, деревянной боевой галереи, угловых сторожевых башен (эркеров-бартизанов), бойниц) и сейфового зала наверху: Ренваль (Renneval), Морни-ан-Тьераш (Morgny-en-Thierache).

2) Частичное сохранение старинной церкви (романской или готической) и строительство на ее базе нового корпуса укрепленного здания (типа-форт): Прис (Prisces), Бюрель (Burelles).

3) Строительство абсолютно новой укрепленной церкви, задуманной целиком как смешанное здание, фортификационно-религиозного назначения, настоящее «eglise fortifiee» Пломьон (Plomion), Англанкур (Englancourt).

Каждое из этих решений соответствовало своей, особой уникальной ситуации. Многочисленные факторы, которые могли повлиять на причины выбора того или иного типа фортификационного решения проблемы: солидность старинного здания; мотивация жителей деревни; финансовые средства, находящиеся в их распоряжении; поддержка сеньора, короля, духовенства; особые военные и общественные условия, перспектива новых беспорядков и новых грабежей; воля населения и органов общины. Вообще, степень интенсификации вражеских набегов и связанная с ними экономическая депрессия, основанная на постоянной дипломатической напряженности между Францией и Испанией, выразившаяся в повторе «рыцарственной войны» (*guerre guerroyable*), — достаточные причины, чтобы объяснить природу и масштаб фортификационных строительных работ региона. Некоторые старинные церкви, строительная конструкция которых изначально вообще не предусматривала убежище и оборону местных жителей, были основательно перестроены и модифицированы. Речь, прежде всего, о том, чтобы пробить бойницы в стенах нефа, трансепта или хоров. Такие работы по вынужденному укреплению собственно культовых частей старинных каменных церквей можно и сегодня увидеть в Монкорне (Montcornet), Виньё (Vigneux), Ренваля (Renneval). Защита флангов (угловых стен) путем ведения фланкирующего огня по нападавшим становилась возможной, прежде всего, благодаря строительству угловых сторожевых башен (бартизанов) на вершине контрфорсов всего церковного здания, например, в Розуа-сюр-Сер (Rozoy-sur-Serre) и Монкорне (Montcornet). Доступ к таким угловым сторожевым башням и выступающим навесным бойницам (машикули), в основном, осуществлялся через крышу церкви над сводами и перекрытиями потолка. Иногда эти крыши приподнимали таким

образом, что получалась настоящий замкнутый «сейфовый зал». Самые большие окна верхнего регистра, возвышающиеся над выступающими навесными бойницами, образовывали своеобразные боевые галереи-проходы позади хоров здания, например, в апсиде церкви Монкорне (Montcornet).

Исследователь Р.Родьер хорошо описал аналогичную перестройку старинных хоров (XIII в.) укрепленных церквей в Морни-ан-Тьераш (Morgny-en-Thierache), Ренвале (Renneval) и Виньё (Vigneux). Работы, осуществленные в первой половине XVI в. в этих церквях, заключались в перекрытии храма сводом, а также в при поднятии стен, чтобы установить новое, защищенное помещение «сейфовый зал» наверху здания. В этих трех случаях стены этих высоких залов также были пробиты бойницами с двойными откосами для ведения стрельбы (внутрь и наружу). Речь идет, таким образом, о помещениях для укрытия местных жителей и о комнатах «сейфах», приспособленных к активной обороне. Многочисленные окна-бойницы, на высоте человеческого роста, в стенах главного нефа и трансептов, были пробиты наверху здания, в башнях и башенках-бартизанах. Эти фортификационные архитектурные формы постоянно усовершенствовались в ходе всего периода войн XV–XVIII вв., и сегодня учеными ведутся тщательные типологические, хронологические и региональные обследования. Наиболее распространенный тип окон-бойниц фасада укрепленных церквей региона (конца XVI — начала XVII вв.) со стороны атакующего противника представляет узкий просвет (буквально несколько см), более или менее высокий (10–40 см), служащий одновременно и прицельным отверстием и отверстием для расположения огнестрельного оружия [1, с. 34]. Эта стрелковая щель-бойница, явно видимый просвет на внешней поверхности стены, иногда обрамлена двумя или четырьмя камнями (для рикошета), тогда как вся поверхность стены сложена из кирпича. Изнутри здания (со стороны обороняющихся) бойница представляет собой более или менее широкую амбразуру, наклоненную наружу и книзу, чтобы облегчить навесную стрельбу по атакующим, с прямой или сводчатой горизонтальной каменной облицовкой. Сегодня некоторые исследователи подвергают сомнению активную роль в обороне здания





Рисунок 3. Церковь в Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thierache)
Рисунок 4. Церковь в Англанкур (Englancourt)

этих бойниц-проемов. Обмеры бойниц, сделанные Жаном Мюре (J.-P. Meuret) в церквях региона, доказывают возможность использования окон-бойниц для стрельбы из легкого огнестрельного оружия. Изучение бойниц-проемов позволило по-новому оценить функциональные преимущества этих окон-амбразур в системе обороны здания. Так, в укрепленной церкви Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thierache) в одном зале наверху расположены и амбразуры собственно для стрельбы из мушкетов и чередующиеся с ними более широкие и высокие проемы для стрельбы из мелких пушек на той же самой стене.

Отверстия-бойницы на угловых сторожевых башенках (бартизанах) часто имеют ту же функциональную специализацию, например в церквях Фонтен (Fontaine) и Англанкур (Englancourt).

Замечательные доказательства своего боевого функционального назначения демонстрируют сами бойницы церквей, особое устройство которых наглядно показывает их приспособленность к ведению огня стрелковым оружием: в Ренвале (Renneval) боковые оконные откосы тщательно обтесаны и отшлифованы в виде четвертного вала для прохода небольшой пушки. Иногда на выступе на подпорке (подставке) располагается особый камень, ограничивающий отдачу огневого средства, а в церкви Гронаре (Gronard) такая перекладина (распорка) из дерева имеет износ от орудия



Рисунок 5. Церковь в Ренваль (Renneval)

посередине. Заметим, наконец, что бойница всегда расположена не на высоте глаз, как можно было бы ожидать от наблюдательного поста, но ниже (примерно 1–1,20 м от уровня пола), такое расположение окна-бойницы совпадает с позицией прицеливающегося стрелка, склоненного вперед и опирающегося локтями на нишу амбразуры [3, с. 35].

Таким образом, наличие этих специально обустроенных для ведения стрельбы окон-бойниц является наиболее очевидным признаком изначального оборонительного проекта строителей при отсутствии других фортификационных элементов или после их исчезновения. Мы показали, каким образом сельские приходские церкви, ранее построенные исключительно как культовые сооружения, были укреплены в период XVI столетия, благодаря специальным фортификационным переделкам, которые резко увеличивали их оборонительный потенциал и обеспечивали населению более надежное убежище. При этом эти военно-религиозные сооружения не изменяли основных конструктивных элементов католической церкви, поскольку, и ее планировка и ее различные части (хоры, трансепт, неф, паперть…) оставались теми же, что в традиционной романской или готической религиозной архитектуре [4].

Библиография:

1. *Meuret J.-P.* Les églises fortifiées de la Thiérache Histoire et archéologie. — Vervins, 1988.

2. *Meuret J.-P.* «Redécouverte et sauvegarde du patrimoine communautaire des pays picards: Les églises fortifiées de la Thiérache» in Picardie Information no 32, novembre 1978, p. 55 à 66 (éd. Chambre régionale de Commerce et d'Industrie de Picardie).

3. *Meuret J.-P.* Les eglises fortifies de la Thierache. — Vervins, 1976.

4. *Poujol R.* Les églises fortifiées de la Thiérache. Monographies des villes et villages de France, édit. 1993, 20 X 30, br., 140 pp. (ISBN 2-7428-0054-9).

5. *Орлов И.И.* Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X-XV вв. [Монография] / И.И.Орлов. — М.: Издат-во МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — 516 с.: ил.

М.В. Соколова

ВИКТОРИАНСКАЯ УСАДЕБНАЯ АРХИТЕКТУРА: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ДЕФИНИЦИЙ

Статья посвящена проблеме архитектурной терминологии, связанной с периодом царствования в Англии королевы Виктории. В то время как в британской историографии существует давно сложившаяся терминология, описывающая памятники национальной усадебной архитектуры с точки зрения их стилистики, в отечественной научной литературе отсутствуют подобные устоявшиеся терминологические понятия. Задача данной статьи — внести ясность в этот недостаточно разработанный в отечественном искусствознании вопрос.

The article concerns the architectural terminology of the Queen Victoria time. In British historiography exists the terminology that describes national country house architecture form the stylistic point of view. In Russian scientific literature this terminology doesn't exist. The goal of this article is to clarify this question.

Ключевые слова: усадебная архитектура Англии, викторианская эпоха, ранневикторианский, высоковикторианский и поздевикторианский периоды, готическое возрождение, национальное архитектурное наследие.

Keywords: English country architecture, Victorian epoch, Early Victorian, High Victorian and Late Victorian period, Gothic Revival, national architectural heritage.

Исследователь викторианской архитектуры сталкивается с непростой проблемой терминологии. Дело в том, что, как правило, английские авторы употребляют специфические термины, характеризующие определенные направления в стилистическом

развитии британской архитектуры. Подобных терминов немало, на русский язык они, за редким исключением, фактически никогда не переводились. Наша задача — внести ясность в значение такого рода понятий.

В первую очередь отметим, что в английской научной литературе издавна возникла традиция определять эпоху именем правящего монарха. Такие термины, как Elizabethan, Jacobean, Georgian epoch (age, architecture) очень распространены. К их числу принадлежит и понятие Victorian age. Однако поскольку правление королевы Виктории продолжалось более полувека, исследователи различают ранне-, средне- и поздневикторианский периоды (Early, Mid, Late Victorian).

Границы этих периодов нельзя назвать четко очерченными, как правило, расцветом викторианской архитектуры считается период 1850–70-х годов. Именно поэтому в английской литературе он зачастую получает наименование High Victorian (буквально: «высоковикторианский») вместо безоценочного Mid Victorian. Заметим, что подобная терминология используется далеко не только исследователями архитектуры. Она применяется к широкому спектру явлений политической, общественной, культурной жизни страны. Действительно, в этот период все особенности не только архитектурного развития эпохи, но, намного шире, ее идеология и мироощущение выявлены наиболее ярко, эпоха находится в своем зените.

Предваряющее ее ранневикторианское время — это период становления, во многом еще сохраняющий черты века-предшественника, в то время как последние годы правления королевы Виктории ознаменованы во многом своеобразным «размыванием» характерных черт эпохи, изменением нравственных приоритетов и соответствующих им поведенческих структур. Более того, система ценностей начинает выстраиваться в своем роде «от противного» по отношению к тому, что было принято в предшествующие десятилетия. Все это не могло не оставить своего отпечатка и в области архитектуры.

Помимо указанной выше классификации, носящей исключительно хронологический характер, широко используется терминология, определяющая стилистику архитектурных памятников данной эпохи. Рассматривая архитектуру викторианской Англии как один из

вариантов общеевропейского явления историзма, британские исследователи между тем активно употребляют термины, характеризующие отдельные направления этого явления на Британских островах. Прежде всего, следует остановиться на таком термине как National styles («национальные стили»). Он часто используется для обозначения целого спектра явлений, связанных с возрождением разных эпох и стилей в английской архитектуре. Это Scottish baronial, Queen Anne, Neo-Georgian и, разумеется, Gothic style, который ассоциируется у современников прежде всего с идеями возрождения национальных традиций в архитектуре.

Среди вышеназванных направлений последнее заслуживает особенного внимания. Именно готика была первым национальным стилем, к которому английские архитекторы обратились еще в начале XVIII столетия. К этому времени, как правило, исследователи относят первый этап готического возрождения (Gothic Revival), иногда обозначаемый английскими исследователями как Rococo Gothik [1]. Однако нельзя не обратить внимание на то, что в этот исторический период в отдельных областях строительства (прежде всего, в церковной), в отдельных областях Англии (главным образом, в провинции) готическая традиция еще сохранялась не прерванной со времен средневековья. По образному замечанию К.Кларка, «готическая струя в английской архитектуре никогда не пересыхала» [2], что дало возможность такому исследователю, как Х.М.Колвин поставить вопрос, вынесенный им в заглавие одной из статей «Gothic Survival or Gothick Revival? [3]. В данной статье не представляется целесообразным останавливаться на непростом вопросе периодизации готического возрождения, хорошо разработанном в научной литературе. Следует лишь заметить, что викторианская эпоха ознаменована новым этапом этого движения, главными идеологами которого становятся О.Пьюджин [4] и Дж.Рескин [5]. Особенностями этого этапа является, во-первых, новое идейное осмысление готической архитектуры как проявления духовной жизни средневековья (религиозные искания этих авторов играют в данном вопросе не последнюю роль), а во-вторых, углубленный интерес к конструктивной, а не только декоративной стороне готической архитектуры.

Подобные явления наблюдаются в это время и на Континенте, в связи с чем любопытно было бы провести параллель с такой фигурой, как архитектор, реставратор, теоретик и энтузиаст возрождения национальной традиции во Франции Виолле ле Дюк. Однако не менее любопытно проанализировать иной аспект рассматриваемого явления, а именно: насколько готическое возрождение в Англии на самом деле опиралось на архитектуру, и насколько оно было вдохновлено влияниями, шедшими с континента? Этот вопрос непрост. Чтобы ответить на него, необходим не только кропотливый анализ большого объема памятников, но и пристальное изучение литературных источников эпохи. В качестве очевидного примера можно привести влияние такой книги Дж.Рескина, как «Камни Венеции» (1853) на появление целого ряда очевидных итальянизмов в «средневековой» архитектуре этого времени.

Следует также оговориться, что категория «готическое» в британской архитектуре XIX столетия может пониматься более или менее широко. При пристальном рассмотрении можно заметить, что именно в викторианскую эпоху происходит некая трансформация содержания этого термина. Еще в начале столетия слово «готический» было синонимично понятию «средневековый», а также «варварский», «причудливый», «живописный». Как замечает Т.Дэвис, «почти все неклассическое подходило под категорию готического» [6]. Однако уже к середине века можно наблюдать различия, которые проводятся современниками между различными периодами существования готики в Англии. Часто встречаемыми становятся такие понятия, как, например, «Early Pointed», и другие. Соответственно, и современные исследователи включают в понятие «готическое возрождение» более или менее узкий круг памятников.

Пытаясь провести классификацию внутри «средневекового» направления викторианской архитектуры и осознавая сложность такой задачи, Ч.Истлейк еще в 1872 году выделил в нем три основных тенденции [7]. Представителей первой он называет традиционалистами. Главная их идея — буквальное, максимально точное воспроизведение форм средневековой архитектуры. В отличие от них, сторонники другой тенденции, «адаптаторы» признавали возможность видоизменять язык готической архитектуры, исходя из потребностей современности.

Наконец, третью группу, по Истлейку, составляют «эклектики», свободно совмещающие готические черты с элементы других архитектурных стилей в своих проектах.

Отметим, что наличие отмеченной автором эклектической тенденции отражено и в самой терминологии, которую используют викторианцы. Так, в книге Э.Л.Блэкберна «Загородная и сельская архитектура в Англии и за рубежом» (1867) [8] встречаются такие определения стилей здания, как «англо-итальянский» (Anglo-Italian), «итальянизирующий готический» (Italianized Gothic), «тюдоровско-готический» (Tudor-Gothic) и.т.д.

Разумеется, классификация Истлейка была весьма несовершенной и приблизительной. На практике существовало неисчислимое количество вариантов осмысления и использования форм средневекового наследия. Одним из наиболее ярких и интересных является стиль, который британскими исследователями определяется термином Scottish Baronial в силу обращения его адептов непосредственно к национальным истокам, к замковой архитектуре Шотландии. Однако при ближайшем рассмотрении нельзя не заметить, что подобные сооружения инспирированы на самом деле не столько подлинными замками средневековья, сколько не терявшими популярности в середине века романами В.Скотта, а также образом его собственного поместья Абботсфорд, одного из ключевых памятников усадебной архитектуры Англии романтической эпохи.

Следующую важную группу в архитектуре «национальных стилей» викторианской эпохи составляют памятники так называемых тюдоровского и елизаветинского стилей (Tudor, Elizabethan style). Подобные стилистические дефиниции создают некоторую терминологическую путаницу, поскольку одними и теми же терминами англоязычные исследователи определяют и первичные, и вторичные стили, когда прояснить ситуацию способен лишь контекст. Надо отметить, что четкую границу между «тюдоровским» и «елизаветинским» стилями не представляется возможным провести. В разных исследованиях один и тот же памятник может определяться и тем, и другим термином. Очевидно, однако, что термин «тюдоровский» несколько шире, поскольку включает в себя все время правления этой

династии, расцвет которой пришелся на время королевы Елизаветы. Именно оно виделось большинству викторианцев как золотой век старой доброй Англии.

Впрочем, современники выделяли еще несколько эпох, которые представлялись им как время наибольшего благоденствия и процветания Британии. Это, прежде всего, время королевы Анны. Как английские историки, так и филологи нередко называют его Augustian era, проводя таким образом параллели с одним из периодов существования Римской империи, что связано, с одной стороны, с расцветом классического образования и классических вкусов, а с другой, с тем, что это время укрепления внешнеполитического могущества Британской империи.

Любопытно, что термин Queen Anne закрепился за этим явлением далеко не сразу после того, как оно вошло в моду. Такие определения, как Anglo-Dutch («Англо-голландский») и Free Classic («Свободный классический»), появились несколько раньше, но не прижились, хотя они-то на самом деле более точно описывали суть явления. Если первый указывал на его укорененность не только в национальной, но и в голландской (и шире, североевропейской) архитектурной традиции XVII–XVIII столетий, то второй достаточно точно выражал его компромиссный характер. Проектировщики стремятся снять сложившуюся антитезу между классической архитектурой с ее обязательной строгой симметрией как фасадной композиции, так и планировочного решения и свободным, асимметричным решением, вошедшим в моду в предшествующие десятилетия.

Интересным свидетельством того, как сами архитекторы оценивали свои произведения с точки зрения стилистических категорий, является классическая работа Ч.Истлейка «Готическое возрождение» (1872). Это исследование уникально тем, что писалось, так сказать, по свежим следам, когда большинство участников этого процесса были еще живы. В основу его лег опрос, проведенный автором среди ведущих архитекторов этого направления. В предложенной им анкете необходимо было каждый раз указывать стиль, построенных ими домов.

Терминология, используемая респондентами, достаточно разнообразна, здесь встречаются, например, Early English, Very Early Decorated, Geometrical Decorated, Geometrical Second Pointed, Early Middle

Pointed, — термины, отнюдь не являющиеся общераспространенными, достаточно произвольные и неясные. Свое происхождение они берут из статей Джона Картера, которые печатались в журнале Gentleman's Magazine еще в начале викторианского правления. Затем подобная терминология была подхвачена такими любителями и знатоками средневековой британской архитектуры, как Джон Бриттен и Томас Рикмэн. Однако иногда респонденты Истлейка пользуются более обобщающими понятиями, такими как Domestic Gothic («национальный готический») или Old English («староанглийский»). Последний термин получает достаточно широкое распространение, поскольку его свободно можно было применить к чрезвычайно широкому спектру явлений национальной архитектуры как Средневековья, так и Нового времени.

Наконец, завершая разговор о терминах, связанных с феноменом национальных стилей, нельзя не остановиться на таком понятии, как Domestic Revival. Этот термин, буквально переводимый как «отечественное возрождение», фактически синонимичен также существующим в британской историографии определениям: Victorian Picturesque или Vernacular Picturesque, иногда это же явление обозначают нейтральным словосочетанием Old English. Это явление принадлежит поздневикторианской эпохе, хронологические рамки его несколько по-разному очерчиваются разными исследователями. Так, С.Мутезиус [9] считает его современным расцвету стиля королевы Анны (1870–90-е гг.), в то время как по Д.Дюранту [10], оно относится к гораздо позднему времени, 1890–1910-м годам. Некая терминологическая путаница может возникать в силу того, что под знаком возвращения к национальному прошлому проходит вся викторианская эпоха, и, соответственно, понятие «староанглийский» встречается и раньше означенного времени. Таким образом, следует различать достаточно длительное время бытования этого понятия с более ограниченным историческим периодом, в котором оно приобретает строго определенное терминологическое значение.

Все вышеназванные явления относятся к категории так называемых национальных стилей. Однако викторианская усадебная архитектура отнюдь не всегда вдохновлена образами памятников национального наследия. Вопреки расхожему мнению, она достаточно космополитична по своим истокам. Однако при всем разнообразии

источников заимствования совершенно очевиден приоритет, который отдается сейчас ренессансным образцам: и итальянизирующие виллы, и великолепные «французские замки», и, в конце концов, «тюдоровские» дома вдохновлены одной и той же эпохой. Все это побуждает исследователей к нередкому использованию такого трудно переводимого на русский язык термина, как «Renaissance Revival». Во избежание тавтологии его следовало бы, на наш взгляд, перевести как «возрождение интереса к ренессансному наследию».

Этот феномен отнюдь не является сугубо английским. На континенте, особенно во Франции, он получает едва ли не большее распространение, поэтому вопрос о генезисе ренессансных мотивов в викторианской архитектуре оказывается весьма непростым. С одной стороны, нельзя отрицать воздействия на британских архитекторов опыта их коллег по ту сторону Ла-Манша. С другой — несомненно, что в это время и в самой Англии интерес к ренессансному наследию велик (достаточно вспомнить хотя бы о таких книгах как «Камни Венеции» Рескина или «Ренессанс» У.Патера). Кроме того, традиция палладианства на Британских островах оказывается весьма живучей, и ее отголоски «слышатся» в национальной архитектуре достаточно долго.

Таким образом, изучая работы своих предшественников, исследователь викторианской архитектуры сталкивается со сложным конгломератом разнородных стилистических определений. Одни из них интернациональны по своей природе, другие относятся исключительно к явлениям британской действительности, одни носят оценочный характер, другие строятся исключительно по хронологическому принципу, одни охватывают достаточно широкий круг явлений, другие, как, например, Scottish baronial, — узко локальный.

С определенной бессистемностью терминологического инструментария на сегодняшний день приходится мириться: материал слишком обширен и разнообразен и, вопреки устоявшемуся мнению, недостаточно полно изучен. Дальнейшее его изучение приведет, думается, к большей отточенности стилистических дефиниций.

Примечания:

1. См. подробнее: *Davis T*. The Gothick Taste. — New Abbot-London-Vancouver: David & Charles, 1974.

2. *Clark K*. The Gothic Revival. — London: Constable revised & enlarged ed., 1950.

3. *Colvin H.M.* Gothic Survival and Gothick Revival. Architectural Review, Vol CIII, 1948.

4. В первую очередь влияние на умы современников оказали книги Пьюджина «Контрасты»(Contrasts.1836) и «Истинные принципы христианской архитектуры» (The True Principles of Pointed or Christian Architecture. 1841).

5. Благодаря работе Дж.Рескина «Камни Венеции» (Stones of Venice. 1853) акценты в изучении средневекового наследия в Англии несколько сместились. Наряду с памятниками национальной старины, все больше внимание оказывается привлеченным к архитектуре Континента, в частности, Италии.

6. *Davis T*. Op. cit. — P. 45.

7. *Eastlake Ch.L*. A History of the Gothic Revival. London, 1872.

8. *Blackburne E.L*. Suburban and Rural Architecture: English and Foreign. London, 1867.

9. *Muthesius S*. The English Terraced House. — New Haven & London: Yale University Press, 1982. — P. 234.

10. *Durant D.N*. A Handbook of British Architectural Styles. — London: Barry&Jenkins, 1992. — P. 177.

Библиография:

1. *Clark K*. The Gothic Revival. — London, 1950.

2. *Dixon R., Muthesius S*. Victorian Architecture. — London, 1978.

3. *Durant D.N*. A Handbook of British Architectural Styles. — London, 1992

4. *Girouard M*. Victorian Country House. — New Haven & London, 1985.

5. *Muthesius S.* The English Terraced House. — New Haven & London, 1982.

М.В. Соколова

УСАДЕБНЫЕ ДОМА КОНЦА ВИКТОРИАНСКОГО ЦАРСТВОВАНИЯ. РОЖДЕНИЕ НОВЫХ ПЛАНИРОВОЧНЫХ ПРИНЦИПОВ

Статья посвящена проблеме планировки английских усадебных домов в последнее годы царствования королевы Виктории. В это время загородный дом все чаще перестает быть центром социальной жизни всей округи и становится исключительно местом отдыха и развлечений. Это приводит к заметным изменениям как в составе помещений, так и в их роли и функции. Кроме этого, именно в данный период начинается возврат к регулярному плану.

The article is devoted to the problem of planning in English country house architecture of the late Victorian era, when a country house becomes more a place of rest and entertainment than a center of social life. Due to these roles and functions of certain room has been changed. Also regular planning returns.

Ключевые слова: викторианская эпоха, усадебная архитектура, планировочное решение, загородный дом, принципы планировки.

Keywords: Victorian epoch, country house architecture, planning decision, country house, principles of planning.

1890-е гг., последнее десятилетие царствования королевы Виктории, в определенной степени подводит итог противоречивым исканиям британских архитекторов области усадебного строительства. Стремление сочетать, казалось бы, плохо сочетаемое: камерность и парадность, регулярный план и причудливые конфигурации, типично для проектов загородных домов этого времени. Характерным примером

может служить Тилни Холл в Гэмпшире (Tylney Hall, Hampshire, 1898–1902), выстроенный Р.С. Уорнамом (R.S. Wornum). Архитектор использует достаточно распространенную в викторианской усадебной архитектуре планировочную схему, построенную на группировке зданий вокруг нескольких дворов. Служебный блок представляет из себя замкнутое каре, к которому примыкает Г-образное по конфигурации основное здание, создавая таким образом П-образную структуру парадного двора. Внутри этого здания помещения расположены любопытным образом. Вход, находящийся строго по центру, ведет в холл. Однако это не традиционный Большой холл [1], ранее почти непременный атрибут викторианского дома, а так называемый inner hall, т.е. холл внутренний, лестничный. Это не главная зала, а проходная комната, примерно равная по своим размерам прочим парадным помещениям дома, таким, как столовая, библиотека гостиная. Стоит обратить внимание на то, в какие комнаты из нее можно попасть: это утренняя комната и столовая, а также коридор, по которому посетитель попадает в ставшую давно традиционной мужскую часть дома, представленную кабинетами (их в этом достаточно большом доме два), открывающуюся в зимний сад биллиардной и оружейной. Как обычно, эти комнаты образуют своего рода «буферную зону» между парадными помещениями и служебным блоком [2].

Однако с другой стороны выход из внутреннего холла открывается в Большой холл. Расположенный по оси, перпендикулярной главному фасаду здания, он, несмотря на то, что смещен вправо от главного входа, становится своего рода центром парадных помещений дома. Расположенные слева от него внутренний холл с утренней комнатой и справа библиотека с гостиной образуют почти зеркально симметричные конфигурации. Однако самое удивительное в этом доме то, что присутствующая здесь, как и в более раннем по времени Кинмел парке [3], бальная зала — самое масштабное помещение дома, занимающее все его правое крыло.

Таким образом, в Тилни Холл зафиксирован своего рода переходный момент от строительных правил викторианской эпохи к новым принципам эдвардианского времени. Большой холл как устаревшая форма вскоре вовсе исчезнет за ненадобностью, поскольку он перестает

функционировать в традиционном для него качестве. Дом как центр землевладения перестанет существовать, а, следовательно, упразднятся такие обязательные для викторианского лэндлорда мероприятия, как огромные обеды, регулярно устраивавшиеся для своих арендаторов по случаю окончания сбора урожая, в честь воссоздания приходской церкви и прочих событий, нередких в жизни землевладельца, живущего активной общественной жизнью. Холл превращается в living hall, т.е. многофункциональную жилую комнату. В небольших домах она часто может совмещать в себя функции биллиардной, гостиной, музыкального салона и т.д. Популярность ее объясняется еще и тем, что она допускала неформальное общение лиц обоих полов, в отличие от исключительно мужской биллиардной или комнат, где предполагалось гораздо более церемонное поведение, таких, например, как гостиная.

В Тилни холл Большой холл еще присутствует, более того, именно ему отдана центральная роль в доме, однако, наравне с ним, появляется inner hall, который совершенно очевидно является чем-то большим, чем входной вестибюль. Наличие же бальной залы как самого крупного помещения — не просто дань увлечения блистательным прошлым помещичьей Англии. Она свидетельствует о том, что роль загородного дома постепенно меняется. Все более он становится не столько центром землевладения, сколько местом отдыха и развлечений [4].

В эти же годы в доме меньшего масштаба, Кэйвенэм Холл в графстве Саффолк (Cavenham Hall, Suffolk, 1899, арх. Э.Н.Прентайс), вестибюль, холл и внутренний холл расположены по одной оси и фактически образуют одно помещение, в которое раскрывается лестница и открывается проход фактически во все парадные помещения дома. Такая возможность появляется, поскольку дом невелик: помимо совершенно обязательных гостиной, столовой, биллиардной и утренней комнаты, здесь наличествует обширная зона, занятая оранжереей и зимним садом, свидетельствующая о хобби владельца.

Наконец, еще большее упрощение мы видим в проекте Монтком Мэнор в Дорсете (Montcombe Manor, Dorset, 1893), выполненном крупнейшей строительной фирмой конца столетия Джордж энд Пэто (George & Peto). Несмотря на то, что дом выстроен для железнодорожного магната лорда Столбриджа, он весьма скромных размеров. Используя

ту же планировочную схему, которую мы наблюдали в Тилни Холл (в конце столетия она становится весьма популярной), проектировщики отдают все левое крыло здания биллиардной. Однако самым обширным помещением вновь становится холл, фактически состоящий из не разделенных полностью между собой гостиной и лестничного вестибюля. Парадные помещения сведены к минимуму: столовая, гостиная и утренняя комната. Комнаты крупные по размерам и простые по форме, лишь пара симметричных эркеров на садовом фасаде и один на боковом вносят некоторое разнообразие в их конфигурацию. Следует отметить, что вход здесь также находится строго по центру, что является новой тенденцией по сравнению с предшествующими десятилетиями, а помещения расположены симметрично относительно от него.

Наконец, самый экстравагантный проект предлагает в конце столетия Р.Н.Шоу. Перестраивая Честерс в Нортумберленде (Chesters, Northumberland, 1891–1893), он впервые предлагает план в форме бабочки (butterfly plan), ставший затем, уже в начале XX столетия, весьма популярным. Суть его заключается в том, что три парадных помещения дома — столовая, гостиная и бильярдная — расположены под углом 45 градусов к фасаду в целях сделать эти помещения наиболее освещенными (отсюда другое название такой планировки: eye-catching plan). Для того чтобы осуществить свою идею, Шоу прибегает к многочисленным ухищрениям. Так, портику из четырех сдвоенных колонн на главном фасаде вторит дугообразная колоннада, соединяющая бильярдную и гостиную со стороны бокового фасада. Как в большинстве домов Шоу, сложные по конфигурации комнаты, соединенные протяженными вестибюлями составляют особенность этого проекта [5].

Таким, образом, мы видим, что к концу столетия планировочные решения в английской усадебной архитектуре носят противоречивый характер. Некоторое упрощение жизненных порядков неизбежно требует и упрощения планировок. Но каким образом достигнуть этого упрощения, представляется пока еще не вполне очевидным. Желание взять в качестве образца для подражания не огромные усадебные дома прошлого, а фермерский коттедж или скромный дом сельского сквайра, неизбежно приводит к мысли о сокращении количества помещений. При этом остается неясным, как эти помещения

расположить. Так называемый vernacular style [6] с его ориентацией на образцы коттеджной архитектуры диктовал асимметрию и свободную планировку. Однако достаточно быстро становится очевидным, что в реальности даже скромная загородная резиденция джентльмена гораздо крупнее настоящего сельского коттеджа. Диктуемый правилами набор помещений слишком велик для того, чтобы его легко было организовать таким образом. И в этом случае взгляд проектировщика правомерно обращается к национальному архитектурному наследию аннинской и георгианской эпох с их опытом регулярной, но при этом достаточно компактной планировки. Первые тенденции воскрешения принципа регулярности появляются в последние годы царствования Виктории, однако в полной мере это явление получит развитие уже в первой четверти XX столетия.

Примечания:

1. Большой холл (Great hall) традиционно являлся центром английского дома еще с эпохи средневековья. Начиная елизаветинского времени, его значимость уменьшается, а функции отчасти переходят к другим помещениям. Подлинное воскрешение Большого холла происходит в викторианское время, когда он становится своего рода must have усадебного дома. В этом есть, безусловно, заслуга теоретика готического возрождения О.Пьюджина, воспевшего холл в своей работе «Истинные принципы христианской архитектуры» (A.Pugin. True Principles of Christian Architecture. London, 1841).

2. Постепенный рост количества комнат, которые считались преимущественно мужскими, в усадебном доме происходит в викторианское время. (Подробнее см.: Girouard M.Victorian Country House. Yale University Press, 1985. P. 34–38.)

3. Кинмел Парк (Kinmel Park, Denbighshire) — усадебный дом, построенный У.Э.Несфилдом в 1868–1874 гг. для Г.Р.Хьюджеса. Один из первых образцов так называемого «стиля королевы Анны», для которого, в том числе, характерно возвращение к архитектурным традициям начала XVIII столетия. Это один из первых примеров возвращения к принципам регулярной планировки в викторианской усадебной архитектуре.

4. Подробнее об этой тенденции см.: Aslet C. Last Country House. Yale University Press, 1982. P. 49–59.

5. См., например, такие проекты Р.Шоу, как Пьерпонт (Pierrepont, Surrey, 1876–1878), Крэгсайд (Cragside, Northumberland, 1869–1884), Эдкод (Adcode, Shropshire, 1876–1881).

6. Термин «vernacular» достаточно сложно перевести на русский язык, поскольку это слово может означать как «сельский», так и «местный». Оба значения важны, т.к., с одной стороны, архитекторы этого направления, безусловно, ориентировались на образцы сельской коттеджной архитектуры, с другой же, следовали локальным традициям.

Библиография:

1. *Airs M* (ed.). The Victorian Great House. — Oxford: University of Oxford, Department for Continuing Education, 2000.

2. *Aslet C.* Last Country House. — Yale University Press, 1982.

3. *Calder J.* The Victorian Home. — London, 1977.

4. *Calder J.* The Victorian and Edwardian Home from Old Photographs. — London, 1979.

5. *Curl J.S.* Victorian Architecture. — Newton Abbot: David & Charles, 1990.

6. *Crowley D.* Introduction to Victorian Style. — Royston: Eagle, 1998.

7. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. — London: Thames & Hudson, 1978.

8. *Dutton R.* The Victorian Home. — London, 1954.

9. *Franklin J.* The Gentleman's Country House and its Plan, 1835–1914. — London, 1981.

10. *Girouard M.* Victorian Country House. — New Haven & L.: Yale University Press, 1985.

А.М.А. Гарсия Солано

АРХИТЕКТУРА КАТОЛИЧЕСКИХ ОРДЕНОВ В ИСПАНСКИХ КОЛОНИЯХ

В статье говорится об архитектуре католических монашеских орденов на территории испанских колоний. Об истории их постройки, типологии, применении. Рассказывается об архитектурных и художественных особенностях этих сооружений. Внимательнейшим образом рассматриваются самые яркие памятники, сохранившиеся до наших дней в первозданном виде.

The article is dedicated to the architecture if the Catholic Orders in the territory of the Spanish Colonies. It talks about their buildings, typology, and use. Touches upon the architectural and artistic features of said buildings. The most memorable monuments, that are still preserved, are carefully examined.

Ключевые слова: христианская архитектура, колониальная архитектура, барокко, иезуитская архитектура, монастыри Нового Света, иезуитские редукции.

Keywords: Christian architecture, colonial architecture, baroque art, Jesuit architecture, monasteries of the New World, Jesuit Reductions.

Архитектура католических орденов сыграла огромную роль в искусстве Нового Света, так как явилась тем зерном, из которого произросло все колониальное искусство. И до сих пор остается остовом, на котором оно держится.

Сразу после открытия Америки Колумбом в 1492 году в Новый Свет вместе с первыми переселенцами направились паломники разных монашеских орденов: францисканцы, доминиканцы, августинцы и

иезуиты и.т.д. Однако первыми вместе с конкистадорами прибыли монахи ордена Святого Франциска [3, с. 291]. С самого начала своего присутствия в регионе они вели миссионерскую деятельность, но освоением территории занялись лишь после завершения конкисты [3, с. 291] в 1524 году. Вслед за францисканцами в 1526 году в Америке оказываются монахи Доминиканского ордена [3, с. 291], [5]. Несколько позже, в 1533 году, в регион приходят августинцы [3, с. 291], [1]. Иезуиты же прибыли в Новый Свет последними, во второй половине XVI века [3, с. 291]. Они приходят на уже завоеванные территории, стабильно находящиеся под испанским контролем.

Итак, в 1524 году завершается конкиста Ацтекской империи Эрнаном Кортесом. Сразу же после этого испанцы начинают обращать коренное население в христианство, проводником которого служат монашеские ордена. По этому в течение всего лишь сорока лет в Новом Свете было возведено огромное количество монастырских комплексов, и почти все сооружения этого типа поражают своими масштабами.

Особенным, уникальным порождением иберoамериканского искусства являются мексиканские монастыри-крепости — религиозные сооружения, построенные для евангелизации региона. Стилистически они очень эклектичны и соответствуют позднему романскому стилю с элементами платереско — более испанизированная версия Ренессанса. Появление подобной архитектурной формы было обусловлено внешними факторами. С самого начала колонизации [4] враждебно настроенное коренное население представляло для колонизаторов физическую опасность, что вынуждало монастыри занимать не только центральную роль в религиозной жизни региона, но также выполнять роль убежищ и оборонительных сооружений.

Сложные условия жизни, огромное число новообращенных в христианство индейцев не могли не сказаться на планировке ранних монастырских комплексов. Несмотря на то, что монастыри разбросаны по всей территории современной Мексики, все они схожи типологически и оказали влияние на формирование монастырской архитектуры во всем Новом Свете.

Обычно строительство подобного монастыря начиналось с огораживания большого двора массивной стеной высотой до 5 метров.

Такой двор назывался атрио, в его центре устанавливали большой каменный крест, а по углам возводили небольшие капеллы, называемые посас. В ранних монастырских комплексах атрио играл важную роль для евангелизации местного населения: в то время, когда монахов было немного, а новообращенных индейцев — сотни, такие дворы служили местом проведения месс. Существует мнение, что использование открытого пространства для богослужения было обусловлено тем, что прежде индейцы справляли свои языческие религиозные ритуалы именно под открытым небом [13, p. 1].



Рисунок 1. Капелла-поса. Монастырь св. Франциска Азисского в Каплан, штат Пуэбла, Мексика

Угловые капеллы посас (рис. 1) в плане представляют собой небольшое квадратное сооружение, зачастую перекрытое куполом. О предназначении посас существует множество теорий. Одна из них гласит, что они использовались для отдельной индоктринации мужчин и женщин, мальчиков и девочек [14]. Независимо от того, реализовывали ли монахи подобные практики в этих капеллах, их можно считать наглядным примером сакрального места, потому что в них располагали алтари и христианские символы. Освещение мест подобным образом имеет свои прототипы в Испании, где часто алтари ставили по мере продвижения церковной процессии (крестного пути) на площадях и улицах. Ретабло могли возводить в углах клуатров с той же целью, для остановок во время процессий [6].

Напротив входа в стене, лицом к атрио, располагалась еще одна часовня — открытая капелла, также известная как «капелла индейцев» — подобная часовня могла использоваться в качестве алтаря во время богослужений. Джон МакАндрю классифицирует атрио, посас, крест в центре атрио и «капеллу индейцев» как церковь на открытом воздухе, где «капелла индейцев» выполняет роль алтаря, а атрио — нефа [18].

Строительство монастыря начиналось именно с атрио. Затем к нему пристраивался однонефный зальный храм. В период колонизации все

соборы ранних монастырей были однонефными и зальными — это и была их отличительная особенность. Следуя готическому стилю, подобные церкви зачастую перекрывались крещатыми сводами, однако следует принять во внимание, что в более бедных районах, а также в регионах с повышенной сейсмической активностью, церковные своды были намного проще, и перекрытия выполнялись из дерева. Фасад подобных храмов соответствовал всему монастырскому комплексу, напоминая внешним видом замковое сооружение с зубцами или мерлонами и башнями, хотя подобные элементы были зачастую декоративными и не несли никакой военно-оборонительной функции. Кроме сурового внешнего вида и декоративных оборонительных элементов, фасад монастырских церквей мог украшаться розеткой, также характерной готической формой.

С южной стороны к храму прилегал клуатр, на который были ориентированы уже непосредственно монастырские служебные помещения: кельи, библиотеки и прочее. Для лучшего понимания стоит обратиться к истокам клуатра в восточном монашестве, так как в той или иной мере в регулярной форме он существует в сирийской архитектуре V века, из которой переходит в византийскую, чьи монастыри имели кельи расположенные вокруг патио, в которое они открывались посредством портиков. Бенедиктинцы переняли подобные закрытые пространства в качестве ядра в организации своих монастырей, однако регулярно использоваться клуатр начинает с эпохи каролингов, когда бенедиктинский устав был распространен по всей империи. А уже с XI веке клюнийцы начали развивать монументальную скульптуру, что стало импульсом для формирования обширных иконографических программ, которые нашли в клуатре идеальное архитектурное обрамление и, в свою очередь, подчеркнули его латентное иконологическое значение [17, p. 133–134]. Центр клуатра являет собой пересечение всех координат, воспринимается как своего рода «центр мира» и отмечается колодцем, деревом, фонтаном или колонной. Клуатры также могли расписываться — обычно использовались сюжеты священной истории.

И все же, эти ранние монастыри были строгими и аскетичными в своем оформлении. Декорацию наружные стены почти не имели, конечно, встречаются некоторые памятники, где надпортальные окна

могут решаться в готическом стиле в виде розеток (к примеру: монастырь св. Иоанна Крестителя (1535–1540) в Екапистла, штат Морелос) (рис. 2) или с раскрашенными стенами (к примеру: францисканский монастырь св. Архангела Гавриила (1549–1552) в Сан Педро Чолула, штат Пуэбла), однако это единичное исключение.



Рисунок 2. Августинский монастырь Сан Хуан Баутиста в Екапистла, штат Морелос, Мексика

Убранство атрио отличалось от внешнего облика сооружений — посас, открытая капелла («капелла индейцев») и храм расписывались сценами на религиозные сюжеты, в росписи чаще всего встречаются праздничные циклы и сцены из истории евангелизации Новой Испании. Таким способом в монастыри привлекалось в массе своей неграмотное коренной население, познававшее христианскую религию по картинкам.

К концу периода колонизации необходимость в монастырях-крепостях потеряла актуальность, но они оказали огромное влияние на формирование типологии монастырской архитектуры во всем Новом Свете. Прекрасными примерами ранних монастырских комплексов, построенных после конкисты, можно считать Санто Доминго в Боготе, который, в свою очередь, сильно повлиял на архитектуру Южной и Центральной Америки, но был снесен в 30-е годы XX в., а также Сан Франсиско в Кито.

Францисканский монастырь в Кито (рис. 3) — одна из жемчужен города, наравне с Иезуитской церковью Ла Компания де Хесус в Кито, а также один из самых значимых памятников испанской колониальной архитектуры на территории северных Анд. Он был заложен в 1534 и завершен в 1604 году. Следует заметить, что город Кито был основан в том же 1534 году. Строительство непосредственно церкви началось в 1550 году. Монастырь был построен на месте дворца последнего правителя Инков — Атауальпы [11, p. 277].

Фасад монастыря выходил на главную площадь — Пласу Майор — изначально место торговли для индейцев-инков, стратегически выгодное





Рисунок 3. Монастырь Сан Франсиско в Кито, Эквадор
Рисунок 4. Церковь Сан Джовани деи Фиорентини в Риме, Италия

для евангелизации местного языческого населения. На начальном этапе строительство находилось под руководством францисканского монаха из Габсбургских Нидерландов отца Ходоко Рике.

Монастырский храм в плане — трехнефная базилика. Его фасад с обеих сторон соединен с монастырскими стенами, за которыми расположен просторный клуатр. Непосредственно фасад храма выделяется цветом за счет того, что он выполнен в другом материале, и декорацией. На первом ярусе с двух сторон от портала располагаются сдвоенные колонны дорического ордера. Фасад монастырской церкви Сан Франциско не перегружен деталями и рельефом. Над ним возвышаются две башни, так как фасад храма — всего лишь часть монастырской стены. Изначально у башен было по два яруса, они вытягивали фасад церкви и еще больше выделяли его. После землетрясения 1868 года башни рухнули, на сегодняшний день колокольни имеют всего один ярус. Ныне стоящая церковь кажется более приземистой, оригинальный вариант не просто вытягивал фасад, а позволял ему доминировать над окрестностями, где преимущественно небольшие двух этажные постройки. Согласно Хорхе Берналесу, фасад церкви ясно выражает элементы архитектуры итальянского маньеризма [12, p. 202]. Ранее подобное было замечено Георгом Кублером, который писал, что в Америке не существует более итальянизированного фасада и что в самой Испании мало того, что можно было бы сопоставить с ним [16, p. 87]. Многие исследователи, тот же Кублер, замечают в решении





Рисунок 5. Интерьер церкви монастыря Сан Франсиско в Кито, Эквадор
Рисунок 6. Свод и купол церкви монастыря Сан Франсиско в Кито, Эквадор

ведущей к храму лестницы влияние Браманте, которое проникает в архитектуру Кито через трактат об архитектуре Себастьяно Серлио [20, p. 76], [19, p. 68–73]. Кроме того, фасад самого храма во многом походит на итальянские фасады XVI века, к примеру, церковь Сан Джовани деи Фиорентини (рис. 4).

Как нельзя судить книгу по обложке, так и в колониальном искусстве нельзя судить храм по его фасаду. Настоящее богатство Сан Франсиско скрыто внутри храма. Интерьер (рис. 5), полностью украшенный золоченым орнаментом, распространен в Кито, но за его приделами больше нигде не встречается. Интерьер этой церкви отличается тем, что здесь мастер применяет в декорации стиль Мудехар (рис. 6), а также использует барочную декорацию, таким образом сочетая общеевропейский и традиционно испанский стили.

Храмы Иезуитского ордена в Латинской Америке, в свою очередь, особенно ярко выделяются на фоне аскетичной архитектуры других монашеских орденов. Они почти не возводят монастырских комплексов, как францисканцы, доминиканцы и прочие ордена, предпочитая возводить свои церкви в городах. Если спускаться вниз по Андам, то можно встретить один из важнейших памятников иезуитского архитектуры в Южной Америке. Это церковь ла Компания де Хесус в Куско (Перу) (рис. 7). Куско имел огромное стратегическое и культурное значение для испанцев, поскольку был древней столицей империи инков, с языка инков Куско переводится как «Пуп Земли», или Центр Мира. Таким образом, этот город имел для инков огромное сакральное значение. Иезуиты это понимали и поэтому именно здесь





Рисунок 7. Церковь ла Компания де Хесус в Куско, Перу
Рисунок 8. Фрагмент фасада церкви ла Компания де Хесус в Куско, Перу

построили первую церковь в этом регионе. Ла Компания де Хесус в Куско была построена на месте дворца Уайна Капаки (1476–1527): одно из последних сооружений правителей империи инков. Фасадом храм выходит на главную площадь города — Плазу да Армас, на которую также выходит фасад кафедрального собора.

Строительство ла Компании началось в 1576 году, однако 31 марта 1650 года храм сильно пострадал от землетрясения, и его пришлось почти полностью восстанавливать. Землетрясение, которое разрушило первую церковь, дало возможность перестроить храм, так чтобы он не уступал главному собору города. Стоит отметить, что декорация церкви ла Компания перекликается с декорацией кафедрального сбора Куско [11, p. 283–284].

В плане этот храм следует своим европейским прототипам — это однонефная базилика с трансептом, средокрестие перекрыто куполом, что большая редкость для региона с повышенной сейсмической активностью.

Мастера выбирают характерный для колониальной и испанской архитектуры этого периода тип фасада — ретабло в барочном стиле. Также, согласно испанской традиции, фасад фланкируют две башни.

Декорация фасада изобилует и классическими барочными

элементами: декоративные раковины, разорванные карнизы, фронтоны, маскароны; характерными иезуитскими: эмблемы с аббревиатурой ордена — IHS [15]; традиционно христианскими: кресты в белом мраморе с маленькими свитками, расположенными на них, с высеченной аббревиатурой INRI («Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum»), статуя девы Марии со снисходящим святым духом в виде голубя в нише; и включает в себя элементы местной, региональной культуры в изображение корзины (рис. 8), на втором ярусе над огромными эмблемами иезуитского ордена, можно увидеть несколько символических значений: во-первых, корзина как символ изобилия, поскольку она до краев наполнена плодами, во-вторых, если приглядеться, то можно увидеть, какие плоды наполняют эту корзину: это, в основном, местно произрастающие фрукты, которые отсылают нас к региону и людям, населяющим эту местность. В корзине изображены такие фрукты, как сапоте, каки, какао и чиримойа.

Если приглядываться к фасаду, становится ясно, что для мастеров была очень важна декоративность. При этом стоит отметить, что, в отличие от более поздних иезуитских церквей, как, к примеру, в Кито, где мелкий орнамент полностью покрывал поверхность фасада, здесь орнамент крупный и кажется накладным, подобно кафедральному собору Куско.

Храм можно считать ярким примером раннего барокко. Наравне с кафедральным собором Куско, иезуитская церковь ла Компания де Хесус была одним из самых важных памятников колониального искусства и повлияла на архитектуру в регионе южных Анд. Вычурная пышность декорации говорит нам не только о богатстве ордена, но и о связи колонии и метрополии, так как следует модному в то время в Испании и Европе стилю барокко и свидетельствует о культурной интеграции.

Нельзя забывать, что иезуиты, подобно францисканцам в период колонизации, стали великими миссионерами во время расцвета колониального правления, участвуя в христианизации самых отдаленных уголков огромной испанской империи. В Латинской Америке иезуиты открывали миссии в тех местах, которые оставались в значительной степени неосвоенными, как, к примеру, на калифорнийском полуострове или же в самом центре южноамериканского континента на границе

современных Боливии, Парагвая, Аргентины, Бразилии и Уругвая. В Южной Америке, в регионе Ла Плата, территории, контролируемой испанской короной, зародилось уникальное явление — иезуитские редукции. Первые иезуиты прибыли в регион в 1587 году, по просьбе местного епископа Дона Франсиско де Виктория, который был вынужден призвать их, поскольку сразу по вступлении в должность обнаружил, что ни один из монахов или священников, служащих на этих территориях, не владеет языком местных индейцев. А иезуиты лучше всех находили общий язык с аборигенами, изучали их языки и культуру.

Ядром любой редукции — подобно мексиканским монастырям-крепостям XVI века — был храм, который являлся центром общины, также там возводились мастерские, жилые помещения, склады — все они располагались вокруг дворов (патио), а церковь выходила фасадом на самый большой двор — атрио. Архитектура этих миссий так же, как и монастырская архитектура XVI века, отличается крайне аскетичным декором и простой планировкой, однако иезуитские редукции выделяется на фоне других именно тем, что их храмы стремились подражать городским прототипам, они использовали барочные формы и украшались.

Церкви иезуитских редукций в Ла Плата условно можно разделить на две группы: одна, где сооружения выполнены из дерева и адоба [8], и другая, где они построены в камне. После изгнания иезуитов в 1767 году почти все памятники, за редким исключением, пришли в упадок и многие были полностью разрушены. Самый большой удар пришелся на каменные постройки. В муниципалитете Сан-Мигел-дас-Мисойнс в штате Риу-Гранди-ду-Сул — ныне Бразилия — сохранились руины испанской иезуитской редукции 17 века Сан Мигель, основанной в 1632 году, где почти полностью уцелел фасад; нам известно, что автором проекта был итальянец Джованни Батиста Примоли [11, p. 241].

Редукции из адоба и дерева сохранились лучше. Некоторые действуют и по сегодняшний день, что позволяет нам лучше оценить их архитектуру. Эти храмы представляют собой — в отличие от каменных — самобытное, уникальное явление, которое встречается исключительно здесь! Именно поэтому они заслуживают отдельного

внимания. Постройки формируются на пересечении двух культур, в отличие от каменных городских соборов, которые полностью сохраняли европейскую типологию и лишь иногда перенимали индейские мотивы в декорации. Деревянные храмы редукций производят более нарядное, праздничное впечатление. Самые сохранные храмы находятся на территории современной Боливии в регионе под названием Чикитания.

Боливийские церкви очень похожи друг на друга, однако среди них выделяются в Консепсион, в Сан Мигель и в Сан Хавьер. Другие, такие как в Санта Ана [9], в Сантиаго и в Сан Игнасио [10], имеют более скромный облик. Шесть церквей Чикитании в 1990 году были признаны ЮНЕСКО частью всемирного культурного наследия.

Все эти храмы — прямоугольные в плане трехнефные базилики с высокой двускатной черепичной крышей, которая сильно выступает и лежит на опорах в виде колонн. Для их строительства также использовались простые, легко доступные материалы: адоб, дерево и черепица. Перед архитекторами стояло несколько задач и требований, которые они должны были решить. Было абсолютно необходимо проектировать масштабные храмы, которые вмещали бы огромные толпы людей. В тоже время, сооружения должны были быть достаточно простыми в строительстве, чтобы местные индейские ремесленники, не имевшие опыта строительства масштабных построек, могли их возвести. Отметим, что каждая из получившихся церквей вмещала в себя до 3 000 человек. На территории Чикитании было построено 13 таких церквей, а это значит, что одновременно мессу могли слушать до 39 000 человек. И, наконец, для возведения этих сооружений приходилось использовать местные материалы, поскольку миссионеры не получали помощи из метрополии и ничего не импортировали для строительства. Церкви, дома, колокольни, госпитали и школы редукций строились индейцами под руководством иезуитов, исключительно из подручных материалов, что характерно для всей колониальной архитектуры. Каждый кирпич, колонна, черепица были сделаны вручную местными ремесленниками, что само по себе потрясает, если учесть, что племена среди, которых иезуиты организовали свою миссию, были по большей части кочевыми.

Фасады церквей украшались, зачастую имитируя каменный рельеф, в барочном стиле, как в случае с церковью ла Инмакулада Консепсьон

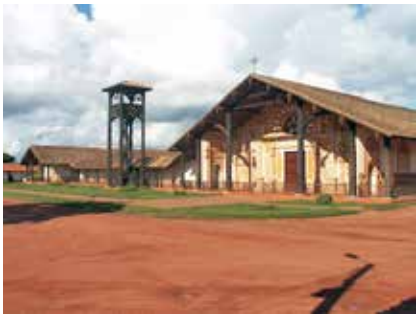




Рисунок 9. Церковь ла Инмакулада Консепсьон в Консепсион, департамент Санта Крус, Боливия
Рисунок 10. Фасад церкви ла Инмакулада Консепсьон в Консепсион, департамент Санта Крус, Боливия

[7] (рис. 9) — ее фасад расписан в стремлении подражать каменному рельефу городских барочных церквей. Преобладает растительный орнамент, но также по сторонам от портала, где традиционно в каменных церквях могли размещать ниши со скульптурой, изображаются две Девы Марии (рис. 10): Ла Инмакулада Консепсион (непорочное зачатие), где Мария парит в небесах на полумесяце, и Мария с младенцем. Любопытно, что как Девы, так и изображения всех ангелов очень стилизованы, художники не стремились сделать их реалистичными. И, несмотря на то, что изображения довольно схематичные, они сделаны очень свободно, пропорции, жесты рук, наклоны головы выглядят органично и создают законченный образ. Над порталом в Консепсион можно заметить цитату из книги Бытия «Casa de Dios y Puerta del Cielo» («Дом Божий, это ворота небесные») (Быт. 28:17). Подобная надпись встречается на многих церквях иезуитских редукции, к примеру, Сан Хавьер, только там она звучит на латыни: «Domus Dei et Port Coeli». Его фасад так же, как и фасад Консепсьон, расписан, но здесь орнамент имитирует характерные элементы барочный архитектуры: волюты; конхи ниш, виды морских раковин; балюстрады.

Что касается интерьеров, то они во многом отражают внешний облик церквей. Внутри свод также лежит на массивных соломоновых колоннах, которые делят внутреннее пространство на три нефа. Стены храма расписывались растительным орнаментом, художники

могли создавать живописные панно, которые изображали сюжеты священной истории или евангелизации Чикитании. Центром интерьера остаются традиционные испанские ретабло. Они вырезались местными мастерами, украшены растительными орнаментом, обильно позолочены, в нишах ставилась скульптура, чаще всего, изображение Девы Марии; ретабло почти всегда венчает иезуитская монограмма IHS [15], которая обычно в декорации городских храмов встречается чаще на фасаде, в интерьере, проще говоря, повсюду. В глубине иезуитских территорий эмблема ордена встречается всего однажды, на ретабло.

Но, наверное, храмом с самым богатым интерьером Чикитании является Сан Мигель. Его ретабло такое же скульптурное, как в Сан Рафаэль, для большей контрастности мастера делают фон красным, на котором позолота колонн становится еще ярче, подобного рода прием используется в церкви Ла Компания де Хесус в Кито. Ретабло венчает иезуитская монограмма в окружении херувимов. Свод над ретабло расписан и изображает небеса. И снова, подобным образом решено алтарное пространство в Ла Компания де Хесус в Кито. Небеса над алтарем можно встретить и в европейских церквях, но стоит обратить внимание, что среди клокочущих облаков и парящих в них ангелов, в небе доминирует оранжевое, палящее солнце, что можно считать характерным индейским мотивом.

Как видим, архитектура католических орденов является источником европейской культуры на территории испанских колоний. Она имеет огромное значение как символ взаимопроникновения культур и оказала огромное влияние на формирование архитектурного языка Нового Света.

Примечания:

1. Августинцы вскоре занимают территорию Мичиокан (мексиканский штат, расположенный в центральной части страны).

2. Конкиста — это испанская колонизация Америки (1492–1898).

3. *Лапандин И.* Мексика // Католическая Энциклопедия. Т. 3. — М., 2007.

4. Период Колонизации в истории Америк — это период

продолжительностью около ста лет — с момента открытия Америки в 1492 году по начало XVII в. — время установления европейской власти, борьбы с местным населением и, следовательно, закрепления испанской культуры на территории. К этому периоду относятся ранние памятники культовой архитектуры Мексики.

5. Первые пятьдесят лет были для них очень сложными, поскольку лучшие территории были заняты францисканцами. Доминиканцам пришлось осваивать труднодоступные районы центральной части региона, а также тяжелое в климатическом отношении побережье Тихого океана, в результате жизни многих монахов были потеряны в тяготах и эпидемиях. Таким образом, единственным местом, над которым доминиканцы смогли установить свое влияние на ранних этапах, был город Мехико. Надо признать, что подобная картина характерна только для вице-королевства Новая Испания. В остальной Америке — центральной и южной — доминиканцы были успешнее.

6. Подобного рода крестные пути походят по сей день в католических странах (Испании и Италии) как на улицах, так и внутри храмов. См. об этом: Escriva de Balaguer J. Via Crucis. Trigesimoprimera edición. — Madrid, 1981; Ratzinger J., Von Balthasar H.U., Giussani L., Newman J.H. Via Crucis. — Madrid, 1999.

7. Редукция Ла Имакулата Консепсион была основана в 1699 году отцами Франсиско Кабальеро и Франсиско Эрвас. Базилика окружена резными витыми колоннами. Об этом см.: Botta S. Manufacturing Otherness: Missions and Indigenous Cultures in Latin America. — Newcastle upon Tyne, 2013.

8. Строительный материал в форме кирпича из глины с примесями, высушенный на солнце.

9. Церковь в Санта Ана де Веласко была построена индейцами самостоятельно, уже после изгнания Иезуитского ордена.

10. Церковь Сан Игнасио де Веласко не отреставрировала, как другие, а полностью восстановлена, по этой причине церковь не вошла в список ЮНЕСКО.

11. Baily G.A. Art of Colonial America. — London, 2005.

12. Bernales Ballesteros J. Historia Del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII. V. 2. — España, 1987.

13. Boy A., Monroy Ma. E. Conventos: Rutas evangelicas. Reforma. — Mexico City, 1999.

14. Fray Diego Valadés. Retórica cristiana. — Mexico D.F., 1989.

15. IHS — христианская монограмма, адаптированная Игнатием Лойолой как эмблема ордена в 1541 г. Расшифровывается как «Iesus Hominum Salvator» (с лат.: «Иисус спаситель человечества»). См. об этом: Maere R. IHS // The Catholic Encyclopedia. — New York: Robert Appleton Company, 1910. — URL: http://www.newadvent.org/cathen/07649a.htm, свободный (дата обращения: 19.08.2017).

16. Kubler G., Soria M. Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800. — Baltimore, Maryland, 1959.

17. López S.S. Summa Artis: Historia General Del Arte: Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia. Pt 2. Vol. 28. — Madrid, 1985.

18. McAndrew J. The open-air churches of sixteen-century Mexico. Atrios, posas, open chapels and other studies. — Cambridge, Mass., 1965.

19. Mesa J. de, Gisbert de Mesa F.T. Un diseño de Bramante realizado en Quito. — Madrid, 1951.

20. Serlio S. Tercero y Quarto Libro de Architectura. — Toledo, 1552.

Библиография:

1. *Альперович М.С.* Рождение Мексиканского государства. — М., 1979.

2. *Гуляев В.И.* По следам конкистадоров. — М., 1976.

3. *Лапандин И.* Мексика // Католическая Энциклопедия. Т. 3. — М., 2007.

4. *Тананаева Л.И.* О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков. — М., 2012.

5. *Bangert W.V.* A History of the Society of Jesus. — St. Louis, 1972.

6. *Bernales Ballesteros J.* Historia Del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII. V. 2. — España, 1987.

7. *Baily G.A.* Art of Colonial America. — London, 2005.

8. *Botta S.* Manufacturing Otherness: Missions and Indigenous Cultures in Latin America / S.Botta. — Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars

Publishings, 2013.

9. *Caraman P.* The Lost Paradise an Account of the Jesuit in Paraguay 1607–1768 / P.Caraman. — London: Sidwick & Jackson, 1975.

10. *Garrido M.* Historia de America Andina. V. 3. — Quito, 2001.

11. *Gonzales Suarez F.* Historia general de la Republica del Ecuador. T. 1. — Quito, 1903.

12. *Huonder A.* Reductions of Paraguay // The Catholic Encyclopedia. — New York: Robert Appleton Company, 1911. — URL: http://www.newadvent.org/cathen/12688b.htm, свободный (дата обращения: 16.12.2017).

13. *Kubler G., Soria M.* Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800. — Baltimore, Maryland, 1959.

14. *López S.S.* Summa Artis: Historia General Del Arte: Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia. Pt 2. Vol. 28. — Madrid, 1985.

15. *McAndrew J.* The open-air churches of sixteen-century Mexico. Atrios, posas, open chapels and other studies. — Cambridge, Mass., 1965.

16. *Mesa J. de, Gisbert de Mesa F.T.* Un diseño de Bramante realizado en Quito. — Madrid, 1951.

17. *Maere R.* IHS // The Catholic Encyclopedia. — New York: Robert Appleton Company, 1910. — URL: http://www.newadvent.org/cathen/07649a.htm, свободный (дата обращения: 19.08.2017).

18. *Nieto V., Morales A.J., Checa F.* Arquitectura Del Renacimiento en España, 1488–1599. — Madrid, 1989.

19. *Prescott W.H.* History of the conquest of Peru. — New York, 2005.

20. *Ratzinger J., Von Balthasar H.U., Giussani L., Newman J.H.* Via Crucis. — Madrid, 1999.

21. Rosenthal E. Image of Roman Architecture in Renaissance Spain // Gazette des Beaux Arts. — 1958. — LII.

22. *Serlio S.* Tercero y Quarto Libro de Architectura. — Toledo, 1552.

С.В. Аксенова

ПАРАРАЛЛЕЛИ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ Н.А. ЛАДОВСКОГО, А.А. ВЕСНИНА И В. ГРОПИУСА И ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ В 1920-Е ГОДЫ

Статья представляет попытку осмысления интересов ведущих архитекторов-теоретиков и практиков 1920-х годов к психологии восприятия и научному обоснованию работы архитектора. В основе статьи — анализ текстов архитектурной теории и сравнение некоторых ее постулатов с современными ей тенденциями и принципами в области психологии.

The article makes an attempt to understand the reason of interest of leading architects (who were both practitioners and theorists) in psychology of perception and in scientific justification of their work. The article is based on the text analysis and compareson between architectural and psychological theory.

Ключевые слова: архитектурная теория, архитектура авангарда, А.Веснин, Н.Ладовский, В.Гропиус, восприятие архитектуры, психология.

Keywords: architectural theory, avant-garde architecture, A.Vesnin, N.Ladovsky, W.Gropius, perception of architecture, psychology.

Ведущие архитекторы 1920-х годов, наряду с проектами, фиксирующими и утверждающими новые эстетические и конструктивные принципы в искусстве, оставили обширное литературное наследие. Его исследование сегодня позволяет нам составить образов авторов

— теоретиков и практиков архитектуры — и представить, какими они видели тех, к кому было обращено их архитектурное «послание» — пользователей и зрителей новой архитектуры.

Создавая проект здания, учебный курс или теоретический труд, посвященный вопросам архитектуры, авторы не только формулировали собственное представление о коммуникативных механизмах архитектуры, но и обращали внимание на способы восприятия информации в целом и произведения архитектуры в частности.

В этой статье ставится задача проанализировать, как в текстах архитектурной теории 1920-х годов описывалась проблема восприятия архитектуры и какие параллели можно найти между архитектурной теорией и психологией восприятия в 1920-е годы. К рассмотрению будут привлекаться тексты трех авторов: Н.А.Ладовского, А.А.Веснина и В.Гропиуса, которые в эти годы реализовали себя как архитекторы-практики, теоретики и педагоги.

Учитывая интерес названных архитекторов к процессу и законам создания образа, которые они стремились сформулировать и объяснить, и к пониманию архитектуры как поведенческой среды, мы считаем логичным уточнить, были ли архитекторы знакомы с идеями психологии восприятия. Наша работа будет строиться на анализе текстов, написанных архитекторами: материалов заседаний творческих групп, фрагментов интервью, опубликованных статьях и книгах.

Наши задачи:

— уточнить, интересовали ли архитектора физиологические или психологические законы, по которым у зрителя строится образ архитектурного произведения;

— выявить, считал ли архитектор необходимым изучать (а вместе с тем — использовать, преподавать) материалы о психологии восприятия;

— определить, каким направлениям психологии были созвучны концепции архитектора, где он мог познакомиться с ними и насколько серьезно они могли повлиять на его поход к осмыслению и созданию архитектурной формы.

Для нашего исследования представляют особый интерес два направления психологии 1920-х годов: гештальт-психология и психотехника. Постараемся кратко охарактеризовать их основные принципы.

Гештальт-психология — направление психологии, созданное в начале 1910-х годов представителями Берлинской школы прикладной психологии: М.Вертгеймером, В.Кёлером и К.Коффкой. Основная идея — целостность воспринимаемого образа (гештальта) и несводимость его свойств к сумме свойств элементов. М.Вертгеймер выделил ряд принципов, по которым происходит организация восприятия: принципы близости, схожести, замкнутости, целостности, фигуры и фона. К 1920-м гештальт-психология стала популярна в Германии, но после эмиграции в 1930-е ведущих ученых, разрабатывавших эту дисциплину, в США потеряла свои позиции. В СССР упоминание ведущих исследователей гештальт-психологии и их концепций встречалось уже во второй половине 1920-х годов в нескольких общих трудах по психологии [например, 1, 2, 3], с в 1930-е некоторые труды были изданы в русском переводе [например, 4].

Психотехника — прикладная психологии, предполагавшая возможность использования психологии в образовании и бизнесе. Как самостоятельная научная дисциплина она была определена в 1908 году немецким ученым Г.Мюнстербергом: он сформулировал методы и задачи науки, в которые входили профессиональный отбор, профессиональное обучение, рационализация труда, психология воздействия (в частности, средствами изобразительного искусства), психология искусства. Основной труд Мюнстерберга «Основы психотехники» [5] издавался на русском зыке в первой половине 1920-х в виде нескольких книг для удешевления стоимости. Идеи психотехники в СССР со второй половины 1920-х развивали И.Н.Шпильрейн, И.Н.Геллерштейн, Н.А.Бернштейн. В 1927 году в СССР было создано Всероссийское (впоследствии — Всесоюзное) общество психотехники и прикладной психофизиологии, а с 1928 года издавался журнал «Психотехника в СССР» (с 1932 — «Советская психотехника»). Но в 1936 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях», работы в некоторых областях прикладной психологии (психотехники и педологии) были практически прекращены.

Ниже мы рассмотрим высказывания архитекторов, которые свидетельствуют об их интересе к тому, как зритель будет воспринимать созданные ими сооружения. Приведем несколько

высказываний Ладовского, которые не оставляют сомнений в том, что восприятие зрителем архитектурного объекта был очень важен для автора:

«Психология восприятия, к которой апеллируют в конечном счете средства архитектурного выражения, не может быть игнорируема в исследовательской работе [Рабочей] группы… [архитекторов ИНХУКа]» [из протоколов рабочей группы архитекторов ИНХУКа. 1921 год. 6, с. 346]. Однако на этих же заседаниях рабочей группы ИНХУКа Ладовский уточняет, что все же психология восприятия — сфера интересов психологов и философов, поэтому возникает оговорка: «Мы не отбрасываем психологии, но мы говорим, что в ней мы не специалисты» [там же].

«Можно ли допустить, чтобы архитектор, строя форму, не знал, как ее будет воспринимать зритель? Такое допущение означало бы полную беспринципность и невозможность какого бы то ни было мастерства в области геометрической выразительности» [7, с. 3].

«Архитектурная рациональность зиждется на экономическом принципе так же, как и техническая рациональность. Разница заключается в том, что техническая рациональность есть экономия труда и материала при создании целесообразного сооружения, а архитектурная рациональность есть экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения. Синтез этих двух рациональностей в одном сооружении и есть рациоархитектура» [там же].

Но Ладовский не только говорил о важности учитывать, как воспринимает человек архитектуру, но и давал определения принципам восприятия. Мы не имеем оснований говорить о знакомстве Ладовского с теориями гештальш-психологии, но поражает точность совпадений тезисов, которые он формулировал, и постулатов психологического учения. Например, еще в 1919 году в своеобразной «инструкции» художнику на заседании Синскульптархаон сформулировал: «Художник должен давать направление фантазии зрителя. Если мы имеем незаконченную арку, выраженную закономерно, то наша мысль, работающая в определенном направлении, закончит арку, но не всегда будет продолжать мысль автора в ту сторону, в которую ему

бы хотелось» [8, с. 82]. Этот принцип соответствует одному из базовых принципов восприятия, определенных гештальт-психологией — замыканию, который определяет тенденцию мысленного «завершения» незаконченных предметов и заполнения пустых промежутков. В рассуждениях о свойствах восприятия формы Ладовский отмечает, что, так как «нас как человека интересует и может интересовать все, что нам понятно» [9 с. 96–97], человек способен увидеть подобную ему же самому форму во всем, имеющем хоть отдаленное сходство, причем таким сходством будут даже симметрия или вертикальная организация системы. Идея восприятия и узнавания при наличии минимального подобия параллельна другому из основных понятий гештальт-психологии — изоморфизму, а также принципам прегнантной формы и простоты.

Во второй половине 1920-х Ладовского волновало использование научного знания для решения художественных вопросов и в построении образовательного процесса. Ранее этот подход встречался в вопросах учения о цвете и восприятия цвета. Например, в эти же годы в программе «Учение о цвете» для Основного отделения ВХУТЕМАСа, которую составил Т.Н.Федоров, большое внимание уделялось истории учения о цвете и законам восприятия, что важно — современным автору [10, с. 387]. О характере восприятия изображения на плоскости говорил В.А.Фаворский. Задачей же Ладовского было сформулировать концепцию восприятия пространства и его элементов на основе экспериментального материала, поэтому уже в 1926 году в единственном номере газеты «Известия АСНОВА» (выпускавшейся объединением архитекторов, в которое входил Ладовский) Ладовский, описывая методику преподавания в Обмасе, говорил о необходимости организации психотехнической лаборатории во ВХУТЕМАСе. Очень важно, что в этой статье Ладовский упоминает психотехнику и приводит в пример работу психолога Мюнстерберга из «Гарвардской лаборатории» [7, с. 4]. Интересно, что Ладовский говорит о Мюнстерберге: «В области психотехника работает из года в год в своей Гарвардской лаборатории…» — очевидно, не зная, что Мюнстерберг умер в 1916, и два крупных перевода его работ издавались на русском языке уже посмертно. Ладовский приводит цитату из Мюнстерберга: «Психотехника не

может создавать художников, но она может дать им опорный пункт». Это несколько измененная цитата из главы «Искусство» книги «Основы психотехники» [11, с. 87]. Очевидно, Ладовский не обращался к первым выпускам или не читал предисловие редактора — в противном случае он знал бы, что Мюнстерберг уже умер. В основе подхода психолога Мюнстererг выделял эмпирический опыт, сравнение, максимально точные данные — этот подход исследователя импонировал Ладовскому. Знание законов восприятия, как считал Мюнстерберг, не может умалить работы художника, силы вдохновения, но может помочь ему.

К сожалению, невозможно проверить, был ли Ладовский знак со сборником статей по прикладной психологии, который в 1922 году представил русскому читать тексты Г.Мюнстерберга, В.Бехтерова и В.Меде [12]. В нем на 30 страницах публиковался текст «Психотехнические методы обнаружения способностей в специальных профессиях» Вальтера Мёде [12, с. 91–124] — одного из «соратников» Мюнстерберга. Автор приводил интереснейшие примеры работы психотехнических лабораторий в Германии. Они были созданы в технических высших школах и коммерческих институтах, об их создании задумывались фабриканты. Лучшей из таких лабораторий автор считал лабораторию в высшей политехнической школе в Шарлоттенбурге и в высшем коммерческом институте в Берлине. Испытания в таких лабораториях были направлены на анализ чувств студентов (осязания, зрения и др.). Для проведения тестов были разработаны специальные приборы. Главная задача испытаний — характеристика личности на основании психотехнического исследования и правильный подбор специальности для будущего рабочего: «Вместо того, чтобы без разбора ставить рабочих у различных верстаков, следовало бы употребить действительно рациональный способ, направив их по специальности, соответствующей их способностям» [12, с. 124]. Даже если оставить в стороне прогнозы и предположения, касающиеся гипотетического знакомства Ладовского с этим текстом, можно удивиться тому, насколько тонко он уловил или передал современные ему принципы прикладной психологии при устройстве лаборатории во ВХУТЕМАСе. В феврале 1927 года Ладовский создал во ВХУТЕМАСе психотехническую лабораторию, в которой он смог реализовать свои представления

о научном подходе к вопросу восприятия искусства. Интересно, что в основу ее программы вошли 4 вопроса: касающиеся анализа формальных элементов архитектуры и психотехники, выдвинутые Ладовским; касающиеся педагогики архитектуры — от Н.В.Докучаева; о функциональном методе мышления в архитектуре — от А.Веснина; и об анализе социальных и технических факторов в архитектуре, выдвинутые представителем Архкружка. Руководителем и заведующим Лабораторией был Ладовский, лаборантом, секретарем и помощником заведующего — Г.Т.Крутиков. Отчет Крутикова о первом году работы лаборатории гласил: «В силу специальных условий современной архитектуры, не имеющей под собой твердого научного базиса, основной задачей Архитектурной Лаборатории является организация пионерской работы молодежи в деле создания такого базиса, научно-обоснованного и экспериментально выверенного» [10, с. 406]. К практическим задачам лаборатории относились изучение влияния архитектурных элементов на психику и характер их восприятия, определение уровня одаренности студентов (при поступлении на архфак или в аспирантуру), ведение «паспорта» каждого студента, благодаря которому можно было отмечать развитие студентов. Лаборатория располагалась в отдельном помещении, стены, потолок и пол которого были выкрашены черным. Ладовский сконструировал для нее приборы для измерения глазомера (лиглазомер, плоглазомер, оглазомер), наборы для испытания чувства отношений и способностей пространственного воображения и простометр — прибор для выявления законов восприятия пространства. Все это «вооружение» предназначалось одновременно и для того, чтобы развить способности студентов, и для того, чтобы научно описать и изучить особенности восприятия человека. Высокое качество такого опытного и теоретического пути поисков могло было быть достигнуто благодаря неоспоримому художественному чутью и вкусу. Конечной целью этих экспериментов и размышлений была разработка подхода к созданию архитектурного объекта, который изначально был ориентирован на зрителя. Эта ориентация сопровождалась одновременным стремлением «экономить» затраты сил на восприятие и дать импульс собственной художественной деятельности зрителя в области фантазии.

А.А.Веснин о возможностях восприятия человеком архитектуры

высказывался скупо. Вот, например, его комментарии к проекту города на рессорах А.М.Лавинского 1922 года: «…в смысле очищения сознания это очень интересно. Я представляю себе, как действует такое пространственное построение, если дом будет находиться на разных высотах, на психику. Я подхожу с точки зрения действия на сознание. Это страшно интересно при современных условиях» [13, с. 164]. Но это остается не более чем «интересно». Уже через семь лет, в 1929 году, Веснин строго ответит на вопрос (который задаст ему Н.И.Брунов), насколько учет ощущения имеет значение для архитектора: «Относительно “ощущения” замечает, что в задачу архитектуры это не входит, но оно является необходимым следствием работы, которая захватывает зрителя своим замыслом» [Из протокола заседания подсекции современного искусства СПИ РАХН 19.03.1929. 6, с. 15].

В своей педагогической деятельности Веснин демонстрировал заинтересованность в осмысленном развитии у студентов «архитектурного восприятия». На этом была построена предложенная им в 1926 году система преподавания рисунка на Архфаке [10, с. 393]. Вспомним также, что он был заинтересован в создании психотехнической лаборатории ВХУТЕМАСа. В текстах Веснина есть подробные, часто поэтические, описания того, как сможет почувствовать себя человек в новой архитектуре, есть внимательная и детальная характеристика выразительных качеств архитектуры. Но вопросы психологии восприятия отдельно им не описывались. Интересно упомянуть, что его брат и соавтор многих проектов Виктор Веснин в диалоге с А.В.Луначарским в 1930 по поводу Днепрогэс отстаивал «контроль на гигиену восприятия» архитектурной формы [6, с. 39]. Стоит помнить, что Александр Веснин реализовал себя как художник и как театральный декоратор, а значит — имел опыт разных способов, средств, моделей восприятия произведения искусства. Почему вопрос восприятия архитектуры человеком не нашел богатого отражения в его концепциях? Если у Николая Ладовского разрабатывалась система, учитывающая восприятие человеком архитектуры, причем этой системе следовало «экономить» душевные ресурсы, то у Александра Веснина архитектура наделяется силой

воздействия. Она эти же душевные ресурсы как бы стимулировала, пробуждала. И архитектор нес на себе ответственность «рассказать» или впечатлить созданным им образом человека, вне зависимости от того, как готов к такому впечатлению зритель. Общая архитектурная теория, «картина мира» Веснина гораздо более архитектуро-центрична, чем теория Ладовского, главное место в которой занимает реципиент.

В.Гропиус в середине 1960-х, вспоминая опыт 1920-х, так охарактеризовал свою позицию по вопросу характера восприятия архитектуры: «Мы верили и учили тому, что соотношение объемов, пропорции и цветовое решение вызывают психологическую реакцию, которая столь же жизненна и реальна, как эксплуатационные характеристики конструктивных и механических деталей или рентабельность планировочного решения» (В.Гропиус. Традиции и преемственность в архитектуре. 1964) [14, с. 348]. Но самих текстов 1920-х о том, как человек взаимодействует с архитектурой, у Гропиуса сохранилось очень мало. Одно из основных его высказываний на ту тему: «Вначале он [человек] отделяет нечто от общей предметной массы и придает этому форму. … Мы в состоянии мыслить бесконечность пространство в силу нашей принадлежности к всеобщему, но формировать пространство мы способны только при помощи конечных элементов. Мы воспринимаем пространство всем нашем неделимым Я, одновременно душой, разумом и телом, так же и создаем мы его всеми телесными органами» [15, с. 232]. В отношении этого размышления Гропиуса интересны комментарии исследователя Хорста Клауссена. Он связывал идею абсолютного Я и приравнивание воли этого Я к масштабу искусства и устройства мира с романтическими тенденциями, озвученными, например, еще Новалисом. Тем самым подчеркивалася укорененность многих концепций Гропиуса в XIX веке и романтизме [16, s. 69]. Одновременно обратим внимание на близость формулировки Гропиуса позиции гештальт-психологии относительно завершенности образов, которые воспринимает человек.

В то время как одни мысли демонстрируют укорененность Гропиуса в XIX веке, другие подчеркивают его актуальность в XX.

Некоторые высказывания Гропиуса доказывают, что, если он и не был знаком с концепциями, то мыслил в одинаковом с позициями гештальт-психологии ключе:

«Каждый строящий должен понять его [сложения большого архитектурного организма] смысл, чтобы взять их в оборот и распознавать конкретные факторы его образного строения: единство во множестве, ограничение до типичных основных форм и их упорядочивание и повторение, организация всех стандартных элементов по функции…» [17, s. 115].

«Главными составными элементами производства являются количество и движение. Только при наличии известного количества предметов человек оказывается в состоянии различать их и организовывать их в реальном мире. Вначале он отделяет нечто от общей предметной массы и придает этому форму. Но это тело может существовать не само по себе, а только благодаря какому-то приданному ему назначению. Сила, которую мы назвали движением, организует данное количество. Оба фактора — количество и движение — есть конечные представления нашего разума, который не может реально представить себе бесконечность. Мы в состоянии мыслить бесконечность пространства в силу нашей принадлежности ко всеобщему, но формировать пространство мы способны только при помощи конечных элементов» [18, с. 108].

Этим мыслям Гропиуса соответствует понятие фи-феномена в гештальт-психлогии — «чистое» неразложимое ощущение движения, независящее от других факторов, таких как цвет, яркость, размер, пространственная локализация и т.д. Фи-феномен был впервые осмыслен в работе Вертгеймера «Экспериментальные исследования видимого движения», которая была опубликована в 1912 г.

По скупости рассуждений о психологии восприятия Гропиус близок Веснину. Но, несомненно, можно увидеть в его позиции близость концепциям гештальт-психологии. И, если в разговоре о таком сходстве у русских архитекторов, мы должны скорее сомневаться в прямом контакте художников и психологов, то в случае с Гропиусом в нашем распоряжении есть несколько фактов, доказывающих как минимум его осведомленность о деятельность

современников-психологов. Связь искусства и гештальт-принципов рассматривает в статье «Искусство, дизайн и гештальт-теория» Рой Беренс [19]. В контексте взаимовлияний и параллелей искусства и гештальт-психологии с момента ее формирования до 1990-х, автор описывает исторические контакты мастеров Баухауза и психологов Берлинской школы. В 2012 году в журнале «GESTALT THEORY» была опубликована статья Герт Ян Будевинсе «Гештальт-теория и Баухауз», которая представляет собой переписку Роя Беренса, Бренды Данилович, Вилльяма С.Хафа, Лотара Спиллмана, Герхарда Штембергера и Майкла Вертхаймера [20]. Попробуем коротко описать историю контактов Школы Баухауз, которую возглавлял Гропиус, и представителей гештальт-психологии. Есть неподтвержденные данные о том, Вольфган Келлер, в то время директор лаборатории психологии в Университете Берлина, планировал читать лекцию в Школе, но к тому моменту он находился в США, и лекцию вместо него лекцию должен был читать его заместитель Карл Дункер, один из наиболее выдающихся исследователей в области продуктивного мышления и решения задач. Но нет никаких данных о том, состоялась ли в результате лекция. В.В.Кандинский упоминал представителей гештальтпсихологии в своих лекциях и говорил, что доказанное ими совпадает с его собственными ранними суждениями. Рудольф Арнхейм, занимавшийся вопросами восприятия искусства, приехал в 1928 году в Дессау работать над своим эссе «Баухаус в Дессау». На вопрос о связях гештальт-психологии и Баухауса Арнхейм ответил, что таковых не видит. Из этого мы можем сделать вывод, что преподавание новой философской и психологической концепции в Баухаузе практически не проводилось, хотя мы можем говорить о заинтересованности Школы в психологических исследованиях.

Итогом нашей работы может стать предположение, что из трех архитекторов, теоретическое наследие которых было проанализировано, наиболее заинтересован в исследовании психологии восприятия был Ладовский, который приложил немало усилий, чтобы выстроить всю свою педагогическую систему и архитектурную практику с учетом законов восприятия. Интересно, что выбирая ориентиры из мира психологии, Ладовский и Гропиус обратились к противодействующим

течениям: Мюнстерберг был учеником и последователем Вильгельма Вундта, теорию и методы которого критиковали гештальтисты. По иронии, одновременно Мюнстерберг был первым, кто привлек открытый гештальт-психологами фи-феномен для объяснения природы кинематографа [21, с. 152] (вспомним, что именно кинематографу Арнхейм посвятил свою первую книгу «Кино как искусство», вышедшую в 1932 году).

Развитие психологии восприятия происходило одновременно с развитием других отраслей науки своего времени. Так, понятие психического поля было позаимствовано представителями гештальт-психологии из физики. Изучение природы атома, магнетизма позволило раскрыть законы физического поля, в котором элементы выстраиваются в целостные системы. Эта мысль и стала ведущей для гештальт-психологов, которые пришли к выводу, что психические структуры располагаются в виде различных схем в психическом поле. Кроме того, одним из учителей Келера был Макс Планк — основоположник квантовой физики. В это же время было положено начало развитию математической биологии, основателем которой являлся Д'Арси В.Томсон, и теории паттернов в природных формах, представленной, в частности, работами Петера С.Стивенса. В этих областях биологии реализовывались те же тенденции, что и в физике и, собственно, гештальт-психологии. Возможно, точнее было бы предположить, что многие исследования разных наук, а вместе с ними и поиски в области архитектурной теории, являлись примерами общего интеллектуального движения, что в них находили свое отражение желание понять устройство мира и общие схемы такого осознания и, тем самым, они могут демонстрировать синхронность хода человеческой мысли в разных областях и теории, и практики.

Библиография:

1. *Кагаров Е.Г.* Современное педагогическое движение в Западной Европе и Америке. Изд. 2-е. — М.: Работник просвещения, 1928.

2. *Деборин А.М.* Диалектика и естествознание. Изд. 3-е. — М.; Л.: Государственное издательство, 1929.

3. *Выготский Л.С. Геллерштейн С., Фингерт Б., Ширвиндт М.* Основные течения современной психологии. — М.; Л.: Государственное издательство, 1930.

4. *Коффка К.* Основы психического развития. Коффка. — М.; Л.: ОГИЗ Соцэкгиз, 1934.

5. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Первая общая часть. — М.: Русский книжник, 1923. Мюнстерберг Г. Основы психотехники. Вторая специальная часть. — М.: Русский книжник, 1923. Мюнстерберг Г. Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Выпуск 3. — М.: Русский книжник, 1925. Мюнстерберг Г. Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Выпуск 4. — М.: Русский книжник, 1925.

6. Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2 т. / под общ. ред. М.Бархина [и др.]. — М.: Искусство, 1975. — Т. 1.

7. Основы построения теории архитектуры (под знаком рационалистической эстетики) // Известия Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА). — 1926. — С. 3–5.

8. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм — «формализм». — М.: Архитектура-С, 2007.

9. *Хан-Магомедов С.О.* Кумиры авангарда. Николай Ладовский. — М.: Издательский проект «Русский Авангард», 2011.

10. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС, 1920–1930. Кн. 2: архитектура, дерево, металл, керамика, графика, живопись, скульптура, текстиль. — М.: Ладья, 2000.

11. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Выпуск 3. — М.: Русский книжник, 1925.

12. *Мюнстерберг Г., Бехтерев В., Мёде В.* Сборник статей по прикладной психологии. — М.: Государственное техническое издательство, 1922.

13. *Хан-Магомедов С.О.* Александр Веснин и конструктивизм. — М.: Архитектура-С, 2007.

14. Мастера архитектуры об архитектуре / ред. А.В.Иконников; И.Л.Мац; Г.М.Орлов. — М.: Искусство, 1972.

15. *Гропиус В.* Границы архитектуры. — М.: Искусство, 1971.

16. *Claussen H.* Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens. — Hildesheim, 1986.

17. *Probstand H., Schädlich C.* Walter Gropius. 3. Ausgewählte Schriften. — Berlin, 1988.

18. Архитектура современного Запада. — М.: Изогиз, 1932.

19. *Behrens R.R.* Art, Design and Gestalt Theory // Leonardo on-line. — URL: http://www.leonardo.info/isast/articles/behrens.html (дата обращения: 18.02.2018).

20. *Boudewijnse G.-J.* Gestalt theory and Bauhaus — A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S.Huff, LotharSpillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011 // GESTALT THEORY. — 2012. — № 34 (1).

21. *Филлипов С.А.* Между мышлением и действительностью // Киноведческие записки. — 2004. — № 70. — С. 146–158.

А.В. Коротич

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ «КРИСТАЛЛИЧЕСКИХ» ВЫСОТНЫХ ЗДАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

В статье изложены некоторые актуальные аспекты развития большой группы современных высотных зданий, имеющих кристаллическую структуру внешних оболочек. Представлена авторская общая классификация «кристаллических» высотных зданий по основным морфологическим характеристикам. Также показаны основные геометрические способы их формообразования, раскрывающие гигантский выразительный художественно-эстетический потенциал зданий-«кристаллов» и их композиционные перспективы в контексте развития мировой высотной архитектуры.

In article are considered some actual aspects of the development of big group of modern tall buildings which have crystalline structure of external shells. Performed author's general classification of "crystalline" high-rise buildings according to their main morphological characteristic features. Also showed main geometric methods of their shape-forming which show largest expressive artistic and aesthetic potential of buildings-"crystals" and their compositional perspectives in worldwide development of high-rise buildings Architecture.

Ключевые слова: высотное здание, пластика, символ, архитектурная форма, экономика, композиция, экология, градостроительство, силуэт.

Keywords: tall building, plastics, symbol, architectural form, economics, composition, ecology, city planning, silhouette.

При наличии специальных научных работ, посвященных развитию архитектурной типологии и истории высотных зданий, а также их конструктивно-технологической эволюции [1–2], необходимо констатировать прак-



Рисунок 1. Высотные здания, основные призматические объемы которых имеют простейшие ортогональные или диагональные плоскогранные усечения. Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [25; 16; 38; 14; 34; 31; 24; 7; 21; 20].

тически полное отсутствие искусствоведческих исследований, направленных на выявление классификационных разновидностей архитектурных форм высотных зданий.

Вопросы общей классификации архитектурных форм высотных объектов по характеру геометрии основного объема были ранее изложены в работе автора [3]. Однако систематизация форм высотных зданий, имеющих *кристаллографическую структуру внешних оболочек* (первая классификационная группа), со структурно-композиционных позиций до сих пор не производилась. Вместе с тем подробно не исследовались основные способы формообразования кристаллических высотных объемов. Осветить данную научную проблематику — задача настоящей работы.

Исследование особенностей композиционного построения архитектурных форм самой многочисленной на сегодняшний день группы высотных объектов (здания-«кристаллы») позволило установить их основные морфологические разновидности.

1. Призматические объемы с простейшими ортогональными и диагональными плоскогранными усечениями (рис. 1, рис. 2 з–и). Простейший кристаллический объем высотного здания получается при одинарном косом диагональном усечении прямой либо наклонной призмы с различным контуром многоугольного основания (например, офисное здание «Illinois Center», Чикаго, США — рис. 1 а). Немногим

более сложные усечения основного призматического объема двумя-пятью разнонаклонными секущими плоскостями представлены на рис. 1 б–к.

В данных случаях плоскогранные усечения могут: — очерчивать ступенчатую конфигурацию объема, располагаясь по его боковой поверхности с выходом на вершину (рис. 1 б — «Allaid Bank Tower», Даллас, США, арх. И.М. Пэй; рис. 1ж — «Shanghai Regent Hotel», Шанхай, Китай, арх. бюро Arquitectonica; рис. 1и — «Central Plaza One & Two», Брисбэн, Австралия, арх.бюро Kisho Kurokawa & Associates); — срезать узкие угловые фрагменты боковой поверхности, образуя «фаски» (рис. 1 и); — затрагивать лишь завершающую часть исходной призмы, образуя многолучевую остроугольную контурную «корону» (рис. 1 з — «Generali», Дефанс, Париж, арх.бюро Valode & Pistre Architects) либо пирамидальные вершины типа «заточенный карандаш» (рис. 1 к — «Bank of America», Нью-Йорк, США, арх.бюро Cook+Fox); — формировать консольные/нависающие многогранные участки (рис. 1 в — «Crystal Tower», Турция; рис. 1 д — «1 Business Bay», Дубай, ОАЭ, арх. бюро Whitby & Bird; рис. 1 е — «Friendship Store Development», Пекин, Китай, арх. бюро PTW Architects); — образовывать расширяющиеся к основанию плоскогранные участки основного объема (рис.1 г — «Mandarin Oriental Hotel», Пекин, Китай, арх. бюро OMA).

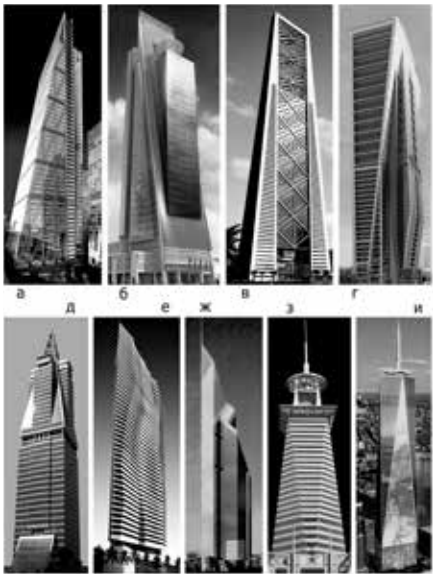


Рисунок 2. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в виде прямого или обратного клина (а–г). Высотные объемы, имеющие форму сложноусеченных монокристаллов: сложное многогранное усечение вершины и/или боковой поверхности (д–ж). Высотные объемы, имеющие форму призматоида (з–и). Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [6; 28; 27; 35; 21; 30; 20; 21; 33].

К элементарным высотным «кристаллам» также можно отнести

здания, имеющие форму *призматоида*- многогранника, получаемого усечением исходной призмы наклонными угловыми плоскостями, образующими треугольные боковые грани, которые очерчивают верхнее основание усеченного объема, диагонально развернутое относительно нижнего (рис. 2 з–и). Так, здание «Telecommunications Tower», Тянджин, Китай, арх.бюро C.Y. Lee & Partners, Architects & Planners (рис. 2 з) имеет фасадную фактуру в виде чередующихся стеклянных и непрозрачных горизонтальных полос, а также выразительное завершение в виде кольцеобразной структуры со шпилем. Напротив, здание «World Trade Center Tower1», Нью-Йорк, США, арх. бюро SOM (рис. 2 и) выполнено целиком стеклянным с четким выделением ребер боковой многогранной поверхности и также имеет шпилеобразное завершение.

2. «Клинья» (рис. 2 а–г). Разновидностью первой группы являются высотные здания, основные объемы которых выполнены в виде призм треугольного или трапециедального поперечного сечения с горизонтальной осью, имеющих клиновидную (сужающуюся к вершине или основанию) форму. При этом к основному объему «высотки» могут присоединяться различные выступающие дополнительные/второстепенные объемы, как, например, в офисном здании «The Prism», Дубай, ОАЭ, арх.бюро Dewan Architects & Engineers (рис. 2 б).

Основной клиновидный объем может опираться на основание прямоугольной гранью («прямой клин») либо ребром («обратный клин»). В последнем случае основной объем обратного клина обязательно дополняется каким-либо опорным объемом (или группой опорных объемов), необходимым для обеспечения конструктивной и визуальной устойчивости сооружения, в т.ч. в плане благоприятного психологического воздействия его своеобразных образно-тектонических характеристик (рис. 2 г — «Madinat Al Arab», Dream Harbour, Дубай, ОАЭ).

Возможны композиции из встречно ориентированных прямого и обратного клиньев, образующих основной призматический объем высотного «кристалла» и разделенных узкой стеклянной полоской («MG Tower», Гент, Бельгия, арх.бюро Jaspers-Eyers Architects).

Также возможно сокращение ширины клина от основания к верхней части здания (рис. 2 в — «Lighthouse Tower», Дубай, ОАЭ, арх.бюро WS Atkins).

3. Сложноусеченные монокристаллы (рис. 2 д–ж; рис. 3–4). Такие

формы получаются в результате сложных многогранных (в т.ч. иррегулярных) усечений боковой поверхности и/или вершины основного объема. Вместе с тем их можно рассматривать и как сочленение нескольких элементарных кристаллических объемов, т.е. «друзу»/группу однородных или разнотипных кристаллов.

К основным разновидностям сложных многогранных усечений основного призматического объема высотного объекта могут быть отнесены следующие.

А). Усечение боковых граней с образованием складчатой поверхности (в т.ч. ромбовидных складок). Здесь прежде всего необходимо выделить здание «Qatar National Bank», Доха, Катар, арх.бюро LAB (рис. 3 а). Боковая поверхность полностью остекленного основного объема имеет иррегулярную складчатую структуру и составлена из разнонаклонных треугольных граней, состыкованных с образованием изогнутой в плане выпуклой криволинейной оболочки, постепенно переходящей в вертикальные плоские остекленные участки, примыкающие к тыльному фасаду здания.

Однотипные ромбовидные складки, ритмично расположенные на боковой поверхности основного призматического объема, могут оформлять лишь его угловые участки (здание «Hearst Tower», Нью-Йорк, США, арх. Н. Фостер — рис. 3 б).

Б). Высечение центральной пирамидальной вершины типа «заточенный карандаш». Различные композиционные варианты использования данного приема можно проследить на характерных примерах. Так, в здании «One Liberty Place», Филадельфия, США, арх. Х. Ян (рис. 3 д) центральное трехъярусное телескопическое завершение основного объема образовано последовательно выходящими друг из друга подобными кристаллическими отсеками с четырьмя ромбовидными восходящими складками, перегнутыми по большей диагонали; при этом боковые остекленные грани основного объема имеют остроугольный очерк, снабжены выступающими пластическими элементами аналогичного очертания и имеют изящную накладную фасадную деталировку. Усиливают «кристаллический эффект» общей композиции четко выраженные угловые вертикальные складки.

Более простую, но не менее эффектную композицию имеет объемное

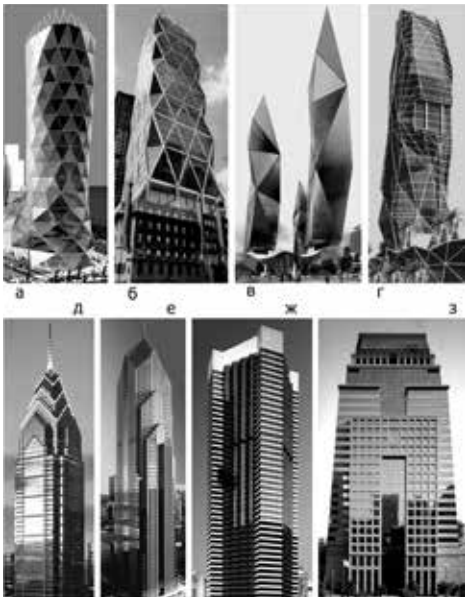


Рисунок 3. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в форме сложноусеченных монокристаллов либо друз/составной группы однородных кристаллов. Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [29; 4; 36; 26; 16; 20; 21; 32].

решение здания «Two Prudential Plaza», Чикаго, США, арх.бюро Loebel Schlossman & Hackl (рис. 3 е) с центральным четырехгранным ромбическим усечением типа «заточенный карандаш» в центральной вершине; при этом из двух противолежащих боковых вертикальных плоскостей основного объема, имеющих в завершении треугольные фронтоны, выступают по два малых боковых пилона с подобными треугольными фронтонами, ритмически снижающихся от вершины к основанию.

Совершенно иную композицию имеет завершение здания «King Tower», Шанхай, Китай, арх. бюро Taoho Design Architects Ltd. (рис. 2 д). Верхний ярус здания оформлен классической четырехгранной пирамидой, на наклонные боковые треугольные грани которой вынесены узкие клиновидные пилоны- части основного объема нижнего яруса. При этом пирамида завершения отделена от основного объема узким двухэтажным заглублением.

В). Иррегулярное усечение боковой поверхности в форме асимметричных складчатых «борозд» переменной ширины и глубины. Например, здание «ARIG Tower», Джедда, Саудовская Аравия, арх. бюро Perkins & Will (рис. 2 е) содержит на центральном фасаде вертикально ориентированную широкую борозду, имеющую малую глубину и образующую многогранные сколы на фасадной поверхности.

Абсолютно иррегулярную складчатую/многогранную оболочку имеют здание «Orchid Mall & Commercial Tower at Mina Rashid», Ду-

бай, ОАЭ, арх.бюро Ajit Bhuta & Associates (рис. 3 г) и комплекс «Setia ECOCITY», Малайзия, проект Setia Group (рис. 3 в), состоящий из двух подобных парных небоскребов.

4. «Друзы»/группы кристаллов (рис. 3–4). Поликристаллические «друзы» — составные многогранные конгломераты из подобных или разнородных кристаллических объемов — можно рассматривать одновременно и как разновидность очень сложных многогранных усечений неких исходных простейших по форме призматических монокристаллов. Морфологический анализ позволил выявить их следующие основные разновидности.

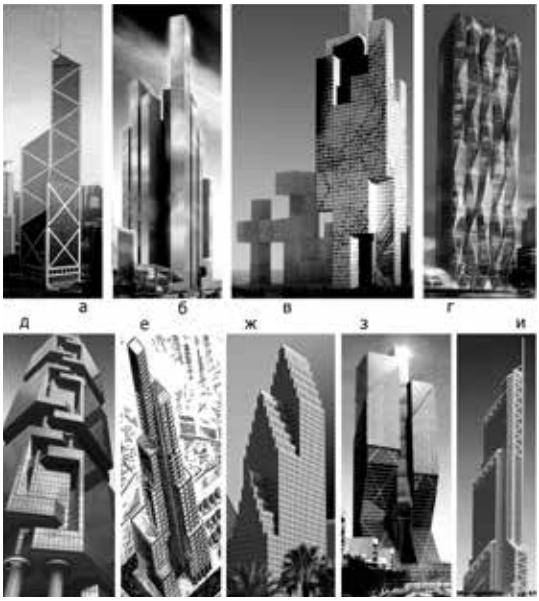


Рисунок 4. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в форме сложноусеченных монокристаллов либо друз/составной группы однородных кристаллов. Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [25; 11; 9; 15; 39; 8; 40; 12; 5].

А). Каскад вертикально ориентированных асимметричных складок-борозд, зигзагообразно прорезающих плоскость фасада от вершины к основанию и создающих образ водопада или застывшего ледяного утеса (рис. 4 г — «Reforma 432», Мехико, Мексика, арх. бюро Rojkind Arquitectos).

Б). Композиция из отдельно стоящих или сочлененных однородных призматических пилонов или слоев, имеющих различную высоту и ширину (рис. 4 б — офисное здание в Мельбурне, арх. бюро Denton Corker Marshall; рис. 4 е — здание в Москве: проект студии Н.А. Ладовского / аналогичную композицию имеет «Sears Tower», Чикаго, США, арх. бюро SOM; рис. 4 и — башня «Меркурий», ММДЦ, Москва, арх. F. Williams; рис. 4 а — «Bank of China», Гонконг, арх. И.М. Пэй; рис. 3 з

— «Sathom City Tower», Бангкок, Таиланд, арх.бюро P&T Group; рис. 4 з — «Ajman Marina», Аджман, ОАЭ, арх. бюро HOK International).

В). Ступенчатые призматические участки/выемки основного объема: — ритмические с регулярной структурой (рис. 4 ж — Республиканский Банк/«Bank of America» в Хьюстоне, США, арх. Ф. Джонсон); — аритмические иррегулярные (рис. 4 в — здание Газпрома, Санкт-Петербург, арх.бюро OMA).

Г). Вертикальные зигзагообразные складки боковой поверхности основного объема (рис. 3 ж — «JW Marriott Hotel», Гонконг, арх. бюро Wong & Ouang (HK) Ltd.). Этот же композиционный прием, эффектно дополненный ярусами невысоких «сталактитовых» складок-уступов, спускающихся ступенями в нижней части здания к его основанию, можно наблюдать в здании отеля «Trump Tower», Нью-Йорк, США.

Д). Вертикальная комбинация сложноусеченных взаимно пересекающихся соосных многогранных блоков (рис. 4 д — парные башни «LIPPO Center», Гонконг, арх. П. Рудольф).

5. Пирамиды (рис. 5–6). По общему архитектурному очертанию основного объема кристаллические высотные пирамиды могут быть подразделены на несколько основных групп.

А). Традиционные/классические с различным контуром многоугольного основания. Так, четырехгранная пирамида «Transamerica Pyramid», Сан-Франциско, США, арх. бюро William L.Pereira Associates, имеет квадратный план основания и снабжена двумя симметрично расположенными узкими клиновидными призматическими пилонами, выступающими из наклонных противолежащих треугольных граней (рис. 5 а–б). Здание имеет насыщенную фактурную/пластическую деталировку фасадных плоскостей; при этом опорная часть пирамидальной оболочки выполнена в виде сквозной наклонной решетчатой структуры с треугольными ячейками.

Совершенно иной характер архитектуры являет собой высотная пирамидальная оболочка здания «London Bridge Tower/Shard», Лондон, Великобритания, арх. Р. Пиано, имеющая сложный многоугольный план, наружные полностью остекленные грани которой практически лишены деталировки (рис. 5 в).

Наклонная пирамида со сложной и композиционно активной на-

кладной пластикой, фактурой и деталировкой воплощена в здании «Al Rajhi Tower», Эр-Рияд, Саудовская Аравия, арх. бюро WS Atkins (рис. 5 д). Весьма оригинально решена опорная часть здания: основной пирамидальный объем косо срезан и нависает над основанием, образуя своеобразный атриум; при этом между угловыми опорными ребрами, очерчивающими фронтальную грань пирамиды, и наклонными кромками боковых треугольных граней размещены трубчатые сквозные решетки.

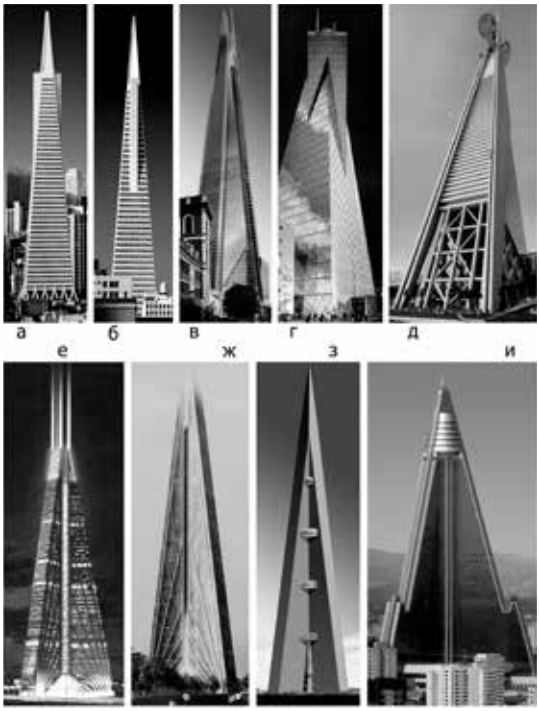


Рисунок 5. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в виде классических пирамид с различным контуром многоугольного основания (а–д), а также радиально-лучевых пилонных пирамид (е–и). Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [а, б — 20; 23; 10; 27; 17; 19; 32; 22].

Узкая/клиновидная пирамида, имеющая четко выделенную ярусную структуру оболочки, представлена в проекте «Le Projet Triangle», Париж, Франция, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон (рис. 6 г).

Также необходимо отметить проект высотного комплекса у Ладожского вокзала, Санкт-Петербург, арх. бюро «Студия-44», составленного из однотипных зданий, каждое из которых представляет собой полностью остекленную четырехгранную пирамиду, в которую сверху асимметрично врезана прямая стеклянная призма, завершающая составную кристаллическую композицию (рис. 5 г).

Оригинальную архитектуру имеет здание «Al Faisaliah Complex»,

Эр-Рияд, Саудовская Аравия, арх.бюро Foster & Partners, усеченная пирамидальная оболочка которого аппроксимирована четырьмя вспарушенными четырехугольными поверхностями, имеющими активную фасадную фактуру (горизонтальные ряды наклонных солнцезащитных панелей); при этом между верхними участками угловых дугообразных ребер пирамидальной оболочки, сходящимися в вершине, расположен стеклянный сферический объем (ресторан) и смотровые площадки.

Б). Радиально-лучевые пилонные. Внешняя форма таких пирамидальных зданий очерчена оболочкой, составленной из клиновидных ребер-пилонов, пристыкованных к центральному осевому стволу, сечение которых уменьшается от основания к вершине; в результате здание имеет многолучевой/звездчатый план. В настоящее время все сверхвысокие здания мира (как построенные так и проектируемые) имеют общую пирамидальную радиально-лучевую конфигурацию.

Радиально-лучевые пилонные пирамиды имеют ребристую форму, обеспечивающую большую пространственную жесткость, а их развитая многолучевая опорная система обеспечивает значительную устойчивость и оптимальные нагрузки на фундаменты при значительной высоте (h=800 м и более). В сравнении с классическими высотными пирамидами, имеющими сплошное многоугольное основание, пилонные пирамидальные здания имеют значительно меньшую массу при той же высоте и, соответственно, меньшую нагрузку на фундаменты, что позволяет делать их сверхвысокими. При этом малая толщина пилонов обеспечивает естественное освещение внутренних помещений, примыкающих к внешней остекленной оболочке, на всю их глубину даже на затененной стороне объекта за счет отраженного света (в пирамидальных зданиях, имеющих выпуклый многоугольный план, естественное освещение будет осуществляться лишь для помещений, непосредственно примыкающих к внешней остекленной оболочке; вся же остальная масса внутренних помещений, расположенных в толще основного объема, остается неосвещенной).

Среди зданий группы прежде всего необходимо отметить башню «Россия», ММДЦ, Москва; высота 600 м; проект арх. бюро «Foster & Partners» (рис. 5 е–ж). Форма башни образована тремя призматическими пилонами одинаковой толщины, пристыкованными к центральному стволу по вертикальным ребрам и развернутыми друг к другу под углом

120°. Поперечное сечение пилонов убывает от основания к вершине, а план здания является трехлучевым.

Также выделяется сверхвысокое здание «1200 m Tower» в Джакарте, Индонезия; высота — 1200 м; проект арх.бюро «P&T Group» (рис. 5 з). Форма башни образована тремя призматическими пилонами одинаковой толщины, состыкованными вдоль центрального ствола по вертикальным ребрам и развернутыми друг к другу под углом 120°. Поперечное сечение пилонов убывает от основания к вершине, а план здания является трехлучевым.

Разновидностью вышеописанного здания является сверхвысокая башня «1001 m Tower» в Джакарте, Индонезия; высота — 1001 м; проект арх. бюро «P&T Group». Форма башни образована четырьмя призматическими пилонами одинаковой толщины, состыкованными крестообразно вдоль центрального ствола по вертикальным ребрам и развернутыми друг к другу под углом 90°. Поперечное сечение пилонов убывает от основания к вершине, а план здания является четырехлучевым.

В ряду зданий этой группы также выделяется стеклянная башня «Ryugyong Hotel», Пхеньян, Северная Корея (рис. 5 и); ее три восходящих к вершине пилона имеют зигзагообразное очертание, образованное промежуточными остроугольными пиками.

В). Параллельно-слоистые. Здесь выделяется проект «Timelinks» для Ближнего Востока (рис. 6 а–в), воплощающий здание общего пирамидального очертания высотой более 1,6 км со стороной квадратного основания более 2,3 км. Здание включает отдельно стоящие клиновидные пилоны Г-образного очертания в плане, ритмически увеличивающиеся от основания к вершине, а также размещенные в углах наименьшие по высоте усеченные пирамиды. Пилоны образуют четыре зеркально симметричные блока, расположенные вокруг центральной оси; при этом в каждом блоке разновысокие пилоны и располагаются параллельно друг другу. Наклонные поверхности пилонов и угловых усеченных пирамид выполнены ступенчатыми.

Г). Обратные/перевернутые (уникальный проект Музея современного искусства в Каракасе, Венесуэла, выполненный в виде перевернутой четырехгран-

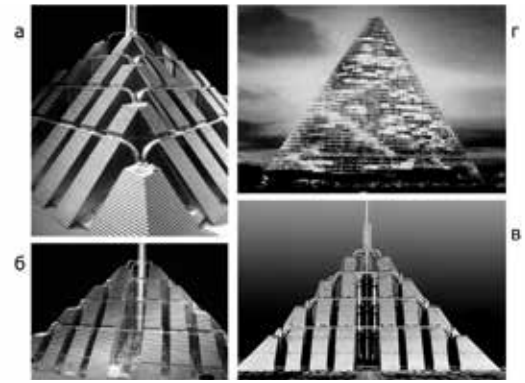


Рисунок 6. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в виде составной пирамиды из отдельно стоящих Г-образных в плане параллельных пилонов (а–в), а также многоярусной узкой/клиновидной пирамиды (г). Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [а,б — фото автора; в — 37; 13].

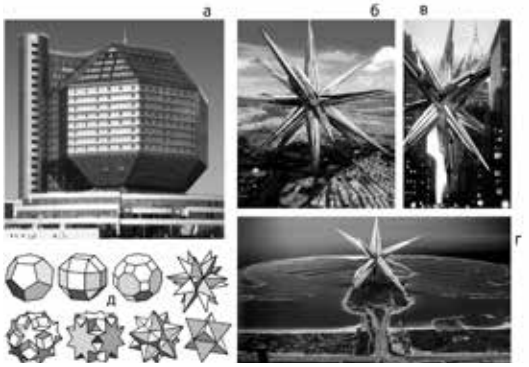


Рисунок 7. Высотные здания, основные объемы которых выполнены в виде замкнутых полуправильных (а) или звездчатых (б–г) многогранников. Потенциально возможные решения основных объемов зданий-многогранников (д). Источники информации в соответствии с порядком обозначений: [18; б,в,г — 13; 41].

ной пирамиды, поставленной на вершину; арх. О. Нимейер).

6. Замкнутые центрические многогранники (рис. 7). Здания этого морфологического типа в настоящее время являются весьма редкими в практике мировой высотной архитектуры, но, несомненно, имеют большие композиционно-художественные перспективы развития (некоторые возможные типы многогранных оболочек таких зданий представлены на рис. 7 д). Многогранники, очерчивающие их внешнюю оболочку, относятся к одному из двух принципиальных типов: а) выпуклые (правильные, полуправильные и др.); б) невыпуклые/звездчатые.

К первому типу относится здание Национальной библиотеки Беларуси, Минск, Республика Беларусь, арх. М. Виноградов и В. Крамаренко (рис. 7а), полностью остекленная многогранная оболочка которого выполнена в

форме ромбокубооктаэдра.

Второй тип представлен зданием в виде звездчатого многогранника со сложной асимметричной радиально-лучевой структурой (рис. 7 б–г: проект «Superstar» — чайна-тауны для различных стран, арх. бюро MAD).

Заключение. В работе впервые произведена морфологическая систематизация самой многочисленной группы высотных зданий-«-кристаллов», в результате чего установлены шесть их основных структурно-композиционных разновидностей, а также обозначены принципиальные способы их структурного формообразования. Это создает системную основу для проведения дальнейших прогностических исследований, а также позволяет открывать и развивать перспективные пути структурного моделирования новых пластически выразительных архитектурных форм высотных объектов с кристаллографической геометрией внешних оболочек.

Библиография:

1. *Абрамсон Л.А.* Развитие строительства высотных зданий / Л.А. Абрамсон // Жилищное строительство. — 2005. — № 10. — С. 14–29.

2. *Маклакова Т.Г.* Высотные здания / Т.Г. Маклакова. — М.: АСВ, 2008. — 160 с.: ил.

3. *Коротич А.В.* Систематизация архитектурных форм высотных зданий: композиционный аспект / М.А. Коротич, А.В. Коротич // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2009. — № 1. — С. 45–49, ил.

4. ARX / учредитель ЗАО «Билдинг Медиа». — ISSN 1818–2305. — 2006, № 01 [02] февраль–март.

5. ARX / учредитель ЗАО «Билдинг Медиа». — ISSN 1818–2305. — 2006, № 03 [04] июнь–июль.

6. ARX / учредитель ЗАО «Билдинг Медиа». — ISSN 1818–2305. — 2007, № 04 [11] июль–август.

7. ARX / учредитель ЗАО «Билдинг Медиа». — ISSN 1818–2305. — 2007, № 05 [12] сентябрь.

8. Волчок Ю. П. Конструкции и форма в советской архитектуре / Ю. П. Волчок, Е. К. Иванова, Р. А. Кацнельсон, Ю. С. Лебедев. — М.: Стройиздат, 1980. — 263 с.: ил.

9. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2007, № 1.
10. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2007, № 4.
11. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2007, № 5.
12. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2007, № 6.
13. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2009, № 1.
14. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа». — ISSN 1992–2124. — 2009, № 2.
15. Высотные здания/Tall Buildings: журнал высотных технологий / учредитель ООО «Скайлайн Медиа».— ISSN 1992–2124. — 2012, № 1.
16. *Кемпбелл Р.* Американская архитектура сегодня / Р. Кемпбелл // Дизайн США. — 1989. — С. 46–54.
17. *Салунов А.* Цена высоты / А. Салунов // РБК. — 2008. — № 2. — С. 44–51.
18. *Фролова Е.А.* 100 самых удивительных достижений современной архитектуры / Е. А. Фролова. — М.: Эксмо, 2011. — 232 с.: ил.
19. *Binder G.* Tall buildings of Europe, the Middle East and Africa / G. Binder. — Sydney: Images Pubilshing, 2006. — 240 p.: il.
20. *Binder G.* 101 of the world's tallest buildings / G. Binder. — Sydney: Images Pubilshing, 2006. — 239 p.: il.
21. *Binder G.* Tall buildings of Asia and Australia / G. Binder. — Sydney: Images Pubilshing, 2001. — 224 p.: il.
22. CTBUH Journal / учредитель Council of Tall Buildings and Urban Habitat. — ISSN 1946–1186. — 2012. — Issue IV.
23. *Sarbutu A.* London: vertikalen in der horizontalen stadt / A. Sarbutu // Archithese. — 2003. — № 3. — S. 16–21.
24. Shanghai: Architecture & Design / edited by Christian Datz & Christof Kullmann. — teNeues Verlag GmbH & Co. KG, Kempen, 2005. — 192 p.: il.
25. *Sheppard C.* Skyscrapers: masterpieces of Architecture / C. Sheppard. — New York: Todtri, 1996. — 80 p.: il.
26. «Ajit Bhuta & Associates» /каталог.

27. «WS Atkins» /каталог.
28. «Dewan Architects & Engineers» /каталог.
29. «LAB» /каталог.
30. «Perkins + Will» /каталог.
31. «PTW Architects» /каталог.
32. «P&T Group /Architects & Engineers» /каталог.
33. «SOM» /каталог.
34. «Whitby & Bird» /каталог.
35. «Dream Harbour» /каталог.
36. «Setia ECOCITY» /каталог.
37. «Timelinks» /каталог.
38. URL: https://masterok.livejournal.com/tag/Небоскребы (дата обращения: 03.03.2017г.).
39. URL: https://designer-sha.livejournal.com/2834.html (дата обращения: 21.02.2017г.).
40. URL: https://collections.yandex.ru/user/shevchukiury/sovremennaia-arkhitektura (дата обращения: 19.05.2017г.).
41. *Гольцева Р.И.* Методика формообразования многогранных моделей. Часть 1. Многогранники / под общ.ред.Гамаюнова В.Н. — М.: Изд. МИСИ им. В.В. Куйбышева, 1983. — 48 с., ил.

Д.Н. Воробьев

МЕМОРИАЛ ПИТЕРА АЙЗЕНМАНА

После падения Берлинской стены в 1989 году, Берлин стал крупнейшей строительной площадкой в мире. Центр города заполняли пустыри, образовавшиеся после сноса стены, были приглашены архитекторы мирового значения, такие как Альдо Росси, Френк Гери, Гельмут Ян и др. Но ни один проект не вызвал столько споров, как проект мемориала жертвам холокоста. Дебаты продолжались почти 10 лет. Задача — создать мемориал, который в полной мере отражал бы весь ужас преступления, совершенного в отношении европейских евреев, казалась неразрешимой. В первом международном конкурсе приняло участие 528 проектов. Но ни один из них не был принят. В 1997 году был объявлен второй конкурс, победу в котором одержал проект нью-йоркского архитектора Питера Эйзенмана. 25 июня 1999 года большинством голосов немецкий бундестаг принял решение о строительстве мемориала: поля, покрытого врытыми в землю бетонными стелами и информационного центра под ним.

After fall of the Berlin Wall in 1989, Berlin became the largest construction field in the world. The city center was filled with wastelands formed after the demolition of the wall, best architects of the world such as Aldo Rossi, Frank Gehry, Helmut Jan, etc. were invited. But no project has caused so much controversy as the Holocaust memorial project. The debate lasted almost 10 years. The task for creating a memorial that would fully reflect the horror of the crime committed against European Jews seemed insoluble. 528 projects took part in the first international competition. But none of them was adopted. In 1997, the second contest was announced, won by architect from New York Peter Eisenman with his project. On June 25, 1999, by a majority vote, the German Bundestag decided to build a memorial: a field covered with concrete stelae buried in the ground and an information center under it.

Ключевые слова: Берлин, строительство, архитектура, мемориал.

Keywords: Berlin, building, architecture, memorial.

«Г-н канцлер,
Г-н президент,
Члены Попечительского совета,
Уважаемые гости,
Дорогая семья,
Дорогие друзья,
Дамы и господа,
Сегодня я говорю как архитектор и абсолютно обычный человек. Сегодня — знаменательный день для всех нас. Это было и есть удивительным опытом для меня. Я горд, что получил возможность сотрудничать с моими коллегами и членами попечительского совета, что стою в итоге здесь. Как уже сказал Пауль Шпигель, за это время было много споров, противоположных по смыслу дискуссий и разнообразия мыслей. Но это нормальный процесс, и я считаю, что наш проект благодаря этому стал ещё лучше, чем был в начале. Очевидно, что мы не могли решить абсолютно все проблемы и удовлетворить абсолютно всех участников. Но это и не было нашей целью, ведь тогда мы бы ничего не достигли. Знали бы мы результат ещё до того, как начать этот проект, то мы его даже не начинали. Многое из того, чего мы достигли, сводится к вере членов попечительского совета в то, что вместе мы бы добились успеха. Однако сегодняшний успех не является нашей изначальной целью, поэтому он всего лишь временный. Вместо этого мы преследовали две цели.
Во-первых, мы хотели достичь постоянного воспоминания и обозначить то, что произошло в этой столице. Во-вторых, — и это, возможно, даже важнее — мы хотели начать дебаты с явным концом, вызванные подобным проектом, и позволить новым поколениям прийти к своим собственным выводам. Мы также не хотим программировать их на то, о чём им следует думать, а скорее даём жизнь их собственным размышлениям.
По этой причине мы сомневались в большинстве возникающих образов памятника. Мы не пытались лишь тупо провоцировать; мы пытались

создать что-то, что отображает обыкновение и трезвость, с которыми столкнулись все пострадавшие. И, возможно, эта простота придала этой работе провокационный характер.

По ходу этого проекта каждый из нас столкнулся с рисками, но лично я при этом научился сражаться за то, что я считал правильным в отношении памятника, и возвращаться назад, когда я был не прав. Я хотел бы сказать Вам, что ошибся с включением места информации. Я думаю, в общем плане место и стеловое поле очень важны. Итальянский философ Джорджо Агамбен напишет на этой неделе в своей колонке газеты "Время": "Есть два представления воспоминания. Одно — незабываемое, в стиле стелового поля; другое — знаменательное, записанное в архивах, местах информации. Только вместе они сотворят этот памятник".

Как я сказал в начале, это было впечатляющим опытом для меня, и для меня важно это повторить. Но самым главным, стоящим внимания моментом, пожалуй, было то, что благодаря этому процессу я сам приблизился к своей еврейскости. Ортодоксальные евреи или прогрессивные евреи, религиозные или мировые евреи, средне- и восточноевропейские евреи или сефарды, немецкие или польские евреи — в их глазах мы все были равны.

Теперь мне остаётся только молча передать этот памятник немецкому народу — для настоящего и будущего — и позволить говорить немцам и для немцев и мира. В сердце я — житель Нью-Йорка, но отныне часть моей души навсегда останется здесь, в Берлине.

Благодарю Вас.

Питер Айзенман (речь на открытии мемориала 10 мая 2005 г.)».

Идея памятника впервые появилась еще в 1988 году. В августе 1988 года журналист Леа Рош предлагает дискуссию, чтобы построить на территории бывшего гестапо в Берлине-Кройцберг мемориал. В январе 1989 года Леа Рош публикуе вместе с историком Эберхардом Йекелем первое обращение инициативы граждан «Перспектива Берлин» на возведение памятника убитым евреям Европы. С падением Берлинской стены и последующим за этим воссоединением Германии идея мемориала ушла на второй план. Несколько лет спустя, в 1992 году, правительство канцлера Гельмута Коля выделило для мемориала пустырь рядом с Бранденбургскими воротами.

Весной 1995 года берлинский департамент строительства и жилищного хозяйства устраивает конкурс на проект мемориала. На конкурс были представлены 528 работы, после изучения всех предложений, жюри во главе с Вальтером Йенсом присуждает две первые премии Симону Унгерсу и Кристине Якоб-Маркс, Хелле Ролфес, Гансу Шайбу и Рейхарду. Штанглу. Однако канцлер Гельмут Коль выступил против предложений этих архитекторов, и проект сталкивается с серьезным кризисом.

Начинаются споры по поводу проекта. Предлагается новое места для мемориала, на месте бывших садов министерств. Принимается решение о создании отборочной комиссии из всемирно известных архитекторов и скульпторов. Отборочная комиссия рекомендует проект «Поле каменных стел, или Лес камней» Питера Айзенмана и Ричарда Серры и «Разбитая звезда Давида» берлинского скульптора Гезины Вайнмиллера и в дополнение рекомендует конструкции Йохена Герца и берлинского художника Даниэля Либескинда. Сторонники мемориала принимают эти рекомендации.

Со временем частная инициатива приобрела государственный статус. Бывший канцлер Гельмут Коль был среди первых сторонников проекта. Но историк по образованию и «автор германского воссоединения» вмешивался чересчур активно и в вопросы, напрямую политика не касавшиеся. Именно он отверг первый эскиз мемориала — идею берлинского художника Кристины Якоб-Маркс установить покатую полость с выбитыми на ней именами всех жертв Холокоста. По предложению канцлера проект Айзенмана и Серры «Айзенман-II» был пересмотрен, после чего Серра покинул проект. Их конструкция изначально предусматривала огромный лабиринт из 4000 каменных столбов различной высоты, разбросанных по площади 55000 кв. метров. Количество стел было уменьшено в два раза, как и высота их, с семи с половиной метров до четырех

Министр по делам культуры и средств массовой информации Майкл Науман требует сочетания памятника с библиотекой и исследовательским центром, «Дом памяти», и Питер Айзенман представляет новый, измененный проект мемориала «Айзенман-III».

25 июня 1999 года Бундестагом Германии было принято

окончательное решение о строительстве мемориала по проекту Питера Айзенмана и учреждении государственного благотворительного фонда для его содержания.

27 января 2000 года состоялось символическое начало строительства памятника. В январе 2001 года на берлинской выставке была выбрана концепция дизайнера Дагмар фон Вилькен для информационного центра мемориала.

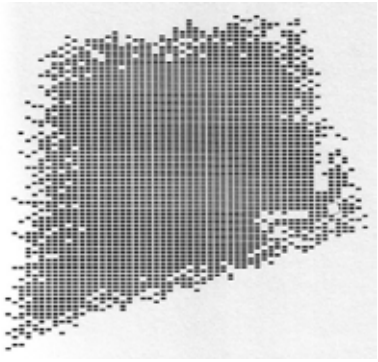
10 мая 2005 года состоялось торжественное открытие памятника. Церемония инаугурации, на которой присутствовали все высшие должности в правительстве Германии, в том числе канцлер Герхард Шредер, состоялась в большой белой палатке возле мемориала в нескольких метрах от того места, где находился подземный бункер Гитлера. Пережившая Холокост Сабина Волански была выбрана, чтобы говорить от имени шести миллионов погибших евреев. В своем выступлении она отметила, что Холокост забрал все, что она ценила, но он также дал понять ей, что ненависть и дискриминация обречены на провал. Она также подчеркнула, что дети преступников Холокоста не несут ответственности за действия своих родителей.

Считается, что около 3,5 миллиона посетителей посетили мемориал в первый год с момента открытия, или около 10000 каждый день. 490000 человек посетили подземный информационный центр, 40 % из них — не немцы. Мемориал стал «туристическим магнитом».

3 мая 2007 года Мемориал Холокоста получил престижную награду «Почетную премию в области архитектуры» Американского института архитекторов (AIA). Эта награда является высшим признанием для архитектуры в Соединенных Штатах и одной из самых важных наград в мире в этой области.

«Архитектура говорит о монументах и могилах», — сказал архитектор Адольф Лоз в начале 20 века [1]. Под этим он подразумевал, что человеческую индивидуальность можно вспомнить через камень, плиту, крест или звезду. Со времен Холокоста, Хиросимы и существования механизма массового убийства эта простая идея больше не работает. Сегодня индивидуум больше не может быть уверен в том, что умрет своей смертью, а архитектура больше не может напоминать о жизни, как раньше. Обозначения, символы, которые раньше означали





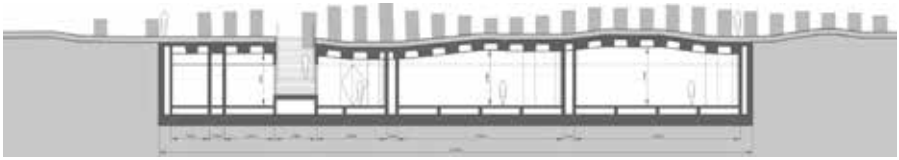


Рисунок 1. Мемориал Айзенмана в Берлине (Berlin)
Рисунок 2. План мемориала. Эскиз
Рисунок 3. Мемориал в Берлине. Разрез

индивидуальную смерть, должны быть изменены, а это имеет значительное влияние на идею памяти и монумента. Любая попытка передать размер или масштаб Холокоста с помощью традиционных способов неизбежно потерпит крах. Напоминание о Холокосте никогда не вызовет ностальгию.

В контексте этого памятник убитым евреям Европы — чрезвычайная банальность. Проект несет в себе нестабильность, свойственную системе с мнимой рациональной структурой, и потенциал для подобных вселенских решений. Он показывает, что якобы рациональная и упорядоченная система теряет связь с человеческим разумом, становясь слишком большой и превышая свои изначальные пропорции, после чего якобы упорядоченные системы часто проявляют собственные недостатки и склонность к хаосу, и становится ясно, что стоит отказаться от всех закрытых систем с закрытой структурой.

В поисках нестабильности в как бы стабильной системе в основе проекта лежит правильная клетка из 2117 бетонных стел шириной

0,95 м и длиной 2,38 м. Среди них — 811 колонны высотой от 0,2 до 2 метров, 916 стелы высотой от 2 до 3,5 метров и 872 стел высотой от 3,5 до 4,7 метров. Колонны стоят на расстоянии 0,95 м одна от другой, из-за чего по клетке можно ходить только поодиночке. Столбы имеют наклон от 0,5 до 2 гр. Разница в высоте между нижними и верхними уровнями колонн кажется случайной и незначительной, как будто это только вопрос выражения, однако это не тот случай. Каждый уровень определен посредством пересечения пустот в колоннах и растровых линий под большим урбанистическим контекстом Берлина. В результате получается якобы ошибочное смещение структуры клетки, приводящее к тому, что внутри якобы строгого строения памятника появляются неисчисляемые пространства. Появляющиеся таким образом пространства уплотняются, сжимаются и углубляются, а также создают многозначное впечатление от каждой точки поля. Это движение по полю подрывает любую идею об абсолютной симметрии и, наоборот, делает реальность всестороннего выравнивания очевидной. Из-за этого иллюзия порядка и уверенности, как во внутренней системе координат, так и в окружающей уличной сети, разрушается.

Неизменной остается идея того, что колонны занимают пространство между двумя раскрытыми клетками и таким образом формируют верхний уровень на высоте глаз. Способ, в который обе эти системы относятся одна к другой, одновременно описывает зону нестабильности. Эти зоны нестабильности или нерегулярности накладываются как на топографию местности, так и на верхний уровень поля бетонных колонн. Так достигается ощутимое и концептуальное расхождение между топографией местности и топографией площади стел. Это расхождение описывает разницу в понятии времени, которую философ Генри Бергсон называет разницей между хронологическим, повествующим временем и временем в качестве продолжительности. Через отображение этой разницы в концепции памятника возникает пространство для потерь и созерцания, для элементов воспоминания.

Еще до подписания контракта между Фондом и архитектором было произведено несколько образцов стел, на которых были испытаны различные виды строительства, красителей и конкретных качеств бетона. Отливать стелы доверили компании «Гайтнер». Стелы

изготавливались из высокопрочного армированного бетона, который заливали в специально изготовленные для этого стальные формы. Компания производила от 16 до 60 стел в неделю, в зависимости от размера. Сам процесс установки столбов был очень сложным из-за разных углов и высоты, установку столбов завершили в декабре 2004 года.

Поверхность стел была обработана специальным составом, изготовленным компанией «Дегусса» (Degussa), который зачищал бетон от погодных условий, эрозии и граффити. Из-за этой компании в 2003 году разгорелся скандал, из-за которого мемориал могли бы не построить в назначенные сроки. 14 октября 2003 года швейцарская газета Tages Anzeiger опубликовала несколько статей, в которых говорилось, что компания «Дегусса» вовлечена в национал-социалистические преследования евреев. Дочерняя компания «Дегусса-Дегеш» производила газ «Циклон-Б», который использовался для отравления людей в газовых камерах. 23 октября после бурных и противоречивых дискуссий было принято решение немедленно остановить строительство. В первую очередь, прекратить участие «Дегуссы» в проекте требовали представители еврейской общины, в то время как политики, в том числе Вольфганг Тирзе, не хотели останавливать строительство и нести дополнительные расходы. Против исключения компании из проекта был и Питер Айзенман. В ходе дискуссий выяснилось, что участие этой компании в строительстве мемориала было неслучайным, в том числе о причастности к строительству «Дегуссы» знал Фонд, управляющий строительством и Леа Рош. Также выяснилось, что другая дочерняя компания «Дегуссы» «Баухимия» уже залила фундамент для стел. Также проблемой исключения компании из проекта было то, что многие стелы были уже покрыты защитным составом «Дегуссы». Предлагали их уничтожить, если бы «Дегуссу» заменила другая компания. 13 ноября, после долгих дискуссий, было принято решение продолжить строительство с этой компанией.

В информационном центре стелы памятника формально продолжаются здесь, на абстрактном уровне, и служат в качестве носителя информации. Стелы предстают в форме кессонного потолка с выступами, чья ширина соответствует расстоянию между стелами

на поле. Присутствие этого элемента скрывается стенами, которые расположены, как в классической клетке из 9 квадратов. Эта клетка, направленная вопреки логике колонного поля, исключает любое парадигматическое понимание. Возникающее из-за этого ограничение отношений приводит к неуверенности и изолирует индивидуума, ввиду тревожного личного опыта. Жесткая материальность бетонной структуры точки противопоставляется последовательности технологически опережающей расстановки информации, что формирует нестабильное, подходящее для отражений измерение осознанности. План и форма поля стел приводятся по их оригинальному внешнему виду. В каждом из четырех выставочных залов эта метаморфоза отличается. Таким образом, посетители имеют четкое представление, что они находятся под Мемориалом памяти убитых евреев Европы.

Экспозиция начинается с обзора нацисткой политики террора с 1933 по 1945 годы. Шесть портретов большого формата олицетворяют собой шесть миллионов жертв.

Первый тематический зал — это зал масштабов. В этом зале находятся дневники, письма и последние записки, которые были сделаны во время преследований, которые нанесены на стеклянные пластины, встроенные в пол, и освещены снизу. Каждая из этих пластин является как бы виртуальным продолжением стел мемориала, которые находятся над потолком, повторяя их расположение и размеры. Это личное пространство дополняет опоясывающая зал строка, информирующая о количестве жертв в каждой пострадавшей европейской стране на 1937 год.

Во второй комнате на примере судеб 15 еврейских судей рассказывается о различных сторонах жизни евреев. Фотографии и личные документы отображают многообразие укладов жизни европейских евреев до Холокоста и сообщают о распаде этих семей, изгнании и уничтожении их членов. Информация находится на стендах, которые повторяют форму стел мемориала и как бы проникают через потолок в зал, повиснув в 70 см от пола. Зал освещается только подсветкой экспонатов, кроме того свет внизу стел повторяет их форму, отражая план стел на полу.

Третья комната — зал имен. Здесь можно услышать имена и

короткие биографии убитых и пропавших без вести евреев Европы. В зале располагаются три скамейки, повторяющие форму стел и их расположение в плане.

В последнем из четырех тематических залов — зале исторических мест — стелы из стен выходят на посетителей выставки. В этом зале представлена география распространения Холокоста по всей Европе. Широкие стороны кубов служат экраном для проекции исторических фильмов и фотографий.

В проектировании выставочных залов Дагмар фон Вилькен стремилась соединить содержание и архитектурные элементы для достижения эстетического единства.

Примечания:

1. Цит по: https://artmisto.com/read/tales/20055--.html (дата обращения 18.03.2018)

Библиография:

1. *Eisenman P*. Deconstruction. — Waltham, MA. — U.S.A: St. Martin's Press, 1989.

2. *Schlusche G*. Der Denkmalstreit — das Denkmal? — Hamburg: Philo. 01. 1999. — URL: https://www.booklooker.de/B%C3%BCcher/Ute-Schlusche-Heimrod+Der-Denkmalstreit-das-Denkmal/id/A02euYog01ZZP?-zid=88f74b558f4bf92c26ea7d997de9d195

3. *Imhof Ml.* Berlin. — Petersberg: Neue Architektur Kultur und Reisen, 2011.

Е.М. Цыкунова

ТРАНСФОРМАЦИЯ И ПРИМЕНЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ РОСПИСЕЙ МОСКОВСКИХ ИНТЕРЬЕРОВ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Статья посвящена трансформации и применению орнаментальных росписей интерьеров начала XIX века в современном дизайне. Симметрия и строгость классицистических пропорций, гармоничные неброские цветовые решения, ритм последовательностей мелких элементов с цветочными или зооморфными мотивами, античные образы, имитация лепнины или натюрморты могут использоваться в цифровом виде как самостоятельные произведения или в оформлении современных пространств.

The article is devoted to interior painting of the beginning of 19th century and transformation of ornamental structures and narrative elements into nowadays design. Based on classicism strict proportions and symmetry, harmony of colors, rhythm of geometric structures with floral lines, zoomorphic motives, antic images, architecture illusions or still life painting suits for digital design and becomes new art objects.

Ключевые слова: орнамент, роспись, классицизм, XIX век, интерьер, плафон, постмодерн, фотография, дизайн.

Keywords: ornament, fresco, classicism, 19th century, interior, plafond, postmodern, photography, design.

Классицистические орнаменты отличают легкие и воздушные неброские тона, строгая пропорциональность и симметрия, гармоничное членение поверхности на сегменты из повторяющиеся геометрических фигур, чаще кругов или прямоугольников, создающих



Рисунок 1. Роспись в зале дворца Н.А.Дурасова, Люблино, Москва

дополнительный ритм. Постмодернистская многоплановость сегодня позволяет объединять мотивы разных времен, одним из которых могут стать художественные приемы «пост-классицистической» традиции, актуальные для цифрового дизайна, оформления современных помещений или книжной продукции.

Гротескный «канделябр» с вертикальной осью и парными элементами по сторонам в классицизме стилизуется, например, в виде оси-ножки вазы с фруктами и двумя птичками на завитках в основании на плафоне бального зала особняка Хрущевых-Селезневых на Пречистенке (проект здания А.С.Григорьева, ныне — музей А.С.Пушкина), расходящимися по сторонам побегами аканта (анфилада комнат особняка № 6 в Леонтьевском переулке) или симметрично вытягивающимися монохромными колосьями вверх.

Перед художниками-декораторами эпохи классицизма не стояла задача создания эффекта уходящей вдаль глубины, размывающей границу со стеной. Край плафона обрамлялся мелкими орнаментальными последовательностями или даже реальной лепниной в сочетании неброской светлофонной росписью в центральной части вокруг люстры. Источник света при создании эффекта объемных элементов при изображении световых и теневых участков совмещался с реальным, эффект «освещенности» элементов росписей, в особенности

с имитацией позолоты или в золотистых тонах завитков растительных побегов, увеличивался за счет светлого фона и относительно свободного пространства в центре плафона.

Идеально выверенные пропорциональные соотношения прямоугольных вытянутых сегментов со вписанными кругами и квадратами в качестве своеобразной рамы или залитой более плотным тоном поверхности с изображением подчеркивают ритм, расширяя пространство плоского потолка особняка начала XIX века, что актуально для небольших помещений. Игра с объемом на плоской поверхности может сочетаться с реалистической живописью, например, изображением фруктов, гирлянд или букетов в анфиладе московского особняка Хрущевых-Селезневых на Пречистенке.

Увеличение числа сегментов воспринимается как большее расстояние, уменьшение или отсутствие членения на элементы приковывает внимания, концентрируя восприятие и сокращает размер. Игра с восприятием пространства зрителем, смотрящим снизу вверх, с одной стороны, и привыкшего воспринимать модель из повторяющихся элементов в сокращении по привычным законам перспективы, с другой. Такой прием позволяет органично вписать круглую форму в прямоугольное помещение, созвучно назначению помещения повторяя на потолке линию движения танцующих по периметру пар, уподобляя его античной камее в своеобразной раме. Темный фон повторяющихся прямоугольных фрагментов с золотистыми изображениями внутри создает эффект подчеркивания, чередуясь в легкими воздушными линиями стилизованных канделябров с фруктами и птицами в основании, выделяя центральный овал с монохромной росписью под лепнину в виде кессонов. Модели построения росписи в виде классицистических канделябров с симметрично уравновешенными мелкими сюжетными элементами или расположенных на манер циферблата-овала кругов, подобно античным камеям, заполненным реалистичными изображениями птиц, букетов, фигур или натюрмортов, могут стать отправной точкой для стилизации современных интерьеров.

Жесткая система градации колеров, их последовательности смешивания и нанесения, привнесенная итальянскими мастерами в Россию, была обусловлена особенностями красок на основе





Рисунок 2. Роспись с орнитологическими мотивами, особняк Хрущевых-Селезневых, ул. Пречистенка, д. 12/22, Москва
Рисунок 3. Фрагмент росписи с селезнем, особняк Хрущевых-Селезневых, ул. Пречистенка, д. 12/22, Москва

растительных и животных клеев, штукатурок (известково-песчаных или гипсовых) и грунта (клеемелового или эмульсионного). Современные материалы, в том числе акриловые краски и грунт, значительно упрощают задачу художника-декоратора, воспроизводящего тональное решение авторов эпохи классицизма, отвечающие актуальным задачам — воздушности и легкости, гармоничной организации мелких элементов, общему неброскому колориту. В клеевой технике живописи колера состояли из разведенных водой пигментов и клеевой основы (костный, мездровый или рыбий клей). Процентное содержание клея определяло окончательный цвет и тон росписи — чем больше, тем темнее и насыщеннее он был. Делали пробные выкраски, недостаток раствора приводил к отмеливанию. Сиена, умбра, ультрамарин, мел требовали более насыщенного состава. Быстросохнущий современный акрил изменяет цвет по мере высыхания иначе, чем идентичные исходным темперные краски, что значимо при создании точной копии.

Интерес представляют и другие техники, например, сочетание основ из современных пластиковых материалов с акриловым грунтом и росписью по нему темперными или акриловыми красками, а также имитаций золота или серебра. Сама глянцевая поверхность может зрительно создать эффект идеально отполированной основы, имитирующей искусственный мрамор наподобие интерьеров из

Елагиноостровского дворца в Санкт-Петербурге или поверхности с «прожилками», как в интерьерах здания музея архитектуры имени А.В.Щусева в Москве.

Фотография позволяет сохранить для будущей реконструкции или модификации существующую на сегодняшний день орнаментальную роспись, элементы которой могут использоваться в дизайне, например, для оформления постеров при создании интерьера, как цветовое пятно на стене или тематическая подборка, например, зооморфные сказочные существа могут дополнить пространство детского учреждения, а нейтральные растительные элементы, букеты или гирлянды — офисное пространство или любое общественное здание.

Игра с обрамлением в виде тонких полупрозрачных линий, членящих на сегменты плафон, дробит пространство, создавая своеобразный эффект чередующихся картин в раме. Необычное для своего времени сочетания реалистичных элементов в виде цветов, птиц или фруктов, соседствовавшее с имитацией лепнины с помощью красок, позднее утратило актуальность. Цифровые технологии позволяют воссоздать и трансформировать модель орнаментальной сетки, например, по размеру помещения для создания копии-стилизации лепнины или имитации позолоты в современных частных особняках и общественных зданиях.

Цифровые изображения росписей позволяют приближать элементы, располагающихся высоко и далеко от зрителя на плафоне, уделяя большее внимание деталям, трансформировать их в трафарет для печати при создании оптических иллюзий из мелких орнаментальных элементов, например, переводить пространство в другую плоскость, трансформируя плоскую рамку для фото в объемную. Кадрирование орнаментальных фрагментов из росписей может найти применение в дизайне обоев, тканей, различных фонов и заставок в цифровом формате, создании нового пространства в виде принта на телефоне или ноутбуке. Имитация лепнины или мелких орнаментальных последовательностей, золотистых или цветных, как нейтральный фон может сочетаться с современными изображениями или фотографиями в дизайне обоев, пленки или плитки. Наконец, непосредственно цифровое изображения может стать своеобразным произведением искусства второго порядка, когда вырезанный из контекста росписи плафона букет превращается





Рисунок 4. Монохромный фрагмент росписи, Английский Клуб (Музей Современной Истории России), ул. Тверская, д. 21, Москва
Рисунок 5. Фрагмент росписи с цветами, Изумрудная гостиная особняка И.И.Демидова (Московский Государственный Университет Геодезии и Картографии, 2 этаж), Гороховский пер., д. 4, Москва

в поздравительную открытку к празднику или символ-смайлик для использования в компьютерной раскладке на клавиатуре, зооморфные и орнитологические мотивы могут найти применение в качестве стикеров или различных выражающих эмоции картинках. Черно-белые фигурные композиции с помощью компьютерных программ могут разрезаться на фрагменты и поворачиваться, что позволяет менять тематическую нагрузку, например, фигура античной Афины может иллюстрировать определенную позу (например, поднятые руки) в отрыве от группы персонажей, где, например, она протягивает руку другой богине или амурам. Подобное членение композиции с помощью компьютерных редакторов широко применимо к мотивам с изображением натюрмортов, где встречаются такие часто применимые образы, как фрукты-овощи, оружие или шлемы, палитра художника, сельскохозяйственные и другие атрибуты.

Студенты-реставраторы, изучающие технику «гризайль», могут использовать методические пособия-альбомы, без выезда на реальные объекты, рассматривая фото плафонов вблизи. Для широкого круга зрителей собрание цифровых копий росписей

может быть представлено в формате «живых картин» на выставке, иллюстрирующих стилевое своеобразие отдельной эпохи, например, классицизма в параллели с античным канделябрным стилем и фрагментами росписей Золотого Дворца Нерона, или же вместе с различными характерными предметами эпохи. Например, декор в тонах греческих ваз и росписи с помпеянскими мотивами, актуальными на волне интереса к раскопкам в Помпеях и Геркулануме. Фрагменты с амфорами в натюрмортах (например, из комнаты в помпеянском стиле в особняке Хрущевых-Селезневых или с плафона одного из залов анфилады дома-музея К.С.Станиславского в Леонтьевском переулке) могут сочетаться с реальными античными предметами или их копиями для создания исторического контекста на современных выставках, в театре или на киносъемках при исторической реконструкции декораций.

Тиражирование копий или своеобразных «мастер-моделей» из орнаментальных росписей начала XIX века позволяет использовать их в других декоративно-художественных произведениях. Сюжетные изображения сродни детским книжкам-раскраскам, а черно-белые гризайли в виде натюрмортов с фруктами или изображений животных и птиц, могут использоваться для развития объемного мышления. Более сложные сюжетные композиции, например, натюрморты из нескольких предметов, фрагменты, сочетающие букеты, вазы, шлемы или оружие, а также всевозможные атрибуты от лиры и других музыкальных инструментов или палитры до фигур в движении или зооморфных мифологических существ, могут стать основой настольных игра (карточки для лото) или дидактического материала (например, азбука при изучении иностранных языков).

Традиционные приемы художественного декора и построения композиции актуальны на волне постмодернистской игры с мотивами прошлых эпох. Переосмысление классики прослеживается как на уровне технических приемов в оформлении современных помещений, так и в цифровом виде. Фотография позволяет кадрировать или совмещать несколько мотивов, выделяя античные сюжеты или мелкие реалистичные изображения, которые в свою очередь могут трансформироваться в принты на бумаге, ткани и других материалах,

вплоть до пиктограммы на экране компьютера, а также составлять новые композиции, превращаясь в самостоятельные художественные произведения.

Библиография:

1. *Алексеев С.С.* Архитектурный орнамент. — М., 1954. — 136 с.
2. *Белявская Л.* Росписи русского классицизма. — М.-Л., 1940. — 120 с.
3. *Буткевич Л.М.* История орнамента: учеб. Пособие. — М., 2008. — 267 с.
4. *Виннер А.В.* Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись. — М., 1953. — 756 с.
5. *Калмыков М.Я.* Альфрейно-декоративные работы. — М., 1958. — 224 с.
6. *Киплик Д.И.* Техника живописи. — М., 1962. — 379 с.
7. *Манин Ю.А.* Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. — М., 2014. — 126 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.Я.Токарев / Т. 2: К-Я. — М., 1992. — 719 с.
9. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. — М., 1982.
10. Птицы — вестники богов. Прикладное искусство Западной Европы XVI–XIX вв.: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб., 2013. — 240 с.
11. *Суржаненко А.Е.* Альфрейно-живописные работы. Изд. 4-е. — М., 1986. — 256 с.
12. Ornament and the Grotesque. Fantastic Decoration from Antiquity to Art Nouveau / Alessandra Zamperini. — London, Thames&Hadson, 2008. — 308 с.

А.А. Воробьев

МЕБЕЛЬ В ТЕХНИКЕ МАРКЕТРИ: ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ РЕСТАВРАЦИИ

Статья посвящена технологии изготовления мебели с наборами маркетри, а также особенностям ее реставрации.

The article is devoted to the technology of creating furniture with marquetry, as well as the features of its restoration.

Ключевые слова: мебельное искусство, Андре Шарль Буль, Пьер Голль, маркетри.

Keywords: furniture, Andre-Charle Boulle, Pierre Golle, marquetry.

Искусство маркетри известно с давних пор. В разное время и в разных странах существовали различные названия этого способа декорирования мебели и интерьеров. Обширное распространение маркетри получило сначала в Италии в XV–XVI веках, где были популярны геометрические наборы, чуть позже там же начали появляться и художественные наборы, изображавшие различные предметы, а в некоторых случаях даже портреты людей. В XVII веке в Германии и Франции техника маркетри получила сильнейший импульс в развитии, которому способствовало финансовое благополучие стран и запросы высшей знати.

Францию с середины XVII века можно считать родиной почти всех знаменитых мебельщиков. Вместе с тем стоит отметить, что многие из них не были родом из Франции, однако благоприятные условия для развития собственного дела послужили поводом к их переезду в эту страну. В дальнейшем техника маркетри стала распространяться

и по всей Европе. Множество предметов, украшенных изысканными наборами маркетри на различные мотивы, поставлялось в королевские резиденции и дома высшей знати. Мастерские, изготавливающие такие предметы, в основном, работали под именем главного мастера. Например, можно вспомнить таких мастеров, как Жан-Анри Ризинер, Клод-Филип Монтиньи, Пьер Голь, Жан Франсуа Обен, Луис Мажорель, Жан Эмиль Рульмам, Бернард I Ван Ризенбург, Эмиль Гале и, конечно, один из самых известных мастеров — Андре Шарль Буль. Большая часть из этих мастеров работала в совершенно разное время, что неоспоримо наложило свой отпечаток на технику изготовления мебели. Такие процессы, как развитие науки, промышленности, торговых связей с другими странами, способствовали совершенствованию способов работы с различными материалами, а также увеличению их разнообразия. Наиболее замечательным примером изготовления мебели с применением техники маркетри являются работы Андре Шарля Буля (1642–1732). Почти всю жизнь он выполнял заказы для королевской семьи и высшей знати. С самого раннего детства он находился в мастерской своего отца, где обучался навыкам столярного дела и другим смежным техниками, применяемым при изготовлении мебели. Больше всего ему нравилось искусство маркетри, которое он освоил в совершенстве и в дальнейшем привнес в него много новых идей, которые впоследствии стали отличительной чертой подобного стиля мебели. В дальнейшем техника его работ с применением метала и панциря черепахи стала называться его именем — «техника буль». Многие мастера повторяли ее, а также добавляли что-то свое, но основной принцип этой техники оставался неизменным. Даже спустя три столетия эта техника остается одной из самых сложных как в исполнении, так и в реставрации.

Для Людовика XIV Андре Шарль Буль изготовил множество предметов мебели. Одним из наиболее ярких в художественном исполнении считается королевский кабинет, выполненный в период между 1675–1680 годами. Посвященный военным победам короля, предмет полностью покрыт различными наборами маркетри с символическими сценами. При детальном рассмотрении ящиков этого кабинета обнаруживается, что они сделаны из очень редкой даже в

наше время древесины, произрастающей только в определенной точке в Южной Америке, называется она снейквуд (змеиное дерево, латинское название — Piratinera guianensis).

Изучение техники непосредственно самого набора кабинета позволяет получить важную информации не только о процессе его создания, но и о различных нововведениях, предпринятых мастером в процессе изготовления. При исследовании наборов этого кабинета можно заметить, что в процессе изготовления было приято решение изменить конструктив нижней части подиума для того, чтобы установить скульптуры. На это указывают боковые наборы, часть которых была перекрыта при изменении конструктива центрального подиума. Также, если взглянуть на заднюю стенку нижней части кабинета, обнаружится, что набор зафанерован на основу, конструктивно выполненную как законченный квадратный модуль версальского паркета. Эта конструкция не только дает отсылку к дворцу, где находился этот кабинет, но и является системой построения основы для набора. Такое конструктивное решение позволяет исключить сильное влияния внешних условий окружающей среды на набор, поэтому перепады температуры и влажности минимально сказываются на маркетри. Открытие и описание подобных фактов дают более полное понимание о высочайшем уровне мастерства Андре Шарля Буля.

Примерно в это же время в Германии работал мастер Иоган Пухвизер. Заказы он получал от Макса Эмануэля II. Все его произведения не уступают по сложности и гармоничности предметам Андре Шарля Буля. Но орнаментальные композиции, применяемые Пухвизером для наборов, более насыщенны узором из различных мотивов и сюжетов, а также цветовой диапазон применяемых материалов значительно шире. Эти детали придали его предметам некоторую отличительную черту. Помимо отличия в насыщенности орнамента и использования более ярких цветов, существуют еще отличия и в технологии изготовления. В кабинете Иогана Пухвизера при реставрации была обнаружена особенность в подкраске кости. Для достижения схожести деталей из кости с камнем мастер применил подкраску в два слоя, что давало эффект схожести с лазуритом, а при изучении наборов так называемого бюро Мазарини, изготовленного Иоганом Пухвизером, можно найти

линии разреза в наборе столешницы. Это позволяет понять, что изготовление всего набора с большой долей вероятности происходило на горизонтальном станке для выпиливания маркетри, а не на стандартном станке шевалет. При этом, если сравнить левую и правую части набора, то можно предположить, что выпиливание этих деталей было выполнено за один раз, что было не редкостью для таких наборов.

Одним из важных качеств во всех наборах маркетри является цвет. Подбор цветовых оттенков в наборе выполнялся не просто по цветовым характеристикам той или иной породы, но обязательно учитывались множество других свойств дерева, способствовавших более долгому сохранению заданного цветового оттенка, а также такие немаловажные параметры, как плотность, качество просушки. Одним из примеров этого может послужить умелое использование мастерами свойства гриба под названием хлороцебория, который прорастает на упавших лиственных деревьях (преимущественно на дубе, орехе, клене) и окрашивает их в ярко зеленый цвет. Такой вид окраски древесины почти не подвержен изменениям в течение времени и дает даже более стойкий результат, чем окраска солями металлов. Сам способ изготовления наборов маркетри в разные промежутки времени сильно отличается друг от друга. Андре Шарль Буль выпиливал отдельно все детали маркетри, после чего собирал их в набор и обклеивал им основу, а например, немецкий мастер Дэвид Ренгент выпиливал детали набора, затем, если требовалось, окрашивал сами детали, после чего собирал набор и врезал его в уже наклеенный на основу фон. Таким образом, технические приемы различных мастеров, с одной стороны, усложняют процесс музейной реставрации, т.к. для этого требуется знание и изучение приемов изготовления, применяемых в определенный период времени. С другой стороны, владение информацией о тех или иных методах работы определенных мастеров или знания о завозе редкой древесины может сильно упростить процесс атрибуции и реставрации памятника мебельного искусства.

Также в современной реставрационной практике не стоит пренебрегать развитием технологий и науки. Методы проведения реставрационных процессов постоянно совершенствуются, и многие из нововведений, зарекомендовав себя, стали неотъемлемым приемом

современных мастеров реставраторов. Одной из главных проблем предметов с наборами маркетри является разрушение основы. До 1970 годов практика реставрации основы под набором маркетри оставалась почти неизменной. Поврежденный набор снимали шпателем или применяли более радикальный метод: основу попросту аккуратно спиливали. В 1972 году был разработан новый способ реставрации наборной мебели. В течение последующих 20 лет были проведены многочисленные эксперименты и доработки этого метода. В итоге, на сегодняшний день, существуют несколько новых способов реставрации наборных поверхностей, которые были проверены на множестве предметов из самых разных музеев мира, включая Лувр и музей Декоративно-прикладного искусства в Париже. Вся работа заключается в аккуратном поэтапном отделении всего набора от основы для его последующей реставрации и приклеиванию обратно на подготовленную основу. Это стало возможным с разработкой специального каучукового клея, который не реагирует на повышение температуры вплоть до 240 градусов по Цельсию. Сначала весь набор очищается, затем проклеивается марлей со специальным каучуковым клеем. Затем с помощью фена набор и основа прогревается до температуры примерно 60 градусов по Цельсию, в этот момент старый клеевой слой размягчается и появляется возможность отделить от основы весь набор целиком без повреждений. После этого проводится реставрация набора и основы по отдельности. Стоит сказать, что снятие всего набора целиком и «обнажение» основы дает возможность в полной мере оценить ее сохранность и более точно подобрать методы реставрации. После проведения всех необходимых реставрационный работ набор маркетри наклеивается обратно на основу. После выдержки детали с набором в прессу под умеренным давлением марля с каучуковым клеем удаляется при помощи спирта. Такой метод требует определенных навыков и затрагивает значительно большие поверхности предмета, но, однозначно, он более долговечен и дает значительную уверенность в надежности проведенной реставрации.

Еще один важный метод, появившийся не так давно, но уже успевший себя зарекомендовать, — это метод регидрадация клеевого слоя набора маркетри. Этот метод позволяет восстановить связующие свойства

старого клея посредством минимального механического воздействия на набор маркетри. После расчистки всего набора он промазывается животным клеем, модифицированным карбамидом, это дает намного более долгое время схватывания клея. После деталь кладется в пресс, придавливается листом акрила 8–15 мм толщиной, следующим слоем укладывается деревянный щит, на который кладутся специальные металлические полосы, подсоединенные к устройству, которое подает на них ток определенного напряжения для их разогрева до нужной температуры. Сверху они закрываются еще одним деревянным щитом, и вся конструкция прожимается в прессу в течение 12 часов. Под действием тепла старый клей размягчается, а в это время свежий клей проникает во все свободные места, заполняя их и смешиваясь со старым клеевым слоем, делает его более крепким. После 12 часов прессования с подогревом пластины отключат от прибора, тем самым останавливая процесс поддержания их в нужном температурном режиме. По мере остывания, клей начинает затвердевать, этот процесс занимает еще 72 часа прессования. После пресс разжимается, деталь извлекается и откалывается для просушки на 2 недели. Только после этого можно приступать, если требуется, к дальнейшей реставрации. Данный метод многократно зарекомендовал себя при реставрации предметов из музея Лувр и Музея Декоративно-прикладного искусства в Париже. Но стоит отметить, что его применение должно быть обоснованно, а мастер, производящий реставрацию, должен прежде на собственном опыте проверить все тонкости такого реставрационного приема, прежде чем применять его непосредственно при реставрации значимого музейного предмета.

Таким образом, реставрация предметов мебели с наборами маркетри является одной из самых сложных задач, с которой может столкнуться мастер-реставратор. Он должен обладать знаниями не только о столярном ремесле, но также обладать художественными вкусом, навыками рисования и живописи, понимать цветопередачу и знать историю развития этой техники. Всестороннее изучение предмета при проведении реставрации дает плодотворную почву для дальнейших исследований предмета и выявления новых фактов его истории. Использование комплексного объема знаний по истории, технологии,

современным тенденциям в реставрации способствуют качественному повышению реставрационных и исследовательских работ, проводимых как отдельно взятым мастером, так и реставрационной организацией, которая включает множество специалистов в различных областях знаний.

Библиография:

1. *Ramond P*. Marquetry. — Paris, 1998.
2. *Alcouffe D*. Le Mobilier du Louvre. T. I. — Paris: Editions Faton, 1993.
3. *Chastang Y*. Paintings in wood: French Marquetry Furniture. — Paris: Paul Holberton Publishing, 2012.
4. *Wilson G*. French Furniture and Gilt Bronzes. — J. Paul Getty Museum, 2008.
5. *Kopf S*. A Marquetry Odyssey: Historical Objects and Personal Work. — Chameleon Book, 2008.

В.П. Бурый

К РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ. ВОПРОСЫ И ПРОБЛЕМЫ УКРЕПЛЕНИЯ ФРЕСОК

В статье рассматриваются различные аспекты проблемы укрепления древнерусской монументальной живописи с помощью эмульсии яичного желтка. Кратко касаясь истории этого вопроса, основное внимание автор обращает на появившийся сравнительно недавно модифицированный желток. На примере использования этого материала при реставрации росписей XII в. в Мирожском монастыре (г.Псков) поднят дискуссионный вопрос о характере процессов, происходящих при фракционном разделении желтка (его модификации). Выражено несогласие автора с позицией разработчиков, трактующих химизм процессов модификации желтка несколько упрощенно, высказана собственная точка зрения на характер этих процессов.

The article deals with various aspects of the problem of strengthening the ancient monumental painting by means of egg yolk emulsion. Briefly touching upon the history of this issue, the author pays special attention to the recently appeared modified yolk. On the example of the use of this material in the restoration of paintings of the XII century in the Mirozhsky monastery (Pskov) raised a controversial issue about the nature of the processes occurring in the fractional division of the yolk (its modification). The author disagrees with the position of the developers who interpret the chemistry of the yolk modification processes in a somewhat simplified way, and their own point of view on the nature of these processes is expressed.

Ключевые слова: эмульсия яичного желтка, укрепление древних стенописей, недостатки существующей практики, модифицированный желток, анализ химизма процессов модификации, различные точки зрения.

Keywords: egg yolk emulsion, strengthening of ancient wall paintings, shortcomings of the existing practice, modified yolk, analysis of the chemistry of modification processes, different points of view.

Настоящая и следующая за ней статьи посвящены одному вопросу — укреплению живописного слоя древних росписей яичной эмульсией. Казалось бы, эта проблема должна рассматриваться только как реставрационно-технологическая, но, изменяясь по ходу времени, она обрела уже и свою историчность. Эти два аспекта одной проблемы и будут представлены в следующих одна за другой статьях.

Консервация стенописей с помощью яичного желтка как проблема, на первый взгляд, элементарна. Однако это не так. Она (эта проблема) на самом деле, затрагивает сущностные стороны бытия памятников древней живописи — их физическую сохранность и сбережение тех черт подлинности, которые сохранились в них. Обе эти стороны консервационной проблемы выражены в истории применения и характере использования желтковой эмульсии.

Укрепление красочного слоя древней фреско-темперной живописи с помощью яичного желтка установилось в нашей стране как систематическая практика с 1950-х годов. Возникло это, по словам известного реставратора-ученого В.В.Филатова, стихийно, без всяких научных обоснований, скорее всего, под влиянием опыта использования этого природного материала в древней темперной живописи. Вскоре появились и критические отзывы на результаты таких укреплений и первые попытки найти замену этому материалу.

В 1973 году в Киеве состоялось общесоюзное «Научное совещание по проблемам консервации монументальной живописи», одним из решений которого было «ограничить применение желтка куриного яйца…», так как, по словам В.В.Филатова, «укрепление росписей желтком куриного яйца приводит к поражению плесенью и шелушению красочного слоя».

Работы по замене яичного желтка на более совершенные консолиданты проводились по двум направлениям: с конца 1960-х годов — подбор синтетических полимеров, начиная с 1988 года — применение так называемого модифицированного желтка, который получался

посредством разделения желтка куриного яйца на две фракции. Одна из них (выпавшая в осадок) была объявлена разработчиками как модифицированная, лишенная всех недостатков, присущих природному желтку (низкой биостойкости — в первую очередь). Другая, жидкая фракция, была назначена белком, имеющим низкую биостойкость, и поэтому выбрасывалась.

С тех пор, то есть уже 30 лет, многие древние памятники стенописей укрепляются этой как бы улучшенной желтковой эмульсией. Но что она представляет собой на самом деле, до сих пор неизвестно. Реставраторы, полагаясь на мнение разработчиков (С.В.Филатов, Ю.М.Кукс), привыкли к мысли, что фракционное разделение желтка отделяет «хорошие» липиды (жиры) от «плохих» белков.

В 2003 году нам пришлось писать по просьбе ведущей реставрационной организации МО МНРХУ (МК РФ) и по поручению Научно-методического совета МК РФ рецензию на весьма ответственный документ: «Методику комплексной реставрации фресок XII века в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря г. Пскова»; авторы-составители: художники-реставраторы В.Д.Сарабьянов и К.Ю.Муравьёв, объем текста 91 м/п стр. Следует отметить, что реставрационная работа, методику которой мы разбирали в своей рецензии, предпринималась вслед за реставрацией этих росписей в 1960–70-е годы, которая выполняла бригада реставраторов под руководством Д.Е.Брягина; основным укрепляющим материалом для красочного слоя был в этой бригаде натуральный яичный желток.

Анализируя представленную для рецензии методику в целом и операцию укрепления живописи модифицированным желтком в частности, мы, уже не в первый раз, пришли к выводам, противоположным утверждению авторов данной методики и мнению разработчиков этого нового (усовершенствованного) материала. Свою позицию мы постарались представить доказательно (на доступном для нас уровне).

Прошло 15 лет, но никакого аргументированного ответа на эту рецензию мы не получили — ни письменно, ни устно, ни печатно. Практика широкого использования модифицированного желтка все эти годы продолжалась. Все же нам кажется, что какое-то зерно научной

истины (или ее предчувствия) содержалось тогда в нашей рецензии (о справедливости сказанного — см. следующую за этой статью). Истины ради, приведем нашу рецензию от 2003 г. в той ее части, которая касается затронутой проблемы; при этом будем придерживаться точного воспроизведения текста.

По результатам знакомства с представленной нам на рецензию «Методикой» мы пришли к следующим заключениям.

Авторы объективно и квалифицированно провели анализ причин и видов разрушений росписей XII века, указали, что главными причинами аварийного состояния были принципиальные просчеты в методе их реставрации и в системе методического контроля НМС МК СССР.

Нам представляется существенным, что анализ исторических ситуаций и методических просчетов, которые привели к столь неблагополучному состоянию росписей, сделан авторами именно с точки зрения реставраторов-технологов, а не с позиции отвлеченного историка-архивиста. Способность к критическому анализу технических методов и эстетических установок, которыми руководствовались реставраторы прошлых лет, — важная особенность разбираемой работы. Из текста видно, насколько взаимообусловленными могут быть две стороны реставрационного дела: неумеренное стремление к экспозиционной целостности (реставрация 1969–83 гг.) повлекло за собой принятие целого ряда технических решений, которые затем самым пагубным образом сказались на состоянии фресок собора. И это при том, что данная реставрационная работа происходила в период расцвета «научных методов реставрации», а весь реставрационный процесс в этом памятнике был под пристальным наблюдением комиссий НМС и находил их полную поддержку. К сожалению, подобный «реставрационный сюжет» повторяется далеко не в первый и, скорее всего, не в последний раз.

Наконец — то, самими реставраторами показано, причем показано объективно и на строго установленном факте, что укрепление яичным желтком в ряде случаев далеко не безвредно, что та цепь необратимых изменений, которые происходят в пленках яичного желтка, внедренных в уже сложившуюся живописную структуру, приводит и к значительным цветотональным искажениям и к возникновению деформативных

напряжений в красочном слое. Можно, конечно, сказать, что раньше работали слишком крепкими эмульсиями, а теперь — разбавленными. Но, пропитав 1 раз эмульсией 1:4 (или 1:6), либо же 3 (или 2) раза эмульсией 1:12, придешь к одному и тому же результату! Авторы вполне справедливо делают вывод, что сафоновская реставрация 1898 года хотя и исказила живопись XII века, но сыграла «роль своего рода консервационного покрытия», а избыточное насыщение красочного слоя желтковой эмульсией в 1969–82 привело, во-первых, к «… существенному искажению первоначального колорита» росписей, но, главное, создало ситуацию, когда «…уникальный фресковый ансамбль XII века оказался под угрозой утраты».

Нам представляется, что выбор авторами для укрепления фресковых росписей «эмульсии модифицированного желтка» вполне оправдан, так как этот материал (полагаюсь при этом на мнение авторов) хорошо зарекомендовал себя на многих древнерусских фресковых ансамблях и, добавим от себя, используется в реставрационной практике уже около 15 лет.

Однако, с рядом положений, приведенных в данной методике, мы не можем согласиться. Речь идет, скорее, о способе представления данного материала, чем о его технологической сущности, хотя и здесь есть много сомнений. Следует учесть, что авторы методики излагают ранее уже опубликованные сведения и всецело полагаются при этом на разработчиков данного укрепляющего материала, поэтому наши вопросы и замечания будут, скорее, относиться к разработчикам. Приведем некоторые из них.

1. При разрушении дисперсной системы (которой и является разбавленный желток) с помощью 5 % этанола в осадке будет, по мнению разработчиков, находится его липидная часть, а в водной среде будут белковая и углеводная составляющие желтка. Однако полностью согласиться с подобным утверждением мы не можем по нескольким причинам. Во-первых, жиры легче воды, и они должны всплывать, а не садиться — см, например, процесс разрушения такой же природной дисперсионной системы, как молоко: жир всплывает, а белковая часть осаждается. Во-вторых, 4/5 белковой части желтка приходится на долю фосфо-протеида ововителлина,

который в воде не растворим, но растворяется в разбавленных щелочных растворах (см. ниже). В-третьих, жировая часть желтка состоит из 2-х основных компонентов: глицеридов (т.е обычных жиров) и фосфолипида лецитина (это примерно 90 % от всех жиров). Последний является прекрасным эмульгатором, и, благодаря ему, частицы жира в желтковой эмульсии находятся в виде эмульсии (белок при этом выполняет лишь роль стабилизатора эмульсии). Можно сделать вполне вероятный вывод из всего вышеизложенного: при разрушении разбавленной эмульсии яичного желтка с помощью 5 % этанола высаживается как раз белок ововителлин, а не липиды (жиры), которые продолжают находиться в жидкой фазе (в состоянии эмульсии, где эмульгатор — лицетин), т.е. все происходит, можно предположить, с точностью до наоборот. И удаляют затем реставраторы именно липиды, а работают белковой частью желтка.

2. Перед употреблением полученного осадка для реставрационных целей разработчики рекомендуют разводить его в воде и добавлять туда известковую воду до РН 8–9. При этом, по их мнению, «…происходит растворение липидов, состав превращается из суспензии в раствор». Далее они уточняют: «… идёт процесс образования кальциевых солей липидов, а среда состава через 1 сутки нейтрализуется». Но происходящее, как нам кажется, можно трактовать и по-другому. Кальциевые соли жирных кислот являются нерастворимыми в воде веществами, поэтому, если даже предположить, что они образовались (в результате омыления), то липидная часть желтка должна выпасть в осадок, а не образовывать устойчивый раствор, как утверждают разработчики. Затем, при очень грубом подсчете, оказывается, что содержание растворенного $Ca(OH)^2$ в известковой воде будет очень мало, во всяком случае, в 4–5 раз меньше, чем нужно для полного завершения реакции омыления липидов. Далее: липиды не являются полимерами, и их укрепляющий эффект для красочного слоя ничтожен; должно пройти немало времени, прежде чем они начнут полимеризоваться и консолидироваться. Таким образом, и эти соображения подталкивают нас к тому же выводу: осаждается именно белковая (а не липидная) часть желтка, которая переходит затем в растворенное состояние в слабощелочной среде

подобно тому, как это происходит с белком казеином (также, кстати, фосфопротеидом). Можно предположить, что переходят эти белки в растворенное состояние по одной причине — благодаря образованию комплексных соединений фосфопротеидов с ионами кальция. Потому-то и достаточно для этого процесса такого небольшого количества Са(ОН)2, а образованный раствор будет достаточно устойчив.

3. Разработчики утверждают, что «укрепление красочного слоя происходит за счёт взаимодействия липидных и известковых компонентов, при этом частицы пигмента связываются между собой и с известковым основанием живописи, поскольку в результате омыления липидов образуется нерастворимое вещество — кальциевое мыло». Очевидное противоречие есть в подобном объяснении укрепляющего эффекта «модифицированного желтка». Чуть выше авторы утверждали, что реакция омыления и образование кальциевых солей уже произошли (при добавлении известковой воды), а затем вновь утверждают, что работают чистыми не омыленными липидами. К тому же, такая реакция и невозможна — между жиром и «известковым основанием живописи», т.е. $CaCO^3$. Все гораздо проще: белковая часть желтка укрепляет красочный слой за счет своей полимерной сущности, поэтому неверно (да и не нужно) авторам делать вывод о том, что «модифицированный желток по своему составу наиболее близок к связующим фресковой техники».

В заключение этой части рецензии мы должны сделать несколько осторожных выводов.

Возможно, что модифицированный желтковый материал является удачной находкой и им следует работать и далее. Но вопрос совершенно не проработан по существу: ничего не исследовано, теоретическая трактовка поверхностна и не убедительна. Очень может быть, что и наша версия не соответствует истине. Но пора возвратиться к этой проблеме. Лучшие памятники древней фресковой живописи обрабатывается сейчас этим материалом, а дать себе отчет о существе происходящего и в прогнозах на будущее мы не хотим!

Надо подключить химиков-аналитиков и сделать несколько, хотя

бы сравнительно несложных, определений: что остается в осадке, что в жидкой фазе, как ведут себя фосфопротеид (белок) или, если разработчики все же правы, липиды при искусственном старении и т.п.

Для начала, может быть, надо обсудить эту проблему со специалистами; но можно и без этого — для экономии времени.

Этими словами закончилась наша рецензия 2003 года. С тех пор для научной проверки продукта, получаемого способом модификации желтка, ничего сделано не было. Статья, следующая за этой, будет первым опытом уяснения природы явления, подразумеваемого под словом модификация.

В.П. Бурый, Н.Л. Борисова, Е.Л. Водовозова, Д.С. Третьякова

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ УКРЕПЛЕНИЯ СТЕНОПИСЕЙ МОДИФИЦИРОВАННЫМ ЖЕЛТКОМ

Статья посвящена вопросам укрепления древних стенописей модифицированным яичным желтком. Приведены данные по способу обработки природного желтка, рекомендованного разработчиками. Анализируется авторская версия химизма процессов модификации, указывается на ее противоречия, обусловленные недостаточной химико-аналитической проработкой вопроса. Приведены данные лабораторных исследований этой проблемы в лаборатории химии липидов в Институте биоорганической химии РАН. Сделан анализ результатов этих исследований и выводы по ним.

The article is devoted to the issues of strengthening the ancient records with modified egg yolk. The data on the method of processing of natural yolk, recommended by the developers. Analyzes the author's version of the chemism of the processes of modification, points to the contradictions resulting from the lack of chemical – analytical study of the issue. The data of laboratory studies of this problem in the laboratory of lipid chemistry at the Institute of Bioorganic chemistry of RAS are presented. The analysis of the results of these studies and conclusions on them.

Ключевые слова: древние стенописи, модифицированный желток, фракционное разделение, химизм процесса, упрощённые трактовки, химико-аналитические исследования, новые (обоснованные) трактовки преобразований в желтке.

Keywords: ancient murals, modified egg yolk, fractional division, the chemistry, simplified interpretation of chemical-analytical studies, a new (reasonable) interpretation of the transformations in the yolk.

Как видно из предыдущей статьи (В.П. Бурого), разработчики модифицированной желтковой эмульсии, которая предназначалась для укрепления красочного слоя древних росписей [1; 2], несколько упростили картину явлений, сопровождающих разделение желтка на две фракции, — назовем их так: «хорошую» и «плохую». Изложим все по порядку.

Получение модифицированного желтка

Само разделение делается так: желток разбавляется водой (0,5– 1 л), туда добавляется этиловый спирт (до 2–3 % концентрации); первое осаждение происходит через 5–12 часов; осадок сохраняют, а «воду сливают». Промывку водой повторяют еще дважды, после чего осадок выкладывают на фильтровальную бумагу для удаления остатков воды. Далее авторы объясняют, как можно хранить полученный осадок: «высушенная фракция желтка представляет собой массу, напоминающую воск или пластилин. В таком состоянии это вещество может долго храниться и без холодильника. Его можно заготовить заранее в лаборатории, чтоб не тратить время на приготовление при работе на памятнике» [2].

Перед употреблением сохраненная желтковая фракция разводится «водой в соотношении 1:1», затем в полученную дисперсию добавляют «равный объём известковой воды и состав доводится до щёлочности pH не более 8,5–9». После этого состав разбавляют до рабочей концентрации от 1:16 (по-видимому, в расчете на желток) [2].

Об авторской версии химизма процесса модификации желтка

Разработчики так трактуют перемены, происходящие с желтком. Во время промывок из желтка «убирают водорастворимые компоненты — белки и углеводы, которые являются питательной средой для плесени»; эти же компоненты, взаимодействуя между собой, в дальнейшем могли бы привести к потемнению желтка [2]. Таким образом, по мнению разработчиков, желтковая эмульсия избавляется от «плохих» компонентов.

«Хорошие» компоненты, выпавшие в осадок, — это липиды. «К ним относятся жиры, воски, липо-фосфаты, стеролы, стероиды. Липиды желтка куриного яйца — это лецитины и яичное масло» [2]. На основе своего упрощенного истолкования происходящих процессов

авторы далее делают решительный вывод: «Промыв желток от белков и углеводов, мы повышаем его биостойкость и исключаем возможность потемнения материала при старении».

Особенно проявлена подобная исследовательская манера при трактовке процессов химического взаимодействия известковой воды и липидов. «При добавлении известковой воды происходит растворение липидов, состав превращается из суспензии в раствор». По мнению авторов, образуются «кальциевые соли липидов (жирных кислот)». В статье Бурого В.П., предваряющей данную статью, уже отмечались многие нестыковки в объяснениях авторов, которые касаются цепи химических событий, следующих за добавлением известковой воды. Вот пример: для того, чтобы образовались кальциевые соли жирных кислот, такого низкоконцентрированного щелочного компонента будет недостаточно (вспомним, растворимость $Ca(OH)^2$ в воде всего 0,16 %. Стоит также заметить, что в аналитической химии гидролиз жиров и липидов производят в 2,5 н NaOH, то есть в 9 % растворе NaOH [3, с. 203; 4, с. 154]). Гидроксид кальция, конечно, воздействует на весь этот комплекс веществ, но совсем по-другому. Если «состав превращается из суспензии в раствор», то совсем не потому, что образовались кальциевые соли жирных кислот, так как последние — внимание! — в воде нерастворимы.

Кроме того, если даже последовать за авторами и посчитать, что гидролиз липидов происходит, то в результате будет образовываться еще и глицерин, а такой омыленный комплекс веществ вряд ли нужен в красочном слое.

Идя далее по пути химических превращений желтка, мы наталкиваемся на другой пример. «Укрепление красочного слоя происходит за счёт взаимодействия липидных и известковых компонентов, дегидратации и полимеризации. При этом частицы пигмента связываются между собой и с известковым основанием живописи, то есть в результате омыления получается нерастворимое вещество — кальциевое мыло» [2]. Но ведь омыление липидов и образование кальциевого мыла, по версии авторов, уже произошло — еще при добавлении известковой воды; вновь реагировать с известковыми (то есть кальцитными) компонентами живописного

слоя они не смогут (да и вообще, Са CO^3 не способен к таким взаимодействиям). Что касается полимеризации липидов, то авторы, превратив их в мыла, сделали этот процесс невозможным.

На самом деле, растворение осадка и закрепление красочного слоя образовавшимся раствором происходит (как мы предположили это ранее), благодаря белкам и углеводам, сохранившимся в смеси (а не удаленных с отстоем и при промывках, как утверждают авторы).

Химико-аналитическая проверка компонентов модифицированного желтка

Приведенные обрывочные представления о процессах, проистекающих при «модификации» желтка, свидетельствуют, что на сегодня нет удовлетворительных объяснений этим явлениям. А раз так, то и нет обоснованных прогнозов на дальнейшую судьбу стенописей, укрепленных этим материалом.

На кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова нам неоднократно приходилось бывать в затруднении, пытаясь объяснить студентам феномен модифицированного желтка. Противоречия, скрытые в неисследованном и недостаточно осмысленном явлении, выходили наружу при любой попытке истолкования процессов реставрации, выполненных этим материалом.

Мы сочли необходимым обратиться за помощью в лабораторию химии липидов ФГБУН Института биоорганической химии РАН имени акад. М.М.Шемякина и Ю.А.Овчинникова. Желтковый состав готовили сотрудники кафедры РМДЖ (был использован один желток), разделяя его на две фракции в соответствии с методикой, описанной разработчиками [2]. Лабораторному исследованию были подвергнуты раздельно осадок, образовавшийся после разрушения дисперсионной системы и дважды промытый кипяченой водой, и жидкая фаза, выделенная при разделении желтковой эмульсии.

Липиды экстрагировали смесью хлороформ-метанол (по Фолчу), фосфатидилхолин определяли спектрофотометрически (комплексы с роданидом Fe), полуколичественное определение липидов ТСХ с обнаружением фосфорномолибденовой кислотой, гетерополикислотами, нингидрином. Белок определяли по Лоури (модифицированный метод). Результаты анализов сведены в таблицу.

Образец	Липиды					Нелипидная фракция	
	Суммарный вес, г	фосфатид холин, %	фосфатидилэтаноламин, %	триглицериды и эфиры жирных кислот, %	холестерин	белок г,	полярные компоненты: сложные углеводы и гликопротеины, г
осадок	1,12	31	10	ок. 60	следы	1.5	1
фильтрат (смывы)*	6,5	16	5	ок. 80	следы	2.4	0,74

*пересчет на 700 г смывов

Таблица 1

Выводы по лабораторным исследованиям

1. Белковая часть анализируемого желткового материала составляет 33 % от общего количества органики в желтке, что соответствует природному составу яичного желтка.

2. Липидные и нелипидные (белковые, углеводные) компоненты содержатся как в осадке (то есть в модифицированном желтке), так и в жидкой (удаляемой) фракции.

3. Липидов в осадке остается только 14,5 % от всех липидов желтка; их основная часть вымывается (и выбрасывается) при разделении желтка на две фракции.

4. Белки также вымываются при фракционном разделении желтка, но в гораздо меньшей степени; в осажденной части (то есть в модифицированном желтке) их остается почти 40 % от общего количества белка, содержащегося в желтке.

5. Белков в модифицированном желтке содержится заметно больше, чем липидов (1,5 г против 1,12 г).

6. Суммарно белков и углеводов содержится в модифицированном желтке более чем в два раза больше, чем липидов (2,5 г против 1,12 г).

7. Триглицериды и эфиры жирных кислот содержатся, в основном, в жидкой (удаляемой) фазе: в модифицированном желтке (то есть в осадке) — 0,67 г, в жидкой фазе — 5,2 г. Это означает, что из всего желтка только 11,4 % таких липидных компонентов перешло в модифицированный желток.

Обсуждение выводов

Аналитические данные свидетельствуют, что при разделении желтка куриного яйца (так называемой модификации) не происходит его разделения на «плохую» (белки + углеводы) и «хорошую» фракции (липиды). Как раз наоборот, осажденная фракция становится преимущественно белково-углеводной, а липидная часть в основном выбрасывается. Следовательно, не подтверждается и вывод разработчиков о повышенной биостойкости «усовершенствованного» консолиданта. Как следует из приведенных лабораторных данных, биостойкость модифицированного желтка должна, наоборот, снижаться (данный вывод не учитывает временное присутствие в рабочем составе гидроксида кальция).

Также существенно, что удаление из желтка (при его разделении) основной части триглицеридов и эфиров высших жирных кислот делает почти невозможным дальнейшее нарастание прочности в модифицированной желтковой пленке в результате процессов ее окислительной полимеризации. Но, с другой стороны, это делает укрепляющий состав (преимущественно белково-углеводный) более стабильным во времени (если исключить из рассмотрения биологические факторы).

Разработчики модифицированного яичного желтка указывают, что цвето-тональные изменения, которые со временем отмечаются в росписях, укрепленных природной желтковой эмульсией, происходят из-за «взаимодействия в процессе старения белков и углеводов» [2]. Действительно, одной из причин приобретения плёнками желтка коричневого цвета является взаимодействие между белками и углеводами (реакция Майяра). Но покоричневение в желтковых пленках может происходить и в результате того, что продукты окисления липидов могут реагировать с белками [3, с. 197–201]. По результатам исследований видно, что все предпосылки для протекания таких процессов сохранились и в модифицированном желтке: там присутствуют и белки, и углеводы, и липиды. Возможно, конечно, что желтковый материал в таком укороченном виде будет не в состоянии пройти через подобные многоступенчатые реакции или пройдет их в другом направлении, но установить это могут лишь специальные исследования.

И еще заметим: из лабораторных данных следует, что говорить

(как это делают разработчики) о какой либо существенной роли омыленных эфиров жирных кислот («кальциевых солей липидов», «кальциевых мыл») не следует, так как реакция омыления в подобных условиях, на наш взгляд, невозможна, да и продуктов омыления, будь они действительно получены, было бы, во-первых очень мало (0,3–0,4 г на один желток), а во-вторых, они бы выпали в осадок и были бы не способны к «взаимодействию с известковыми компонентами красочного слоя, к дегидратации и полимеризации» [2].

Заключение

Компонентный состав яичного желтка сложен и многообразен. Кроме того, многие его составляющие соединены в субъединицы, которые, в свою очередь, образуют сложные компоненты, например, агрегаты, состоящие из нескольких белков, липидов, углеводов. Вполне прояснить все нюансы бесчисленных процессов, происходящих в желтке, использованном для укрепления росписей, — задача неподъемная, тем более для скромных возможностей реставрационного научно-исследовательского учреждения. Однако и упрощать все эти процессы до версий, удобных и привлекательных, не следует. А следует наконец-то прояснить (подтвердив или опровергнув представленные нами данные), каким материалом мы работаем на самом деле и что можно ожидать от него в будущем.

Библиография:

1. *Кукс Ю., Тихомиров А., Филатов С.* Способ приготовления композиции для укрепления красочного слоя темперной и клеевой монументальной живописи. Авторское свидетельство № 1636254. — М., 1990 г.

2. *Филатов С.В., Кукс Ю.* Опыт использования модифицированного желтка и принципы выбора материалов для укрепления красочного слоя // Технологические проблемы реставрации монументальной живописи. Экспресс-информация. — М., Информкультура, 1995. — С. 18–26.

3. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / под ред. Ю.И.Гренберга. — М.: Изобразительное искусство,1987.

4. *Лурье Ю.Ю.* Справочник по аналитической химии. — М.: Химия, 1967.

Л.А. Ефремова

ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ПРОШЛОГО

Статья посвящена открытию в процессе реставрации на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи неизвестной и уникальной подписной иконы Григория Васильевича Сороки. Самый талантливый ученик из Венециановской школы, этот художник работал в разных живописных жанрах. С 1850-х годов стал заниматься церковной росписью и иконописью, что совпадает с указанной датировкой на отреставрированной иконе «Святой Варвары».

The article is devoted to the opening in the process of restoration at the Department Of restoration of monumental and decorative painting of the unknown and unique signature icon of Grigory Vasilyevich Soroka. The most talented student of the Venetian school, this artist worked in different genres of painting. Since the 1850s, he began to engage in Church painting and iconography, which coincides with this Dating on the restored icon of «St. Barbara».

Ключевые слова: художественное наследие, икона, атрибуция, масляная живопись.

Keywords: artistic heritage, icon, attribution, oil painting.

Открытия в культуре — это прорывы как в будущее, так и в прошлое, обогащающие нас новыми знаниями. Не всегда они помпезно-громогласны, не всегда судьбоносны для человечества или страны, но и в более скромных параметрах могут представлять весьма резонансные события и радовать как участников свершившегося открытия, так и круг приобщенной к нему публики. К числу таких последних относится неожиданное «обретение»

на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова (Московской государственной художественно-промышленной академии) в процессе реставрации подписной иконы ученика Алексея Гавриловича Венецианова. Параметры этого события знаковые для отечественной живописи.

Отреставрированные студенческими руками живописные произведения не часто привлекают внимание специалистов с точки зрения их художественно-культурологической значимости. И это естественно. Доверяемые им в качестве учебного «подопытного» материала, такие работы априори не могут представлять какой-то особой ценности. Живописные шедевры «подлечиваются» обычно в специализированных реставрационных организациях.

Однако за многолетний период существования кафедры учащимся нередко попадались очень интересные объекты живописной реставрации, которые впоследствии демонстрировались на выставках различного уровня, включая международные. Серьезные профессиональные задачи студенты способны одолевать к концу обучения, демонстрируя их в выпускных дипломных работах, что отражается в самых высоких оценках, выставляемых Государственной экзаменационной комиссией.

Ввиду некоммерческой реставрации, к нам на кафедру часто обращаются бедные храмы, не имеющие других возможностей привести в порядок свои молельные образы, кроме как на безвозмездной основе.

Знаменательное открытие иконы Г.В.Сороки оказалось совершенно случайным. Его предыстория началась со знакомства реставратора высшей категории Серёгиной Е.И., являющейся руководителем многих дипломников кафедры, с хранилищем заброшенных икон ничем не примечательного сельского храма в Тверской области. Он не закрывался в годы гонений на церковь, и в 20–30х годах прошлого столетия и сюда свозились из соседских храмов, обреченных на ликвидацию, иконы. Большой реставрационный опыт Серёгиной Е.И. позволил ей сразу определить художественную значимость части хранившегося здесь долгие годы «живописного инвентаря». Небогатый, просто бедствующий храм не мог не только привести

в порядок, но даже обеспечить ему достойные условия хранения, потому настоятель был очень рад возможности дать образам новую жизнь.

Начавшаяся с 2009 года «реанимация» этих икон на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи продолжается до настоящего времени. Студенты за свой счет приобретают все необходимые материалы и проводят научные исследования — их увлекает возможность приобщения к сложной и манящей открытиями трудоемкой работе.

Среди многих замечательных икон этого храма обнаружился и вышеупомянутый раритет, заслуживающий особого внимания.

Икона (размеры: 73 х 48,5 х 2 см, реставратор — Орлянский Ф.О., 2012 г.), покрытая прочеканенным окладом, пережила пожар и была сплошь закопчена и загрязнена, так что живопись разглядеть была невозможно. Общие контуры композиции прочитывались на окладе, обозначая стоящую полноростовую фигуру со свитком на фоне пейзажа и в левом сегменте неба парящую фигуру Христа. После снятия оклада информация не сильно изменилась. Только проведя соответствующие укрепления и расчистку живописи, можно было исследовать изображение и даже мелкие надписи. Аккуратным почерком справа и слева от головы было надписано имя Святой великомученицы Варвары («Образъ святыя великомученицы Варвары»), на ее свитке в левой руке: «Господи Иисус Христос Вседержитель, сподоби всякого христианина что чтить мучение мое да не придет в дом его мзда, чтоб нам не иным злобы» («Гди Іис Хрстс всідержыте сподоби всякаго христіанина иже чтитъ мученіе мое да не Приідет въ домъ его мзда чтоб нам не иным злобы»), а на большом камне с возложенным на него крестом у ног святой автор поставил собственный «автограф» и дату исполнения — «Григорий Васильев 185.. июль 7». Последняя цифра года была утрачена в подлиннике и ее реконструировали как 9, исследуя остатки авторской надписи, хотя, по свидетельству проведенной позднее научно-исследовательской экспертизы им. П.М.Третьякова № 4787-41 от 27.05.2015 года, написание цифры не соответствует авторской, однако установить ее она тоже не взялась. Подпись же автора не вызвала сомнений.

Условно написанный гористый «южный» пейзаж с архитектурой восточного типа, равно как и каменная плита, написаны очень условно. Но этого не скажешь о живописи страдающего лика святой и явленной в небе фигуре Христа необычного типа с пушистыми светло-русыми кудрями, голубыми глазами в одеянии нежных тонов, — они исполнены профессионально.

Дальнейшие изыскания реставратора позволили установить создателя иконы — Григория Васильевича Сороку (1823–1864 гг.). Как известно, А.Г.Венецианов, учившийся частным образом у В.Л.Боровиковского, воспроизвел эту систему «от мастера к ученику» в своей педагогике, создав школу «венецианцев», набирая в нее учеников из простых сословий, которым был закрыт путь в Академию художеств с 1817 года. Получать заказы на работу таким «самоучкам» без официального статуса он помогал, благодаря покровительству Общества поощрения художников.

В числе последних и самых талантливых учеников Венецианова был Григорий Сорока, крепостной помещиков Милюковых, соседей Венецианова по имению, с которыми он был в приятельских отношениях. Из сохранившейся переписки художника со старшим сыном помещика Петра Ивановича Милюкова Николаем можно узнать, что в 1842 году Григорий Сорока находится в обучении у Венецианова [1, с. 111] Затем в той же переписке от 1847 года встречается радостное сообщение по поводу творческих успехов ученика [2, с. 127], и кажется, что будущее Григория Сороки может сложиться так же удачно, как и некоторых других школяров-«венецианцев»: так, крепостному выученику Венецианова Васильеву И.В., по его ходатайству, Милюковы дали вольную. В активе его молодого подручного уже немало портретов, пейзажей и интерьеров, пленяющих особым состоянием тишины, благоговения, отключенностью от движения времени.

С некоторыми произведениями Сороки можно сегодня познакомиться в залах Государственной Третьяковской галереи («Портрет художника А.Г.Венецианова», «Вид на палисадник в усадьбе Н.П.Милюкова “Островки” Тверской губернии», а также Тверской картинной галереи: «Вид озера Молдино» (Усадьба

«Спасское» б. Тамбовской губ.), 1840-е гг. и «Портрет Василия Алексеевича Преображенского» (1819–1862), начало 1850-х гг.) На более ранней его работе из Тверской картинной галереи «Вид озера Молдино» имеется надпись «Учен. Венец. Г. Васильевъ», а на более позднем портрете уже без упоминания об ученичестве — «Г. Васильев».

Сам А.Г.Венецианов с зимы 1847 года пишет образа святых для иконостаса новой Калязинской церкви, устраиваемой для гимназистов по инициативе Тверского предводителя дворянства в г. Калязине Кожина И.Н. [3, с. 219, 223].

Его подручный также приобщен в 1847 году к церковной живописи: он копирует знаменитых классиков, видимо, мастер впоследствии хотел совместно с ним выполнять подобные заказы.

Но поездка в Тверь для Венецианова кончилась трагически: лошади понесли, художник вывалился из саней и разбился. Сорока остается без руководства и попечения: только старый учитель мог бы помочь обрести ему какой-то статус.

Известно, что в 1850–1860 гг. Григорий проживал в селе Поддубье Вышневолоцкого уезда Тверской области. По некоторым свидетельствам, занимался росписью Николо-Теребенского монастыря на реке Мологе, сельских храмов в Маковище, в Дубровском, писал туда образа, как и для местного храма Покрова Пресвятой Богородицы (в т.ч. иконы «Воскресение», копия с Боровиковского и «Святая ночь» — с Корреджо (храм был разобран на кирпич в 1942 году).

Иконы Сороки до сегодняшнего дня почти не известны. В Тверской картинной галерее находится несколько икон, попавших в галерею через потомков художника, которым только гипотетически приписывается его рука: «Христос, благословляющий детей» и два варианта «Спаса Нерукотворного». Одна из главных икон Христа вызывает большие сомнения в авторстве Сороки ввиду грубоватой исполнительской манеры. Вполне возможно, что она была написана его подмастерьями. Имя одного из них известно: Русевич Яков Иванович.

Можно представить, какую радость испытывали наши

реставраторы, получившие свидетельство подлинной работы замечательного русского художника. Она могла бы украсить собрание Государственной Третьяковской галереи.

Хотелось бы пожелать образу «Св. Варвары» достойной судьбы. Существует вероятность, что эта икона Григория Сороки может оказаться музейным экспонатом в запланированном музее иконописцев Тверской земли в Вышнем Волочке, где была бы доступна широкому кругу зрителей.

Примечания:

1. *Алексей Гаврилович Венецианов*. Мир художника. Статьи. Письма. Современники о художнике. — Л., 1980. Письмо от августа 1842 г. из Сафонково.
2. Там же.
3. Там же. А.А.Венецианова. Записки.

Библиография:

1. *Алексеева Т.В*. Художники школы Венецианова. — М., 1982. — С. 420.
2. *Островский Г.С*. Григорий Сорока. — СПб., 1993. — С. 215.
3. *Леонтьева Г.К.* А.Г.Венецианов. — Л., 1988. — С. 287.

Е.Е. Докучаева

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКИХ ФАБРИК ЦЕРКОВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРОНЗЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

Художественное бронзовое литье Москвы, в основном, было связано с оформлением церковных интерьеров. Потребность в таких изделиях, как Царские врата, иконостасы, гробницы-раки, паникадила, большие подсвечники к местным образам, решетки солеи была велика в связи с их важной ролью в образном решении храмов русского и византийского стилей. В статье на основе исследования архивных материалов и периодических изданий второй половины XIX века представлена история таких мало исследованных московских фабрик бронзового литья, как В.А.Демидова, В.Н.Короткова, А.Е.Соколова, В.Н.Тихонова, обращается внимание на технико-технологические и художественные особенности выпускаемых ими бронзовых изделий.

The artistic bronze casting of Moscow was mainly associated with the design of church interiors. The need for such products as the Royal Gates, iconostases, tombs, crayfish, chandeliers, large candlesticks to local images, salt gratings was great in connection with their important role in the imaginative solution of the temples of Russian and Byzantine styles. In the article, based on research of archival materials and periodicals of the second half of the XIX century, the history of such little explored Moscow bronze casting factories as V.A.Demidova, V.N.Korotkova, A.E.Sokolova, V.N.Tikhonov, draws attention to the technical and technological and artistic features of the produced bronze products.

Ключевые слова: художественное бронзовое литье, московские фабрики, фабрика В.А.Демидова, фабрика В.Н.Кроткова, фабрика А.Е.Соколова, фабрика В.Н.Тихонова.

Keywords: artistic bronze casting, Moscow factories, V.A.Demidov, the factory V.N.Krotkova, the factory of A.E.Sokolova, the factory V.N.Tikhonov.

В первой половине XIX веке искусство художественной бронзы, в основном, было связано с Петербургом. Именно здесь в 1803 году Гереном была основана первая бронзолитейная фабрика, перешедшая впоследствии к Шопену, сын которого совершенствует и продолжает дело до 1882 года. В 40-х годах под покровительством герцога Лихтенбергского был основан литейный завод. Руководители его Генке, Плеске, Моран, помимо колоссальных произведений (например, входных дверей и рельефов фронтонов Исаакиевского собора), ввели в производство технические новшества, например, гальванопластику, а также расширили ассортимент продукции: стали выпускать так называемую кабинетную бронзу. После закрытия этого завода Моран организовал свою собственную фабрику и вместе с Шопеном стал ведущим производителем художественной бронзы в Санкт-Петербурге. Заслуга этих фабрикантов состояла и в том, что они подготовили искусных литейщиков, формовщиков, чеканщиков. Кроме того, они привлекали к работам скульпторов, лепщиков и рисовальщиков, что являлось гарантией высокого качества выпускаемых изделий. Но даже в 30-х годах XIX века «…не было еще и мысли о бронзовых изделиях по русским моделям» [1]. Первые удовлетворительные образцы отливок бронзовых вещей по русским моделям были представлены на мануфактурной выставке 1843 года, проходившей в Москве. Здесь экспонировались произведения московской фабрики Крумбюгеля и Шенфельда, которые выставили вещи из бирмингемской бронзы: канделябры, люстры, карселевые лампы, подносы, пресс-папье и др. Заведение находилось на Кузнецком мосту, в доме князя Голицына. Фабрика была основана в 1836 году, сумма годового дохода составляла 60 000 рублей, на фабрике числилось 100 рабочих [2].

И.А.Арсеньев в «Обзоре различных отраслей мануфактурной промышленности» отмечает, что на выставке 1843 года впервые были выставлены предметы с национальными сюжетами» [3]. Однако известно, что уже на мануфактурной выставке 1839 года мещанин, скульптурный мастер Осип Максимов, «с заведением в Москве», выставил модель богатыря [4].

И.А.Арсеньев пишет, что в это время в Санкт-Петербурге значилось 13 бронзолитейных заведений, которыми руководили иностранцы, а в Москве можно указать только 1 фабрику, которую также возглавлял иностранец Крумбюгель [5]. Эксперт также отмечал, что на всех одиннадцати мануфактурных выставках к середине 60-х годов не было ни одного русского экспонента. Возможно, это не совсем верно, так как на уже упомянутой выставке 1843 года были выставлены «разные бронзовые изделия», изготовленные на фабрике Анатолия Николаевича Демидова и наследников Павла Николаевича. В каталоге под номером 417 также значилась фабрика Петрова Петра Петровича — московского цехового, у которого в Сущевской части в собственном доме в мастерской работало 15 человек, сумма годового производства составляла 10 000 рублей. Конечно, размеры производства П.П.Петрова нельзя сравнивать с фабрикой Крумбюгеля, видимо, и уровень мастерства был ниже.

Как отмечали исследователи художественной бронзы малых форм, слабое развитие этой области производства было связано несколькими факторами. Изделия из бронзы были достаточно дороги для среднего класса, который, в основном, определял покупательский спрос. В отчете Всероссийской выставки 1870 года говорилось: «Едва ли можно указать у нас ветвь промышленности, где изобличалось бы более, чем в деле артистической бронзы, влияние слабого спроса. Несмотря на высокие охранительные пошлины, только слабо затронутые новым тарифом 1868 года, выделка бронз у нас вяло принимается и даже видимо упала со времени прекращения значительных казенных заказов. Не следует ли приписать этот застой самой дороговизне бронзовых изделий, делающих их мало доступными среднему, наиболее многочисленному классу потребителей» [6].

Кроме того, отмечалось, что все магазины Москвы и Петербурга были переполнены иностранными произведениями, тогда как художественные достоинства и декоративная отделка малой бронзы русских мастеров, по сравнению с французской бронзой, были все еще низкими. Во Франции в бронзолитейном деле, как и во всех других отраслях декоративно-прикладного искусства, существовало разделение труда: литейщики, резчики, чеканщики, позолотчики выполняли свои операции, которыми владели в совершенстве, что являлось залогом

высокого технического исполнения и декорирования изделий. Однако уже в последней трети XIX века состояние бронзолитейного искусства меняется. В частности, эксперты пишут о том, что, по сравнению с французской бронзой, русская отличается лучшим качеством материала, так как французы переплавляют старые вещи, а русские использовали новую качественную медь. Отличался и состав отечественной бронзы: на 40 фунтов красной меди брали 17 фунтов цинка и 1/3 фунта олова без примеси свинца [7]. Кроме того, улучшение качества художественной бронзы напрямую зависело от качества скульптурных моделей.

В отчетах о развития художественной промышленности России говорилось, что если раньше «…отливки из бронзы мелких вещей, фигур, гирлянд, чернильниц, подставок всякого рода, а также украшения для мебели почти всегда выделялись своей грубой чеканкой, ныне же, благодаря тому, что наши производства стали убеждаться, на сколько важно в таком деле участие даровитых художников, способность внести в изделие красоту и изящество, указанные недостатки повторяются все реже и реже» [8]. Также обращалось внимание на развитие в художественной бронзе национального стиля. Об этом уже писали в обозрении Лондонской выставки 1851 года: «Два бронзовых канделябра г. Крумбюгеля из Москвы отличались оригинальностью стиля византийского, с которым только в первый раз познакомилась английская публика. Посетители отдавали полную справедливость. Чистота рисунка, простота вкуса привлекали взоры их, утомленные рогульками рококо. Канделябр г. Штанге со славянскими воинами, сочиненный в том же самом вкусе, обратил также на себя внимание публики, которая по этим двум произведениям убедилась, что мы уже не рабские подражатели французского вкуса, что наступила, наконец, для наших искусств новая эпоха русского стиля» [9]. Однако это еще не касалось массового производства. Как отмечали исследователи, «главной поддержкой всякого промышленного предприятия может быть только постоянная работа, вызванная насущной потребностью страны. Она выражается у нас преимущественно заказами изделий для церковного употребления и украшения» [10]. Эти вещи также изготавливали преимущественно в византийском и русском стилях, а центом их производства во второй половине XIX века становится

Москва. Мастерские художественного металла организуют, в основном, представители московского купечества, часто они вырастают из торговых заведений. Исследователи российской художественной промышленности еще в начале XX века писали, что Москва была по преимуществу купеческим городом. Однако деловой темп жизни слабо отражался на религиозном духе Москвы, в этом выдели существенную сторону московской жизни, московской культуры. В очерке «Москва в её прошлом и настоящем» С.Г.Василич в 1911 году писал: «Любовь к дискуссиям по вопросам веры, не остывающая даже в трактирах, почти историческая приверженность к обрядности, упорное следование традициям даже со стороны менее религиозных людей, наконец — благочестивое настроение, отлично уживающееся с житейской изворотливостью — все это одна из самых своеобразных сторон Москвы». В среде московского купечества уже с 50-х годов XIX века наблюдается «…доброжелательное отношение к культуре и образованию» [11], а в последнем десятилетии XIX века московское купечество во многом определяет художественные вкусы второй столицы. Кроме того, именно московские купцы особое внимание уделяли изготовлению церковной утвари. Стимулировало интерес к технике бронзового литья развитие русского и византийского стилей, ставших ведущими в оформлении церковных интерьеров второй половины XIX века. Потребность в больших паникадилах, киотах, подсвечниках к образам, декоративных деталях иконостасов и Царских врат вызвала к жизни необходимость повышения технико-технологического уровня бронзолитейного производства, а также художественного качества церковных изделий.

Конечно, такие крупные фабрики, как И.П.Хлебникова, П.А.Овчинникова, А.М.Постникова обладали достаточным технико-технологическим потенциалом для производства широкого ассортимента церковных изделий как из драгоценных металлов, так и из бронзы. Однако в Москве существовали заведения, которые специализировались только на изготовлении художественной бронзы для оформления церковных интерьеров. Во второй половине XIX века к подобным предприятиям относились такие московские фабрики, как заведения В.А.Демидова, В.Н.Короткова, В.Т.Тихонова, А.Е.Соколова.

Фабрика Демидова Владимира Александровича

В 1851 году временно московский 3-й гильдии купец Владимир Александрович Демидов подает прошение о выдаче ему свидетельства на владение заведением по производству медной церковной утвари.

Он пишет: «С мая месяца 1849 года имею я по дозволению Московской Ремесленной управы медной церковной утвари заведение, состоящее ныне Рогожской части, 6-го квартала в доме мещанина Кононова, в котором в настоящее время имею народа — мастеров и работников 18 и мальчиков 8 человек, три ручных колеса и два горна на коих употребляется уголя в год до 300 четвертей, машин же никаких нет» [12].

У Владимира Александровича и Авдотьи Ивановны Демидовых было трое сыновей: Константин — 1849 года рождения, Харлампий и Николай — 1856 года рождения и дочь Варвара [13]. Дальнейшая история мастерской связана с именем Константина Владимировича Демидова — старшего сына Владимира Александровича. В 1869 году заведение по производству медной церковной утвари было переведено в разряд фабрик и значилось под названием «Петр Крючков и Константин Демидов», а с 1879 года полностью переходит в собственность Константина Владимировича Демидова.

В прейскуранте фабрики сам К.В.Демидов пишет, что поставил себе задачу: «…доставить православным церквам возможность получать за самую умеренную цену прочныя и изящныя вещи, исполненныя по новейшим художественным рисункам, я всегда старался всеми зависящими от меня средствами выполнять эту задачу и насколько успел в этом — показывает то лестное внимание, которым с 1869 года и до сих пор удостаивает меня Православное Духовенство, постоянно присылающее свои заказы из разных даже отдаленнейших концов России» [14].

В 1881 году по прошению Константина Владимировича Демидова фабрика церковной металлической утвари была переведена в дом Московского Городского Кредитного общества. По акту осмотра указано, что оборудование состоит из 5 столов для чеканных работ, 10 тисков, 2 ручных токарных станков, в подвальном помещении находится паяльный горн. Только через год для приведения в действие токарных станков на фабрике был установлен газовый двигатель. Сохранились

правила распорядка, которые дают представление об организации работы на фабрике. Рабочие нанимались с оплатой за каждый рабочий день, но иногда и сдельно. Жалованье составляло от 5 до 50 рублей в месяц. Еду рабочие получали от хозяина, но по желанию могли брать и деньгами. За самовольную отлучку, если она продолжалась не более часа, вычиталась стоимость четверти рабочего дня, если более часа, то за половину дня или целый день. Если работник явился на фабрику в нетрезвом виде, то он отстранялся от работы, и за каждый прогульный день вычитался штраф в размере одного рубля серебром [15].

В 80–90-е годы XIX века на фабрике К.В.Демидова изготавливали всю необходимую церковную утварь из бронзы, цинка, драгоценных металлов, а также художественно-строительные орнаменты для крестов, церковных главок, карнизов [16]. В это время изделия фабрики получают наибольшую известность.

Для улучшения качества своей продукции Константин Владимирович изучал новейшие способы бронзолитейного и ювелирного производства во Франции и Германии, где закупил некоторые машины, а также большую коллекцию рисунков. Демидов особо подчеркивал: «Считая излишним распространяться о достоинстве моих изделий, честь имею напомнить только то, что внимание фабрики постоянно обращено на изящество рисунков, прочность работы и превосходное золочение и серебрение вещей» [17]. По технике золочения К.В.Демидов дает интересные пояснения. Он пишет, что многие фабриканты либо по отсутствию необходимых познаний в физике и химии, либо, желая получить легкую наживу, покрывают изделия очень тонким слоем позолоты, поэтому сложилось мнение, что гальваническое золочение непрочное. Однако, как утверждает К.В.Демидов, на его фабрике соединили два известных способа: старинное ртутное золочение через огонь и гальваническое золочение, это гарантировало значительную прочность позолоты. Этот способ применялся на лучших фабриках Парижа и Вены. Для этого, предмет, предназначенный для золочения, сначала покрывали слоем ртути, а затем золотили гальванически до тех пор, пока получится довольно толстый слой золота. После этого изделие сильно нагревали, ртуть улетучивалась, а золото прочно соединялось с основой. Преимущества этого метода заключалось в том, что при

старинном способе бралось много ртути, а здесь столько, сколько необходимо для покрытия предмета, поэтому при нагревании паров ртути бывало немного и они легко удалялись вентилятором. Кроме того, после испарения ртути предмет еще раз погружали в ванну с золотым раствором. Такой способ гарантировал прочность позолоты, так как только достаточно толстый слой золота выдерживал «оторутку», то есть при нагревании золото не улетучивалось вместе с ртутью [18].

Кроме того, на фабрике К.В.Демидова была освоена техника изготовления древнерусских иконостасов, получившая распространение в XVII веке. Ее восстановил и использовал в отделке храмовых интерьеров своих построек известный архитектор Н.Султанов. Эта техника заключалась в том, что из цинка или олова отливали ажурные орнаменты, которые затем золотили листовым червонным золотом и укрепляли на деревянной основе, покрытой разноцветной фольгой, слюдой или парчой.

Особое внимание уделялось на фабрике изготовлению окладов икон в технике чеканки, которые украшали красивыми орнаментами, фигуры святых отличали правильные пропорции, а в их постановке чувствовалась свобода и раскованность.

Фабрика К.В.Демидова упоминается в Справочной адресной книге 1894 года, а также в Адресной и справочной книге о фабрично-заводских, главных ремесленных и торгово-промышленных предприятиях Москвы и ее пригородов за 1904 год. Приемные сыновья Константина Владимировича Всеволод и Вячеслав обучались в Строгановском училище. Младший брат был стипендиатом И.В.Баркова [19].

Фабрика Короткова Василия Никифоровича

Никифор Васильевич Коротков — отец Василия Никифоровича — в 1809 году переселился в Москву из Калуги [20], где он числился купцом 1-й гильдии. По-видимому, Никифор Васильевич и основал в Москве мастерскую по производству металлических изделий. Его сын Василий Никифорович родился в 1825 году, в купечество поступил в 1861 году, а в 1864 году подал прошение на перевод его ремесленной мастерской в разряд фабрик. В это время фабрика переезжает в купленный им в Мясницкой части 3 квартала собственный дом. На фабрике работало 50 мастеров, из оснащения было 2 кузнечных горна, одна печь для отливки

бронзовых вещей, 9 токарных и сверлильных станков, 1 давильный станок [21]. Уже через год производство значительно увеличилось, фабрика теперь размещалась в трехэтажном кирпичном здании. На первом этаже находилось 18 горнов, 2 пресса и медеплавильная печь; на втором — слесарная мастерская для медных изделий и токарная с 15 станками и одной самоточкой; на третьем этаже были спальни для рабочих и кладовые. На фабрике трудилось 20 кузнецов и молотобойцев, 10 токарей, 15 слесарей, 20 медников и чеканщиков, 10 чернорабочих и 15 учеников, одновременно на фабрике работало до 150 человек [22].

В 1875 году В.Н.Коротков подает прошение о разрешении поставить на фабрике паровую машину. В освидетельствовании фабрики инженера-технолога М.П.Смородова говорится: «В настоящее время находятся машины и аппараты: 4 двойных кузнечных горна со всеми принадлежностями, расположенные под сводами в нижнем этаже, 6 горнов паяльных и для плавления свинца и композиций, 1 печь для плавления меди с сушильной галереей для опок, 1 небольшой паровой молот и гидравлический пресс <…> Вскоре будут установлены: 1 самоточка, 10 станков токарных разной меры, 3 сверлильных станка, 1 винторезная, 1 большой на каменном фундаменте винтовой пресс, 1 винтовой пресс обыкновенных размеров, 25 слесарных тисков, 5 аппаратов для гальванического серебрения и золочения… Рабочих имеется 120 взрослых мастеров и 50 учеников» [23].

Таким образом, фабрика В.Н.Короткова действительно была самым крупным, хорошо оборудованным предприятием в Москве, с большим штатом квалифицированных рабочих, способных изготавливать сложные, монументальные изделия из железа, свинца, бронзы. Неслучайно поэтому, что Коротков вместе с уже широко известной бронзолитейной фабрикой Шопена [24] был привлечен к масштабным работам по украшению интерьера храма Христа Спасителя в Москве [25]. В.Н.Коротков исполнил следующие вещи: 8 люстр в малые хорные арки (на 43 свечи); 12 люстр в хорные коридоры и 78 бра «…о трёх свечах с металлическими посеребрёнными футлярами для свечей»; бронзовый позолоченный подсвечник перед престолом; 2 семисвечника для малых алтарей; 9 медных прочеканенных и позолоченных выносных подсвечников. Но самым значительным произведением был бронзовый

шатер иконостаса, который венчал восьмигранную часовню, сделанную из белого мрамора с орнаментами и инкрустацией различными породами мрамора, шатер состоял из четырех ярусов, предназначенных для размещения икон [26].

Вверху шатер завершался главой с крестом и представлял восьмигранник, каждая грань которого была заполнена ромбами («шашками») с ажурным орнаментом. По свидетельству М.С.Мостовского, боковые части кокошников, их распалубки, откосы были покрыты золочеными листами с наводкой орнамента, выполненного в технике «сухой эмали» (по видимому, имеется в виду техника холодной эмали, — *Е.Д.*). Это сделано с той целью, чтобы мраморная отделка иконостаса не казалась тяжелой и зрительно связывалась с бронзовыми золочеными частями [27].

Фирма В.Н.Короткова принимала участие в работах по устройству гробниц в Старо-Симоновой обители над усыпальницами героев Куликовской битвы Пересвета и Осляби. [19]. Во время подготовки к празднованию 500-летия обители вместо старой трапезной к церкви Рождества Богородицы была пристроена новая трапезная с приделами св. Николая и преподобного Сергия. Таким образом, гробницы оказались слева у западных дверей [28]. В это время было решено соорудить металлическую раку над погребениями святых воинов. Проект выполнил художник И.П.Петров при содействии П.Г.Цурикова и М.Е.Попова. Отливали раку на московской бронзолитейной фабрике В.Н.Короткова [29]. Гробница-рака представляла своеобразную модель шатрового храма с килевидными закомарами и пятикупольным завершением, отсылая к древнерусской архитектуре раннемосковского периода и времени расцвета Московского Государства. Однако сама форма раки напоминала бронзовый шатер XVII века, находящийся в Успенском соборе Московского Кремля, отлитый Дмитрием Сверчковым. Орнаментальный декор, покрывающий практически все поверхности, строился на сочетании разного масштаба плетения с включением стилизованного растительного орнамента, характерного для русского стиля XIX века. Над гробницами, на стене располагался складень с иконами, присланный в дар из Троице-Сергиевой лавры.

Фабрика В.Н.Короткова участвовала в Политехнической выставке

1872 года, где у нее был оборудован свой павильон. В «Московских ведомостях» говорилось о посещении этого павильона Императором, который «…неоднократно изволил выражать экспоненту свое удовольствие за замечательно отчетливую работу. Великий Князь Константин Николаевич обратил внимание на рисунки, которые демонстрировали случай, произошедший с Коротковым, когда он в 1859 году покрывал собственноручно шпиль Петропавловского собора. Ураган разрушил люльку, и мастер упал с высоты 36 сажень» [30].

С 1873 года В.Н.Короткову было даровано звание Поставщика Высочайшего Двора. В разрешении отмечалось, что в течение 16 лет Коротков выполнял различные работы по устройству и содержанию в исправности московских и загородных дворцов: металлические крепления крыш, церковных глав, крестов с их позолотой и других разнообразных бронзовых изделий: «Фабрика Короткова вообще пользуется известностью почти единственного в этом роде заведения, на котором введены самые усовершенствованные способы как выделки железных, медных, бронзовых вещей, так и свинцовального, серебряного и позолоченного производств» [31].

Фабрика В.Н.Короткова продолжала существовать и после смерти ее главного руководителя. Дело перешло к старшему сыну Василию Васильевичу, Потомственному Почетному гражданину. Здесь по-прежнему выпускали, в первую очередь, церковную утварь и изделия из железа, но производство уже не имело такого размаха. В 1894 году годовой оборот фабрики составлял 30 000 рублей, а на фабрике трудилось всего 40 рабочих [32].

Фабрика Тихонова Василия Тихоновича

Фабрика золотых и серебряных изделий, ламп и церковной утвари была основана в 1863 году. Вместе с фирмой А.М.Постникова Тихонов участвовал в работе по изготовлению бронзовой церковной утвари по рисункам А.С.Каминского для Вознесенского собора города Ельца. В 70–80-е годы В.Т.Тихонов тесно сотрудничал с архитектором А.С.Каминским. Для церкви свв. Константина и Елены Межевого института в Москве он исполнил проект лампады в русском стиле с характерным орнаментом в виде геометризированной плетенки. Для Императорского павильона на художественно-

промышленной выставке, проходившей в Москве в 1882 году, также по проектам Каминского он исполнил лампу, письменный прибор, канделябры [33]. Чистота форм, ясность композиции, пропорциональная соотнесенность, не перегруженность декором отличали работы фабрики В.Т.Тихонова. Эти качества особо были отмечены в «Описании и путеводителю по московской ремесленной выставке 1885 года», на которой Тихонов представил прекрасную коллекцию бронзовых ламп и подсвечников в русском стиле. В качестве новинки упоминаются необычные изделия из бронзы — пасхальные яйца. В это время на фабрике работало 30 мастеров и 26 учеников. Мастерская находилась против Сретенского монастыря в доме Сиверс. Рисунки для бронзовых изделий выполняли также Н.И.Веселовский и Карнеев. По итогам выставки фабрика В.Т.Тихонова была награждена золотой медалью [34]. Фабрика В.Т.Тихонова упоминается в Адресной справочной книге 1894 года в разделе «Ламповые заведения» [35].

В начале XX века фабрика В.Т.Тихонова оставалась одной из ведущих в производстве церковной бронзовой утвари. На первой Всероссийской выставке монастырских работ 1904 года Тихонов был удостоен большой золотой медали «…за весьма хорошую художественную работу изящного рисунка церковных подсвечников из бронзы [36].

Фабрика Соколова Андрея Егоровича

Купец Андрей Егорович Соколов был одним из тех мастеров, кто одним из первых основал в Москве фабрику бронзовых изделий. В «Обзоре различных отраслей мануфактурной промышленности в России» И.А.Арсеньев отмечает, что художественное бронзовое литье в первой половине XIX века было представлено петербургскими мастерами. Кроме того, он пишет: «Любопытно, что в числе экспонентов бронзовых изделий на всех одиннадцати русских мануфактурных выставках не было ни одного русского» [37]. В Москве художественным бронзовым литьем занимались только Крумбюгель и Соколов. Андрей Егорович Соколов основал свою мастерскую в 1839 году, а в 1841 году получил официальное свидетельство на ее владение, ему было тогда 28 лет «…заведение

это, основанное в 1841 году, занимается приготовлением ламп, подсвечников, канделябр и различных кабинетных вещей…» [38].

От первого брака у Андрея Егоровича и Олимпиады Яковлевой был сын Михаил (1849 г.р.) и две дочери — Анна (1842 г.р.) и Капитолина (1846 г.р.). Во втором браке с Павлой Петровой родились сыновья: Александр (1853 г.р.), Николай (1855 г.р.), Дмитрий (1857 г.р.), Алексей (1860 г.р.) [4, 65]. Проживала семья в Тверской части 5 квартала на Петровке в собственном доме № 21, принадлежала к приходу церкви Григория Богослова.

Впервые Соколов заявил о себе в 1865 году на выставке мануфактурных произведений в Москве, он выставил бронзовые изделия, предназначенные для украшения церкви. В отчете о выставке говорится: «Из московских экспонентов к первому разряду по всей справедливости должен быть причислен А.Е.Соколов. В числе вещей его, принадлежащих также к предметам церковного назначения, особенное внимание экспертов было обращено на большое бронзовое позолоченное паникадило и церковные подсвечники. По большой самостоятельности и доступности в ценах, изделия г. Соколова заслуживают предпочтения перед вещами г. Штанге» [38]. По итогам выставки А.Е.Соколов был награжден большой серебряной медалью.

В Справочной книге о лицах получивших купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям на 1869 год говорится, что Соколову было в это время 56 лет, в купечестве состоял с 1857 года, но это, видимо опечатка, так как в купечестве Андрей Егорович состоял с 1851 года.

В 1875 году Соколов подает прошение о переводе его заведения в разряд фабрик. В это время здесь трудилось 52 мастера и 10 учеников. Годовой доход состоял 80 000 рублей. Фабрика была оснащена 1 горном для обжига вещей, 1 медеплавильной печью, 1 паяльным горном, 1 небольшой печью для плавки свинца, 1 печью для просушки лакированных вещей, 6 ручных токарных станков, 20 слесарных тисков [37].

На Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. А.Е.Соколов представил бронзовую церковную утварь. В обзоре отдела

художественной бронзы первое место занимали петербургские фирмы Шопена, Морана, Штанге. Среди московских фабрик упомянут только Андрей Егорович Соколов: «Бронзовая утварь А.Е.Соколова в Москве прекрасно сделана в хорошем русском вкусе» [39].

В Атласе мануфактурной промышленности Московской губернии 1872 г. указано, что на фабрике Соколова в это время числилось 65 рабочих и 5 учеников, годовой оборот составлял 140 000 рублей.

На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве фабрика А.Е.Соколова была одним из самых известных по изготовлению церковной утвари. В отчете выставки говорилось, что работы Соколова в области как церковного, так и гражданского привлекли сразу внимание специалистов чистотой работы: «…хорошим направлением в изделиях церковных называлось исполнение по рисунку, или греко-византийскому, ближе всего отвечали характеру православного вероисповедания» [39].

Успех Соколова объяснялся тем, что он, как немногие производители церковной утвари, обратился к услугам профессиональных художников. Эксперты писали: «…Соколов может отличиться, когда в руках его хороший рисунок» [40], поэтому церковные изделия его отличались высоким технологическим исполнением и хорошим вкусом. В качестве нововведения отмечалась попытка Соколова впервые применить русский стиль не только к церковной утвари, но и к светильникам для частных интерьеров: «Попытка эта увенчалась полным успехом. Формы русских братин и лампад с их рельефной орнаментацией на выступающих ложчатых частях, нашли себе самое удачное применение к тулову люстр, столовых, стенных и висячих ламп» [44]. Это замечание является важным, так как в художественной бронзе второй половине XIX века подавляющим было влияние Франции, которая не имела в это время конкурентов. Петербургские фирмы во многом подражали французской бронзе, обращаясь к западноевропейским стилям. По-видимому, использование национальных форм и орнаментики в художественной бронзе, действительно, было новым явлением в прикладном искусстве того времени.

По результатам выставки 1882 года А.Е.Соколов «…за особенное прогрессивное усовершенствование в бронзовом деле и внесении в него новых прекрасных образцов русского стиля был удостоен права изображения Государственного Герба на своих изделиях» [41].

В 1885 году за участие в ремесленной выставке 1885 года, посвященной 100-летию дарования Екатериной II самостоятельных прав ремесленному сословию, Соколов был награжден большой серебряной медалью [42]. Андрей Егорович Соколов руководил бронзолитейной фабрикой более пятидесяти лет. В «Справочной книге о лицах, получивших свидетельства по 1 и 2 купеческим гильдиям за 1890 год» говорится, что Соколову было 75 лет. Фабрика находилась в Тверской части на Петровке в собственном доме, здесь же находился магазин.

Вместе с другими известными фабриками, производившими культовую утварь, фирма А.Е.Соколова привлекалась к работам по оформлению московских храмов. В 1893 году для церкви мученика Андрея Стратилата на фабрике Соколова были отлиты из бронзы с последующим посеребрением, все подсвечники, два паникадила, хоругви, кадило, панихидный столик, водосвятная чаша, сосуд для благословения хлебов, пшеницы, вина и елея [43].

В 1896 году, уже после кончины Андрея Егоровича (по-видимому, в 1894 году), его сыновья организовали «Торговый дом А.Е.Соколова сыновья». Под этой маркой фирма экспонировала церковные паникадила и подсвечники на выставке, проходившей в этом же году в Нижнем Новгороде [44]. За сохранение высокого художественного и технического уровня бронзовых изделий, предназначенных для храмов, фирма была награждена золотой медалью.

Фабрика продолжала успешно работать до 1917 года. В 1901 году на ней работали 44 мастера 4 ученика. Годовой оборот составлял 85 000 рублей. Здесь изготавливали большой ассортимент бронзовой церковной утвари. Помимо традиционных паникадил и подсвечников к образам, отливали детали иконостасов, Царские врата для них, решетки солеи, одежды на престол, киоты, раки и т.п. Фирма была награждена медалью «За трудолюбие и искусство» [45].

Библиография:

1. *Арсеньев И.А.* Бронза и бронзовые изделия. Композиции, бронзе подражающие, и изделия из них // Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России. Т. 3. — СПб., 1865. — С. 201.

2. Указатель третьей в Москве выставки российских мануфактурных изделий 1843 года. — М., 1843. — № 792.

3. *Арсеньев И.А.* Бронза и бронзовые изделия… — С. 201.

4. Указатель мануфактурной выставки 1939 года. — М., 1839. — С. 229.

5. Там же. — С. 207.

6. Отчет Всероссийской мануфактурной выставки 1870 года в Санкт-Петербурге. — СПб, 1870. — С. 109–110.

7. *Арсеньев И.А.* Бронза и бронзовые изделия… — С. 203.

8. Иллюстрированный вестник культуры и торгово-промышленного прогресса России. Вып. II. — СПб., 1898. — С. 30.

9. *Самойлов Л.И., Шерер А.А.* Обозрение Лондонской Всемирной выставки 1851 г. — СПб., 1851. — С. 192.

10. Иллюстрированный вестник культуры… — С. 30.

11. *Василич С.Г.* Москва 1850–1910 гг. // Москва в её прошлом и настоящем. Т. 11. — М., 1911. — С. 17.

12. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 24. Д. 4269. Л. 1.1 об.

13. Материалы для истории московского купечества. Т. 9. — М., 1889.

14. Прейскурант церковных вещей фабрики К.В. Демидова. — М., 1887.

15. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 26. Д. 753. Л. 8–8 об.

16. Прейскурант церковных вещей фабрики К.В. Демидова. — М., 1892. — С. 34.

17. Там же.

18. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 2561.

19. Материалы для истории московского купечества. Т. 5. — М., 1887. — С. 23.

20. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 24. Д. 14. Л. 120–122 об.

21. Там же Л. 123, 128.

22. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 25. Д. 879. Л. 4–5.

23. На фабрике Шопена для храма Христа Спасителя было выполнено главное паникадило весом 248 пудов на 148 свечей и стоимостью 25 000 рублей; два паникадила по 150 пудов на 100 свечей каждое стоимостью 15000 рублей, для иконостаса сделаны Царские врата стоимостью 27 000 рублей; 12 лампад, канделябры, подсвечники, решетки, 12 бронзовых литых фигур святителей для украшения входных дверей. Московские церковные ведомости. — 1880. — № 14. — С. 195.

24. РГИА. Ф. 1284. Оп. 241. Д. 76. Л. 360.

25. Мостовский М.С. История храма Христа Спасителя в Москве. — М., 1884. — С. 58.

26. Там же. — С. 142. Шатер Коротков исполнил за 64 200 рублей 25 копеек.

27. РГИА. Ф. 468. Оп. 15.

28. Московские ведомости. — 1872. — № 152. — С. 3.

29. Московские ведомости. — 1872. — № 145. — С. 2.

30. РГИА. Ф. 472. Оп. 37 (1278). Д. 16. Л. 50 об.

31. *Орлов П.А.* Указатель фабрик и заводов Европейской России и заводов Царства польского. Материалы для фабрично-заводской статистики. — СПб., 1894. — С. 411.

32. РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35. Л. 372.

33. Московский листок. — 1885. — № 208. — С. 2.

34. Адресная и справочная книга 1894 г. — М., 1894. — С. 304.

35. Вестник первой Всероссийской выставки монастырских работ и церковной утвари. — СПб., 1904.

36. *Арсеньев И.А.* Бронза и бронзовые изделия. Композиции, бронзе подражающие, и изделия из них // Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России. Т. 3. — СПб., 1865. — С. 201.

37. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 25. Д. 875. Л. 4.

38. О выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 году. — СПб., 1867. — С. 201.

39. *Скальковский К.А.* Всероссийская мануфактурная выставка в промышленном отношении. — СПб., 1870. — С. 152.

40. Отчет Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве. — СПб., 1883. — С. 41.

41. Список экспонентов промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г. // Неделя строителя. 1882. — № 41.— С. 307.
42. Московский листок. — 1885. — № 208. — С. 2.
43. Московские церковные ведомости. — 1893. — № 13. — С. 181.
44. Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Н. Новгороде. Отд. X, гр. — М., 1896. 101. Принадлежности церковные. — С. 16.
45. ГИА Москвы. Ф. 46. Оп. 6. Д. 29. Ч. 1. Л. 79.

К.Н. Гаврилин, Д.А. Калиничев

МОТИВ ПАРЫ ЗМЕЙ В ДЕКОРЕ КЕРАМИКИ ДРЕВНЕГО КИПРА

Мотив пары змей появляется в рельефном декоре древнекипрской керамики еще в позднем бронзовом веке, возможно, под влиянием микенских сосудов; его более ранние аналогии относятся к ближневосточной традиции, в которой образ двух переплетающихся рептилий предстает в тесной связи с ритуалом возлияния. В ряде случаев лепные изображения пары змей украшают ручки кипро-геометрических амфор; ближе к началу кипро-архаического периода этот мотив преобразуется в двуствольную ручку с росписью в виде дуговидных или спиральных завитков возле ее нижнего корня. Среди кувшинов из Мариона с пластическим декором в виде фигуры хоэфоры и протомы быка такой вариант оформления ручки сохраняется вплоть до конца архаики. В сочетании с рядом сопутствующих образов, мотив пары змей в кипрском искусстве выступает в качестве метафоры перехода от Нижнего мира к Верхнему и последующего возрождения умершего.

The serpent pair motif arises in the Cypriote ceramics décor as early as the Late Bronze Age, perhaps under the influence of Mycenaean vessels. Its earlier prototypes are attributed to the Near-Eastern tradition where two interlacing reptiles appear in close connection with the libation ritual. In a number of cases, Cypro-Geometric amphorae are adorned with modeled figures of a serpent pair; nearer the Archaic period this motif transforms into a twin handle decorated with arcuate or spiral brush-strokes next to its lower root. Among the jugs of Marion decorated with female figurine or bull's head, such a design of the handle remains until the end of the Archaic period. Coupled with a number of associated images, the serpent pair motif in the ancient Cypriote art appears for a metaphor for a transition from the Underworld to the Upper World, and the subsequent rebirth of the deceased.

Ключевые слова: античная керамика, бронзовый век, вазопись, возлияние, Кипр, кипро-геометрический период, кипро-архаический период, кувшины с хоэфорами, кувшины с протомами быков, Марион, Мировое древо, пара змей, ритуал.

Keywords: Bronze Age, Cyprus, Cypro-Geometric period, Cypro-Archaic period, jug with female figurine, jug with bull's head, libation, Marion, ritual, serpent pair, twin handle, World tree.

Основные принципы соотношения формы и декора кипрских расписных ваз формировались в результате взаимодействия местной кипрской, а также микенской и восточной, сиро-палестинской традиций. В геометрическое время в кипрской керамике установилась строгая и уравновешенная система росписи, при которой центральная, наиболее широкая часть тулова сосуда опоясана широким фризом, состоящим из нескольких чередующихся темных и белых полос, который ограничивает снизу симметричную орнаментальную композицию на плечиках. Символический язык орнаментальных фризов еще не дешифрован; однако можно предположить, что за их условной формой стоят представления об одушевленности космоса: так, концентрические круги напоминают глаза, треугольник в центре — сердце, волнистая линия — кровь и т.д. Подобные фризовые композиции, как правило, отличаются лаконизмом и строятся на использовании всего лишь двух-трех разновидностей орнамента. При этом фигурные изображения в декоре геометрических ваз встречаются на Кипре крайне редко.

Тем больший интерес представляют зооморфные пластические элементы в оформлении некоторых сосудов этого времени. В противоположность отвлеченному характеру орнаментальных росписей, они нередко отличаются довольно «натуралистичной» деталировкой. При этом, если роспись вполне явственно выражает особенности нового геометрического стиля, то лепные изображения все еще следуют устоявшимся традициям ваз бронзового века. Например, форма ручек в виде головы быка с развернутыми дугами рогов, которая иногда встречается среди кипро-геометрических кратеров и амфор [1], очевидно, унаследована от микенской керамики; в частности, именно



Рисунок 1. Стилизованный мотив змеи в декоре ручек кипрских протогеометрических (a) и геометрических (b) кувшинов (1a: Severis Collection, 1999. P. 101. Cat. 149; 1b: Bailey, 1970. P. 49–50. Fig. 3l. Pl. XIX)

так исполнены ручки известного Кратера воинов [2] из Дома Кратера воинов в Микенах. В свою очередь, и мотив пары змей, встречающийся в пластическом декоре кипро-геометрических ваз, также имеет микенские прообразы. В частности, лепные изображения этих рептилий украшают плечики кувшина из Ялиса на о. Родос (12 в. до н.э) [3]: их тела изгибаются вдоль обоих боковых фризов, а головы поднимаются к чашевидному носику-сливу, расположенному на лицевой стороне.

В декоре кипрских ваз рельефные оттиски в виде змей на тулове [4] и шейке [5] появляются еще в раннебронзовом периоде (2500–1900 до н.э.); в среднем бронзовом веке (1900–1600 до н.э.) идея змеи, ползущей вверх по тулову сосуда, возможно, нашла отражение в расписном орнаменте в виде вертикальной волнистой линии. В позднебронзовое время (1600–1050 до н.э.) в рельефном декоре кувшинчиков на кольцевом поддоне [6 многократно встречается композиция с парой изгибающихся змей, головы которых, с обозначенными крупными глазами и схематичной прорезью рта, находятся на лицевой стороне плечиков. Их расположение близко напоминает пару змей упоминавшегося микенского кувшина из Ялиса — с той разницей, что чашевидный слив на плечиках кипрских сосудов отсутствует.

В геометрическую эпоху (1050–750 до н.э.) лепные изображения змей в кипрской керамике предстают в связи с ручками сосуда; причем во всех известных случаях змея поднимается вверх, от плечиков вазы к ее устью. Следует заметить, что такой вариант расположения получает развитие и в греческой геометрической керамике [7].



Рисунок 2. Кипро-геометрические амфоры с пластическим декором в виде пары змей (2a: Berlin, 2001. P. 56–58. Cat. 34; 2b: Morris, 1985. P. 234. Pl. 263)

Среди лепных змей, украшающих ручки кипрских протогеометрических и геометрических ваз, встречаются как одиночные [8], так и парные изображения. Вполне вероятно, что расписной орнамент в виде волнистой линии или зигзага, который нередко украшает плоскую наружную поверхность ручек геометрических кувшинов [9], восходит к мотиву змеи в его первоначальном, пластическом исполнении (рис. 1a, b).

В свою очередь, лепные изображения пары змей хорошо известны для кипро-геометрических амфор. Примером может служить амфора из Берлина [10], найденная в погребении возле Китиона (рис. 2a), которая относится к самому началу геометрической эпохи. По обеим ее ручкам взбираются две змеи с глазами-углублениями и горизонтально прорезанным ртом; головы каждой пары располагаются на кромке венчика и развернуты в противоположные стороны. В декоре другой, близкой по форме амфоры из бывшей коллекции Морриса [11] (**рис**. 2b), в промежутке между двумя стволами вертикальной ручки находится элемент лепного декора в виде двух переплетенных жгутов, без мелкой деталировки; тем не менее, в них вполне угадываются тела двух пресмыкающихся, изображенных в момент совокупления; таким образом, парный характер изображений на ручках первой, берлинской, амфоры также представляется неслучайным.

Чрезвычайно интересно, что мотив переплетенных змей в декоре амфоры из бывшей коллекции Морриса оказывается связанным с двуствольной ручкой (формой, получившей широкое распространение



Рисунок 3. Стилизованный мотив пары змей в пластике и расписном декоре ручек кипро-геометрических и кипро-архаических ваз
(3a: Искусство древнего Кипра, 2014. Т 1. С. 243–244. Кат. 197; 3b: Phylactou Collection, 2010. P. 77. Cat.73; 3c: Искусство древнего Кипра, 2014. Т 1. С. 362–363. Кат. 324).

в кипро-архаическом периоде); невольно возникает предположение, что и сама эта пластическая трактовка в виде двух параллельных цилиндрических стволов, расписанных поперечными полосами, служит символически обобщенной переработкой того же зооморфного образа. О том, что двуствольная ручка является условным изображением пары змей, косвенно свидетельствует традиция украшения ее нижнего корня одним или двумя резко изогнутыми мазками краски, которые, вероятно, передают хвост животного [12] (рис. 3a). Такой вариант расписного декора нередко встречается на Кипре среди ойнохой, которые относятся к рубежу геометрической и архаической эпох. Подобные расписные «хвосты» могут украшать и корень уплощенной ручки; в этом случае тела змей бывают обозначены двумя полосами краски, которые поднимаются к венчику [13] (рис. 3b).

Устойчивость мотива пары змей на протяжении всего геометрического периода и его четкая локализация в композиционном пространстве вазы, очевидно, говорят о его особой значимости в системе мифоритуальных представлений. Семантика этого образа достаточно ясно раскрывается в ближневосточной традиции, где две змеи нередко представлены в восходящем движении, симметрично обвиваясь вокруг центрального столпа; такая схема их расположения

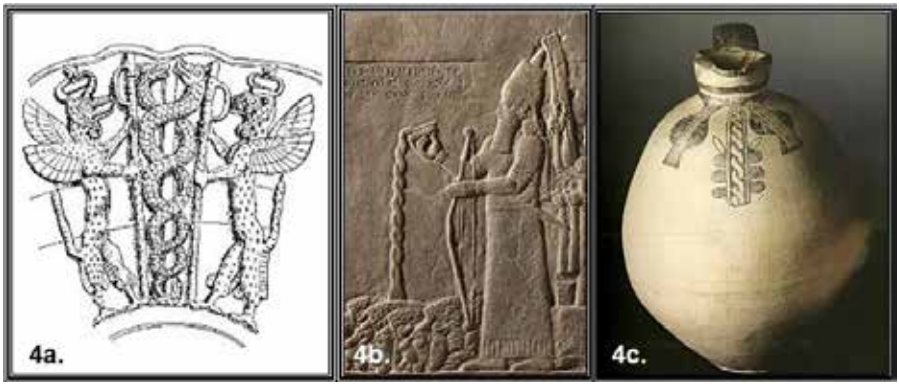


Рисунок 4. Мотив пары переплетающихся змей в рельефном декоре кубка из Гирсу и его иконографические аналогии в ассирийском и кипрском искусстве
(4a: Ortmann, 1975. S. 206. Taf. 119; 4b: British Museum, 2011. P.152–153; 4c: Severis Collection, 1999. P. 127. Cat. 189)

представлена еще в шумерском искусстве. Одним из наиболее ярких примеров может служить геральдическая композиция, которая украшает лицевую сторону кубка Гудеа из Гирсу [14], где извивающиеся тела рептилий расположены вдоль слива ритуального сосуда, что указывает на прямую связь образа с идеей возлияния (рис. 4a). Подтверждением такой связи служат месопотамские изображения ритуала либации в более позднее, новохеттское и ассирийское время, где вертикальный поток изливаемой жидкости имеет вид пары переплетенных «жгутов» [15], которые аналогичны пластическому украшению ручек амфоры из коллекции Морриса — и, в то же время, напоминают расположение тел рептилий на кубке из Гирсу (рис. 4b).

В контексте предполагаемой связи змеиных образов с ритуалом либации особый интерес представляет декор расписных кувшинов позднеархаической эпохи (600–480 до н.э.), происходящих из Мариона — одного из наиболее значительных царств древнего Кипра, расположенного на северо-западе острова. Эти крупные вазы с яйцевидным туловом на конической ножке, цилиндрическим горлом и вертикально отходящей от плечиков двуствольной ручкой имеют на лицевой стороне плечиков особые сливы, служившие для погребальных возлияний. По типу их пластического оформления эти



Рисунок 5. Кувшины из Мариона с фигурой хоэфоры и протомой быка
(5a: City of Gold, 2012. P.58. Cat.6; 5b: Medelhavsmuseet, Inv. M. 026:004)

ритуальные вазы разделяются на две основные группы: т.н. *кувшины с хоэфорами* и *кувшины с протомами быков*; в первом случае их слив выполнен в виде миниатюрного кувшина, который держит прикрепленная к плечикам терракотовая фигурка женщины; во втором — в виде головы быка с отверстием во рту [16] (рис. 5a, b). Основная схема расписного декора обоих типов марионских ваз, восходящая к микенской керамике, остается неизменной на протяжении архаического периода. Центральная часть их тулова опоясана фризом из нескольких чередующихся темных и белых полос; ниже расположен еще один, гораздо более узкий линейный фриз. Зону плечиков занимает орнаментальная либо фигурная композиция, которую с тыльной стороны вазы обычно замыкает изогнутая линия с симметричными спиралевидными завитками, огибающая снизу корень ручки (**рис**. 3c). На первый взгляд, в очертаниях этой линии трудно с очевидностью распознать изображение змеи; однако ее композиционное сходство с изогнутыми мазками краски возле ручек позднегеометрических и архаических кипрских ойнохой, о которых речь шла выше (**рис**. 3a, b), позволяет сделать предположение, что и здесь перед нами все тот же стилизованный мотив пары змеиных хвостов, продолжающих «тела» рептилий, представленных двуствольной ручкой вазы.



Рисунок 6. Образ Мирового древа в росписях кипро-архаических ваз
(6a: Искусство древнего Кипра, 2014. Т 1. С. 362–363. Кат. 324 (рис. автора статьи); 6b: Ohnefalsch-Richter, 1893. P. 457. Pl. CLV, 4; 6c: Pierides Museum, 1985. P. 176. Cat. 166).

Несмотря на столь сильную трансформацию исходного мотива пары змей, фризовая роспись марионских ваз, в отличие от предшествовавших им геометрических, не выглядит отвлеченно-беспредметной. Одним из основных здесь выступает орнамент в виде вертикальных побегов с расходящимися наподобие «рыбьей кости» прямыми листьями, которые могут чередоваться с вертикальными волнистыми линиями (в случае ваз с протомами быков) или же с фигурками околоводных птиц (в которых чаще всего можно узнать гусей или журавлей) (рис. 5a; 6a, b). В случае ваз с хоэфорами центральная зона фриза нередко выделяется при помощи главного, наиболее сложно организованного растительного элемента (обычно занимающего всю высоту фриза и включающего розетты, волютообразные отростки и т.д.), который представляет Мировое древо, связывающее Верхний и Нижний мир. В росписях кипро-архаической керамики существует множество воспроизведений этого образа, которые ясно показывают, что такая связь мыслилась как водный канал, проходящий через весь ствол Мирового древа. Так, например, к подобным изображениям относится геральдическая композиция, украшающая ойнохою «в стиле Свободного поля» из коллекции Пиеридеса [17] (рис. 6c). Мировое древо имеет здесь довольно «реалистичный» облик: с корнями, широкой раскидистой кроной и сужающимся кверху стволом. Внутренняя часть ствола заполнена вертикальной последовательностью орнамента в

виде буквы W, который, по всей видимости, является усеченной модификацией зигзага. Вертикальные или горизонтальные ряды такого орнамента часто используются в ближневосточной (и, в особенности, древнеегипетской [18]) традиции для обозначения водной среды. Другим характерным примером, особенно существенным в свете темы этой статьи, может служить роспись еще одной ойнохои «в стиле Свободного поля» — из коллекции Северис [19]: внутри растительного ствола на лицевой стороне плечиков заключен орнамент, представляющий полную иконографическую аналогию переплетенным змеевидным «жгутам», которые служат для изображения потока изливаемой жидкости в ритуале возлияния на новохеттских и ассирийских рельефах (рис. 4 с).

Обращение к фризовому декору марионских ваз, частью которого являются и связанные с их двуствольной ручкой змеевидные спирали, убеждает, что его образное содержание неразрывно связано с водным миром. В росписи ваз с протомами быков об этом явно свидетельствуют нисходящие потоки небесной влаги в виде волнистых линий, которые, вероятно, передают идею оплодотворения и относятся к образу быка как солнечного божества, одновременно порождения и супруга Великой материнской богини. А расцветающие и разрастающиеся вширь растения на фризах архаических ваз с хоэфорами, по всей видимости, обозначают рождающую и преумножающую мощь оплодотворенной Матери-земли, ее «плодовитость». Вертикальные волнистые потоки, в отличие от кувшинов с протомами быков, здесь отсутствуют; тем не менее, очевидно, что не только само Мировое древо в центре композиции, но и все фланкирующие его изображения так или иначе выражают связь с водной стихией. Об этом, в частности, говорит и типично «болотный» облик растительных побегов [20] и околоводные птицы, чаще всего обращенные к центральной фигуре хоэфоры, т.е. выступающие в качестве ее адорантов. Все это позволяет предположить, что хоэфора является изображением Богини-Матери, Владычицы вод, совершающей ритуал возлияния для возрождения умершего. В свою очередь, на основании приведенных в этой статье примеров можно предположить, что двуствольная ручка

марионских ваз с украшающей ее росписью в виде двух спиральных завитков схематично воспроизводит пару змей — образ, который получил распространение в кипрской керамике еще в бронзовом веке. Подобно Мировому древу, он служит обозначением связи между Нижним и Верхним миром: взбираясь наверх, от тулова вазы к ее устью, змеи совершают переход между ними, эксплицируя траекторию пути, который должен будет проделать умерший. Таким образом, двуствольные ручки марионских кувшинов обоего типа, с украшающими их спиралевидными «хвостами», очевидно, принадлежат к тому же кругу образов, что и фризовая роспись этих ваз, за растительными и зооморфными образами которой кроется совокупная метафора *возрождения*. Об этом говорят и пробивающиеся из-под земли молодые растительные побеги, и фигурки птиц, не только выступающих посредниками между мирами (земным и небесным, водой и сушей), но и символически передающих понятие о сущности, покидающей тело, которая способна к новому воплощению; и, наконец, сам образ Владычицы вод с кувшинчиком в руке, который является знаком воскрешения умершего после исполнения погребального обряда, с сопутствующим ему ритуалом возлияния. Пара змей в кипрском искусстве выступает в качестве одного из вариантов обозначения этого ритуала и в то же время служит знаком соединения мужского и женского жизненных начал, получивших пластическое выражение в декоре марионских ваз в виде протомы быка и фигурки богини.

Примечания:

1. SCE IV, 1948. Fig. XVIII, 2; Metropolitan Museum, Acession Number 74.51.689 и др.
2. Этот кратер относится к 12 в. до н.э. См. Dawn of Greek Art 1994. P. 221, 232. Fig. 5.
3. Mykenische Hellas, 1988. S. 162. Kat. 121 (B. 17).
4. См., напр.: Severis Collection, 1999. P. 49. Cat. 50; Morris, 1985. P. 231. Pl. 262.
5. См., напр.: Morris, 1985. P. 230. Pl. 261.

6. См., напр.: Copenhagen, 1999. P. 27. Cat. 44; Dublin, 2004. P. 33–34. Cat. 48, 49; Severis Collection, 1999. P. 77. Cat. 97; Metropolitan Museum, Acession Number 74.51.1171.

7. Кувшины второй половины 8 в. до н.э. с лепными изображениями этих рептилий на ручках известны по находкам в Аттике и на о. Родос. См. Schweitzer, 1969. S. 84–85. Abb. 42–43; Taf. 46–47, 50.

8. См., напр.: Severis Collection, 1999. P. 101. Cat. 149.

9. Bailey, 1970. P. 49–50. Fig. 3l. Pl. XIX.

10. Berlin, 2001. P. 56–58. Cat. 34.

11. Morris 1985. P. 234. Pl. 263.

12. См., напр.: Искусство древнего Кипра, 2014. Т 1. С. 243–244. Кат. 197.

13. См., напр.: Phylactou Collection 2010. P. 77. Cat. 73; Искусство древнего Кипра, 2014. Т. 1. С. 291–292. Кат. 247.

14. Ortmann, 1975. S. 206. Taf. 119.

15. British Museum, 2011. P.152–153. Cat.124

16. Подробнее о кувшинах из Мариона см.: Искусство древнего Кипра, 2014. Т 1. С. 350–363, Кат. 317–325; Калиничев, 2016. С. 129–141.

17. Pierides Museum, 1985. P. 176. Cat. 166.

18. В Египте такой способ обозначения воды распространен наиболее широко и встречается как в монументальных росписях и рельефах, украшающих гробницы, так и в декоративно-прикладном искусстве. См., напр: Strudwick, 2006. P. 176; Vandersleyen, 1975. Taf. 388a.

19. Severis Collection, 1999. P. 127. Cat. 189.

20. См. Искусство древнего Кипра, 2014. Т. 1. С. 352. В частности, общий для кувшинов с хоэфорами и протомами быков растительный мотив в виде вертикального стебля с прямыми расходящимися листьями («рыбья кость») больше всего напоминает околоводное растение (наподобие хвоща).

Библиография:

1. *Bailey D*. The village priest's tomb at Aradippou in Cyprus // British Museum Magazine, 34. — London: The British Museum, 1970.

2. *Demakopoulou K*. (*Hrsg*.). Das Mykenische Hellas. Heimat der Helden

Homers. Sonderausstellungshalle der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin. — Athen, 1988. — 1 June — 19 August.

3. *Ohnefalsch-Richter M*. Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. Transl. from German. — Berlin, 1893.

4. *Orthmann W*. Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 14). — Berlin, 1975.

5. *Karageorghis V.* Cypriote Antiquities in the Phylactou Collection. — Nicosia, 2010.

6. *Karageorghis V.* Ancient Cypriote Art in the Pierides Foundation Museum. — Larnaca, 1985.

7. *Gjerstad E., Lindros J., Sjoquist E. and Westholm A*. The Swedish Cyprus Expedition. Finds and Results of the Excavations in Cyprus, 1927–1931. — Vol. IV. — Stockholm, 1948.

8. *Karageorghis V*. Ancient Cypriote Art in the Severis Collection. — Nicosia, 1999.

9. *Strudwick N.* Masterpieces of Ancient Egypt. — London, 2006.

10. *Vandersleyen C*. Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 15). — Berlin, 1975.

11. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В*. Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. Т. I–II. — М., 2014.

12. *Brehme S. et al*. Ancient Cypriote Art in Berlin. Antikensammlung, Museum für Vor und Frühgeschichte, Münzkabinett. — Nicosia, 2001.

13. *Калиничев Д.А.* Кувшины с хоэфорами из Мариона в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 1. — Ч. 2. — С. 129–141.

14. The British Museum. Splendours of Mesopotamia. — London: British Museum Press, 2011.

15. City of Gold: The Archaeology of Polis Chrysochous, Cyprus. — Princeton: Yale U.P., 2012.

16. *Karageorghis V., Sorensen B.W., Lund J., Horsnaes H., Nelsen A.V. and Rasmussen B.B*. Ancient Cypriote Art in Copenhagen. The Collections of the National Museum of Denmark and the Ny Carlsberg Glyptothek. —

Nicosia, 2001.

17. *Doumas Chr., Sakellarakis Jan., Jakovides Sp., Sapouna-Sakellarakis Efi*. The Dawn of Greek Art. — Athens, 1994.

18. *Souyoudzoglou-Haywood Chr*. Cypriot Antiquities in Dublin. 8. The Collections of the National Museum of Ireland and University Colledge Dublin / A.G.Leventis Foundation. — Nicosia, 2004.

19. Marinatos, Hirmer 1973 — Marinatos Sp., Hirmer M. Kreta, Thera und das Mykenische Hellas. München, 1973.

20. *Morris D.* The Art of Ancient Cyprus with a Check-List of the Author's Collection. — Oxford, 1985.

Жэнь Няньчэнь

БРОНЗОВОЕ ЛИТЬЕ В АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ ЭПОХИ РАННЕЙ ШАН. КОНСТРУКТИВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье рассматривается малоисследованная проблема декоративного оформления деревянной конструкции дворцовой архитектуры эпохи ранней Шан, в которой элементы бронзового литья использовались в комплексе с резьбой и росписью и выполняли важную конструктивную и декоративную функцию. Также рассматриваются различные версии в возможном расположении бронзовых элементов, особенности их функционирования в связи с орнаментальным декором и его назначением.

The article discusses the scantily researched problem of the decorative wooden design of Palace architecture of the early Dynasty Shang, in which the units of bronze casting was used in complex with carvings and paintings and has an important structural and decorative function. Also discusses the various versions in a possible location of the bronze units, the peculiarities of their functioning in connection with ornamental decoration and its purpose.

Ключевые слова: эпоха Шан, бронзовое литье, металлические элементы, архитектурный декор, таотё, дракон.

Keywords: dynasty Shang, bronze casting, metallic units, architectural decor, taotie, dragon.

Металлические элементы издавна применялись в архитектуре древнего Китая, выполняя конструктивные и декоративные функции. Настоящие археологические материалы показывают, что первые попытки применения бронзовых украшений в архитектуре относятся к

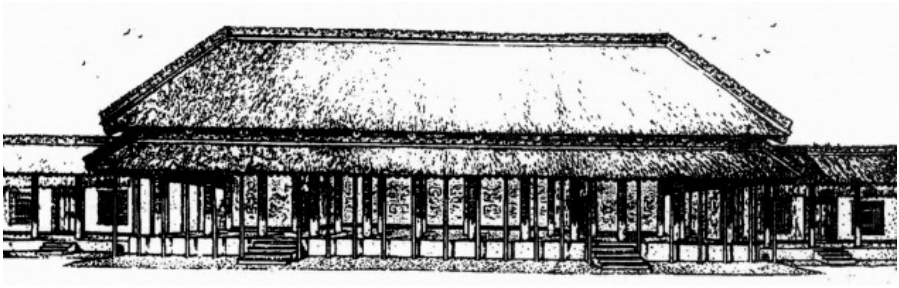


Рисунок 1. Реконструкция дворца древнего города «Паньлунчэн» эпохи Шан в городе Хуанпи провинции Хубэй. Автор реконструкции Ян Хунсюнь

началу эпохи правления династии Шан, что стало возможным благодаря подъему в тот период бронзового литейного искусства. Династия Шан, как вторая в истории Китая рабовладельческая династия, была основана в 1600 году до нашей эры [1]. В это время, по сравнению с предыдущей эпохой, значительно возрос уровень строительного мастерства и художественного ремесла, обострилось и классовое расслоение общества. Для повышения качества жизни и демонстрации своего статуса выделившейся из родоплеменной среды правящей аристократии, для проведения придворных церемоний требовались величественные и пышные здания. В связи с этим, более дорогостоящие, более эффектные бронзовые украшения становились обязательным элементом декоративного убранства дворцовой архитектуры. Внедрение любой технологии не происходит единовременно, это касается и изготовления бронзовых элементов декора. В данной статье будут рассмотрены самые ранние примеры металлических бронзовых архитектурных элементов, найденных при раскопках в местечке Сяошуанцзяо близ города Чжэнчжоу провинции Хэнань.

Архитектура времени династия Шан развивалась от примитивных деревянных построек до более сложных сооружений, во многом повлиявших на дворцовую архитектуру последующих эпох. Согласно результатам современных археологических исследований, различие между зданиями эпохи династии Шан и предыдущими эпохами заключалось лишь в том, что их фундамент был выше, а вокруг, со всех четырех сторон возводилась галерея, называвшаяся «се» (кит. 榭). Главные постройки возводились на грандиозном фундаменте из



Рисунок 2. Бронзовый сосуд «фан-дин» из усыпальницы Фу Хао, эпоха Шан

утрамбованной земли, стены были глинобитными, оштукатуренными на деревянном каркасе [2]. Согласно письменному памятнику доцинского времени «Записки об исследованиях ремесел», строения династии Шан описывали как «постройки с двухъярусными четырехскатными крышами» (кит. 四阿重屋) [3], фундамент и ступени делали из утрамбованной земли, а двухъярусную крышу с загнутыми краями покрывали соломой (рис. 1), что явилось прототипом двухъярусной вальмовой крыши последующих эпох.

Что касается архитектурного декора, то судить о нем мы можем только на основе результатов археологических раскопок, погребальной бронзовой утвари эпохи Шан и письменных источников. В основном, это была резьба по дереву с последующей росписью. Сначала в постройках эпохи Шан были перекрыты соломенными крышами, поэтому, чтобы кровля не протекала, а солому не сдувало ветром, на ней устанавливали конек, что, в свою очередь, требовало особого крепления. К тому же необходимо учесть, что для дворцовых строений эти конструктивные элементы должны быть эстетически осмыслены. Поскольку от эпохи Шан сохранились только фундаменты и отдельные фрагменты конструкции, представление об архитектурных перекрытиях могут дать косвенные свидетельства, например, ритуальные бронзовые сосуды, в значительном количестве дошедшие от этого периода. Например, на крышке квадратного бронзового сосуда

(кит. 偶方彝), (рис. 2), из усыпальницы Фу Хао (кит. 妇好 — супруги правителя У Дина), напоминавшего дворцовый павильон, видно, что щели между связками соломы на четырехскатных крышах были закрыты коньками, украшенными резьбой и росписью [4]. Принимая во внимание тот факт, что во времена династии Шан еще не использовали керамическую черепицу, эти коньки, вероятнее всего, были вырезаны из дерева. Некоторые сведения об орнаментальном декоре деревянной архитектурной резьбы дают погребения шанских правителей.

В Китае с древних времен существовало понятие «смело смотреть в глаза смерти». Это означало, что в потустороннем мире усопшего должно окружать все, что служило ему в земной жизни, поэтому внутренний и внешний саркофаг, погребальная камера, погребальный инвентарь — все это в определенной степени являлось отражением мира жизни хозяина гробницы. Вследствие этого археологические находки из захоронений имеют для нас чрезвычайно большое значение, в частности, в плане восстановления древней архитектуры. В руинах городов Паньлун и Аньян в гробницах периода Шан были обнаружены фрагменты рельефа с росписью, украшавшие деревянный саркофаг. Хотя само дерево уже полностью истлело, но на почве остались отпечатки узоров и краски (рис. 3). Композиции орнаментального декора были идентичны бронзовым сосудам и включали изображения мифологического существа таотё, рогатого дракона, цикады, свернувшегося безрогого дракона. Рельеф был раскрашен преимущественно черным и красным цветами. В связи с этим, мы можем предположить, что использовавшиеся для украшения зданий способы резьбы и росписи уже были весьма распространены. В колорите преобладали красный, белый и черный цвета, что во многом было связано с технологией получения красителей и их долговечностью. Найденные в руинах столицы Инь у современного города Аньян фрагменты фресок также подтверждают это предположение. Кроме того, известно, что в более поздних литературных памятниках строения эпохи Шан описаны как «дворцы с узорами, резьбой и полировкой, залы с прекрасными вышитыми тканями»[5], что является отнюдь не голословным, так как в доциньских письменных источниках упоминаются такие украшения как «дяоцян». Знаменитый археолог Ян Хунсюнь считает, что «дяоцян» [6] обозначают резьбу и роспись на



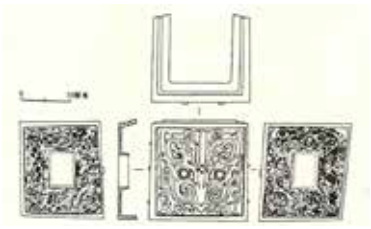


Рисунок 3. Следы досок саркофага, украшенных резьбой и росписью из руин гробницы эпохи Шан в городе Аньян
Рисунок 4. Схема бронзового архитектурного декоративного элемента № 1

стенах строений. Так как записи о данном искусстве также охватывают эпоху Ся, которая предшествовала эпохи Шан, и период Весен и Осеней, который следовал за ней [7], то можно считать, что резьба по дереву с последующей раскраской была устойчиво традиционной и в архитектурном декоре эпохи Шан.

В декабре 1982 года на раскопках в деревне Сяошуанцзяо близ города Чжэнчжоу провинции Хэнань были найдены два необычных бронзовых предмета квадратной формы с загнутыми сверху и снизу краями (около 3,4 см), с каннелюрой на верхнем загибе. На правой и левой гранях располагалось по отверстию размерами 6 х 4,2 см. В разрезе элемент имел U-образную форму (рис. 3, 4).

Данные артефакты резко отличались от иной обнаруженной здесь бронзовой утвари. Так как рядом располагались крупные остатки фундамента из утрамбованной земли, то можно заключить, что эта вещь была каким-то конструктивным и декоративным элементом здания, хронологически датируемым началом эпохи династии Шан. Кроме того, данные бронзовые изделия были декорированы. На передней плоскости пластины можно различить изображение хищного зверя, в своей стилизации повторяющей маски таотё, подобные тем, которые сплошным узором покрывали ритуальные бронзовые сосуды. Важно отметить, что глаза выделяли полукруглые выступы, тогда как остальное изображение было выгравировано. Подобный прием часто использовался в декоре бронзовых сосудов. Боковые грани бронзовой пластины украшал гравированный узор — «схватка дракона и тигра со слоном», символика которого может быть расшифрована как

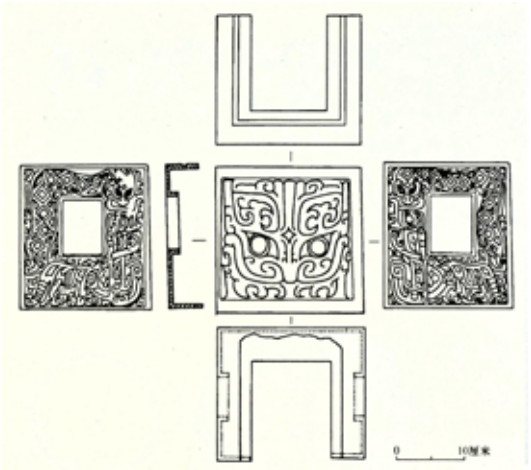


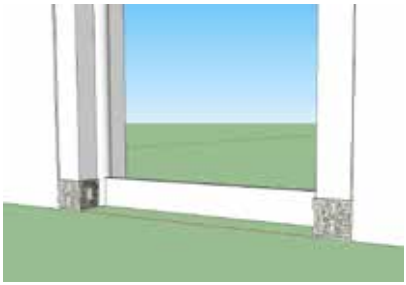
Рисунок 5. Схема бронзового архитектурного декоративного элемента № 2

«покорение, подчинение». Древнее название территории провинции Хэнань — Юйчжоу (кит. 豫州), где иероглиф «юй» (кит.豫) обозначал «гигант среди слонов» (кит. 象之大者, иероглиф 象 означает «слон») [8]. Судя по археологическим находкам, в эпохи Ся и Шан на территории провинции Хэнань когда-то обитали слоны, приручённые и использовавшиеся в хозяйстве, поэтому можно предположить, что слон был символом Хэнаня. В эпоху династии Шан границы царства проходили вокруг Хэнаня, и поэтому победа дракона и тигра над слоном означала, что народ Шан покорил данную территорию.

Что касается назначения и расположения бронзовых элементов в архитектуре, то на этот счет существует три мнения.

Устанавливались на выступающей части балки крыши, подобно размещению животных «таошоу», впоследствии размещавшихся на зданиях. Возможно, лицевая сторона была направлена вперед, а два квадратных отверстия по бокам использовались для вставки клиньев [9].

2) Устанавливались попарно с передней стороны основания воротного столба дверной рамы и служили для его украшения и защиты. Каннелюры сверху использовались для того, чтобы установить переднюю деревянную дверную раму. Квадратные отверстия по бокам и загибы с остальных трех сторон (сверху, снизу и сзади) отделяли



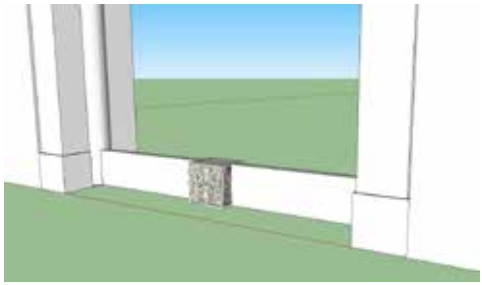


Рисунок 6. Схема установки бронзового архитектурного декоративного элемента как основание обрамления двери. Реконструкция автора
Рисунок 7. Схема установки бронзового архитектурного элемента в качестве порога. Реконструкция автора

бронзовую пластину от деревянного основания, что, в свою очередь, было необходимо для циркуляции воздуха, а также для защиты от сырости и повреждения насекомыми [10], (рис. 6).

3) Устанавливались в центральной части порога, лицевой стороной вперед. Такой U-образный элемент как раз совпадал с нижней частью дверных створок, а квадратные отверстия с двух сторон использовались для соединения левой и правой части порога [11], (рис. 7).

На наш взгляд, в рассматриваемых версиях необходимо учитывать присутствие узоров спереди и по бокам, а также каннелюры сверху и сравнительно грубую обработку снизу и сзади. Это позволяет сделать вывод о том, что данный элемент устанавливался в месте, где видимыми были передняя плоскость, боковые и верхняя грани, а низ и задняя поверхность не закрывали поверхности земли и стены. Учитывая имеющуюся массу и структурные детерминанты, можно отрицать первую версию, так как со всех сторон, кроме переда, есть загибы, что не позволяет элементу полностью совпасть с местом установки.

Кроме того, рассматриваемые образцы значительно отличаются от металлических архитектурных элементов, сохранившихся от последующих эпох. Например, «цзингана» (кит. 金缸）— украшения бронзовой консоли периода Весен и Осеней, или медного «доугуна», — консольной капители, переходящей в карниз, периода Сражающихся царств. Приняв во внимание появившийся впоследствии способ добавления вентиляционных отверстий в плотно закрытые деревянные

конструкции, вторая версия обретает определенную рациональность. Но остается главный вопрос — если элемент использовался для украшения основания воротного столба, то он должен был быть парным. На данный момент два элемента из одних и тех же руин были найдены в разных местах и использовались по отдельности, и, кроме того, на одном орнамент представлен в виде гравировки, а на другом — в рельефе, материалы и составы тоже отличаются, поэтому представляется невозможным то, что эти элементы принадлежали одной группе, хотя, конечно, возможно и то, что прошло слишком много времени, поэтому другие части просто не сохранились.

По третьей версии, элемент устанавливался в средней части порога, что соответствует выводу о его единичном использовании и объясняет назначение его вогнутой части. Такая версия кажется также вполне рациональной. Кроме того, загибы с задней стороны и боков увеличивали прочность элемента, что предотвращало его деформацию в процессе использования. Но в данном случае, если бы с обеих сторон элемента был порог, то узоры на боковых гранях были бы частично закрыты, что нарушило целостность изображения. Если бы данный элемент воспринимался только фронтально, в сочетании с гладкими досками с двумя квадратными отверстиями на концах, то он бы частично утратил функцию порога, что и является спорным местом в третьей версии. Конечно, не исключено, что элемент был установлен на внешних дверях, где не было порога, а в его середине помещалась деревянная свая, соприкасающаяся с землей, тогда в два квадратных отверстия можно было вставить клинья, чтобы закрепить элемент на свае.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что в применении данной конструкции должно было соблюдено условие видимости передней и задней сторон, верха и боковых граней. Кроме того, необходимо дать рациональное объяснение и двум квадратным отверстиям с боков. На данный момент вторая и третья версии более приемлемы, но для доказательств, требуются дальнейшие исследования. Конечно, не следует исключать вероятность того, что с новыми сведениями мнение о функции данного элемента будет опровергнуто.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод о достаточно

активном использовании в дворцовой архитектуре эпохи ранней Шан декоративных возможностей резьбы по дереву с ее последующей раскраской, в сочетании с которой элементы бронзового литья выполняли как конструктивную, так и значимую декоративную функцию. Следует также отметить, что мотивы архитектурного декора («облачный узор», «узор грома», образы дракона, цикады, таотё) были едины как для ритуальных изделий, так и для архитектурных элементов. Общими были и принципы стилизации декоративных мотивов, что свидетельствует об их единой символической значимости, связанной, в первую очередь, с функцией охранительной магией.

Библиография:

1. Хронологический проект Ся-Шан-Чжоу // Википедия. Хронологический_проект_Ся-Шан-Чжоу. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/（夏商周断代工程//维基词条：https://ru.wikipedia.org/wiki/Хронологический_проект_Ся-Шан-Чжоу）

2. Ян Хунсюнь. Сборник статей архитектурной археологии. — Пекин: Издательство Цинхуа университета, 2008.2. — С. 111–120.（杨鸿勋.建筑考古学论文集//北京：清华大学出版社 2008年2月，111~120页）

3. Дай Усань (Комментарии). Каогунццзи: Записки об исследованиях ремесел // Цзинань: Шаньдун фотогазета, 2003.1. — С. 80. (戴吾三 注释.考工记图说//济南：山东画报出版社 2003年1月，第80页)

4. Ян Хунсюнь. Сборник статей архитектурной археологии // Пекин: Издательство Цинхуа университета, 2008.2. — С. 126.（杨鸿勋.建筑考古学论文集//北京：清华大学出版社 2008年2月，126页）

5. Лю Сян (автор), Сян Цзунлу (комментарии). Шоюань: сад историй. — Пекин: Чжунхуа книжная компания, 1987. — С. 515.（刘向 著，向宗鲁校对.说苑校证//北京：中华书局 1987年 第515页）

6. Ян Хунсюнь. Сборник статей архитектурной археологии. — Пекин: Издательство Цинхуа университета, 2008. — С. 127.（杨鸿勋.建筑考古学论文集//北京：清华大学出版社 2008年2月，127页）

7. Цзо Цюмин. Цзочжуань // Чанша: Юелу Пресса. 2006.11. — С 104.（左丘明.左传//长沙：岳麓书社 2006年11月 第104页. Ван Шишунь,

Ван Цуйе (перевод и комментарии) Шаншу: Книга истории. — Пекин: Чжунхуа книжная компания, 2012.1. — С. 370.（王世舜、王翠叶 译注. 尚书//北京：中华书局 2012年1月 第370页）

8. Сюй Шэнь, Дуань Юйцай (перевод и комментарий). Шовэнь Цзецзы (Происхождение китайских иероглифов). — Шанхай: Шанхай. древние книги, 1981.10. — С. 459. (许慎、段玉裁 注. 说文解字注// 上海：上海古籍出版社 1981.10, 第459页)

9. Чжан Цюньжу. Бронзовый архитектурный элемент с орнаментом лица зверя // Статья Веб-Сайта: URL: http://www.chnmus.net/dcjp/node_2963.htm 2012 г.（张俊儒.兽面纹青铜建筑构件//网站文章：http://www.chnmus.net/dcjp/node_2963.htm 2012年）

10. Сун Годин. Бронзовый архитектурный элемент в начале эпохи Шан и его соответствующие проблемы // Новые археологические открытия и исследования руин древнего города эпохи Шан в городе Чжэнчжоу провинции Хэнань с 1985–1992 г. Чжэнчжоу: Чжунчжоу. Древние книги, 1993.7. — С 72–77.（宋国定.商代前期青铜建筑构件及其相关问题//郑州商城考古新发现与研究 1985~1992. 郑州：中州古籍出版社 1993年7月 第72~77页）

11. Чжэн Цзесян. Анализ и исследование архитектурного декоративного элемента, раскопанного в руинах эпохи Шан в деревне Сяошуанцяо около города Чжэнчжоу провинции Хэнань // Сообщение исследования древних культур. — 2008 (38). — С. 28–31.（郑杰祥.关于小双桥遗址出土青铜建筑饰器功用的探讨//古代文明研究通讯 2008年总38期 第28~31页）

Т.И. Жамбаева

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БУРЯТСКОЙ БУДДИЙСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Статья посвящена рассмотрению историко-культурных предпосылок, оказавших влияние на становление уникального направления бурятского искусства — буддийской деревянной скульптуры.

The article is devoted to the consideration of historical and cultural prerequisites that influenced the formation of the unique direction of Buryat art — Buddhist wooden sculpture.

Ключевые слова: буддизм, Бурятия, гелуг-па, дацан, дерево, искусство, скульптура, традиция.

Keywords: Buddhism, Buryatia, Gelug-Pa, datsan, wood, art, sculpture, tradition.

В данное время не теряют актуальности научные аспекты, касающиеся восстановления художественного наследия бурятских дацанов, разрушенных в ходе репрессий в 1930-е гг. В этот период была практически прервана традиция бурятской буддийской деревянной скульптуры. В процессе «возрождения буддизма» в 1990-е гг. начался подъем в исследовательской деятельности, связанной с кругом тем, посвященных буддийскому искусству Бурятии. Надо отметить, что в пространстве художественных традиций северо-буддийского ареала скульптурные изображения божеств выполнялись преимущественно из литой тонкостенной бронзы, серебра, в то время как деревянная буддийская скульптура наиболее ярко представлена в Бурятии. На сегодняшний день этот вид бурятского буддийского искусства остается

малоизученным, с данным художественным явлением связано еще много вопросов, которые касаются атрибуции, стилистического анализа, реставрационных работ и т.д.

На протяжении второй пол. XX в. ведущие исследования в области буддизма были написаны К.М.Герасимовой — буддологом, сотрудником БНЦ ИМИТ СО РАН. Ее комплексный подход, соединяющий знания тибетских канонических текстов, истории буддизма, этнографии бурят как носителей культурных процессов Центральной Азии, заложили фундамент для последующих исследований, в том числе искусствоведческих. В 1963 г. выходит концептуальная статья К.М.Герасимовой в соавторстве с краеведом, народным мастером Г.Л.Ленхобоевым «Материалы о народных умельцах Оронгоя. О бурятском изобразительном искусстве». Данная статья интересна сведениями о жизненном укладе народных умельцев, сведениями о старинных технологиях изготовления клеев, красок; приводятся основные элементы храмового декора на бурятском языке. Одним из значительных изданий, не потерявшим своей актуальности и в наши дни, является совместный труд первого искусствоведа Бурятии И.И.Соктоевой и К.М.Герасимовой «Бурятская деревянная скульптура» (1971 г.). Впервые за многие десятилетия в данном издании был представлен редкий иллюстративный материал из фондов музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова, посвященный буддийской и народной бурятской дореволюционной скульптуре. Начиная с кон. 70–80-х гг. XX в. выходит в свет ряд диссертационных исследований, объектом которых является буддийская металлическая скульптура из музейных фондов г. Санкт-Петербурга, г. Екатеринбурга, г. Томска.

К теме бурятской буддийской деревянной скульптуры с 2000-х гг. обращается С.Б.Бардалеева, долгое время она являлась главным хранителем фонда «Буддизм» музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова. В одной из своих статей она отмечает: «В 1950-е гг. в фонд музея поступило более пятидесяти работ сохранившихся скульптур из Янгажинского дацана, …в 1980-е гг. была проведена реставрация и научная атрибуция 34 скульптур комплекса Гунриг “Сарвавид Вайрочана” силами бурятских ученых и реставраторов из Эрмитажа» [1, с. 103]. В 2006 г. выходит альбом, посвященный

творчеству основателя Оронгойской художественной школы С.Ц.Цыбикова (1877–1934) со вступительной статьей С.Б.Бардалеевой. Альбом вызвал резонанс как среди широкой публики, так и в научных кругах, он в новом свете открыл достижения бурятского буддийского искусства. Еще одна статья «Посмертные портреты буддийских монахов» (2008 г.) посвящена приемам реалистичной трактовки бурятской скульптуры с применением смешанной техники дерева и папье-маше для проработки деталей: «Смешанные или живописные портреты умерших лам относятся к так называемым заместителям тел умерших, используемых в похоронных ритуалах» [2, с. 540]. В статье «Культовая система и изобразительное искусство буддизма Бурятии» (2014 г.), С.-Х.Д.Сыртыпова углубляется в анализ региональных школ бурятского искусства, отмечая скульптурные работы школы хоринских мастеров.

Рассмотрим основные моменты развития бурятской буддийской скульптуры. Расцвет этого направления приходится на последнюю четверть XIX в. — нач. XX в., и он не был бы возможен без определенных историко-культурных предпосылок, зародивших традицию. На протяжении XIV–XVII вв., в добуддийский период, обработка дерева носила преимущественно прикладной характер, а также имелся вид мелкой пластики ритуального назначения. Навыки обработки дерева складывались и совершенствовались в условиях кочевого быта, создания простых и крепких обиходных предметов, которые требовали сноровки, умения резьбы по дереву: простая мебель, седла, посуда, детские игрушки. В процессе развития художественной обработки дерева от прикладного характера предметов к чувству скульптурного объема мастеров приближает мелкая пластика с изображением группы *табан хушуу маал* (бур.): пять домашних животных, являвшихся подношениями. Изображения верблюдов, коз, овец, лошадей отличаются меткостью внешней характеристики, особенно упитанными пропорциями, статичностью поз. Эти фигурки иногда украшались многоцветной узорчатой росписью. Своеобразна и оригинальна трактовка шахматных фигур, известных бурятам с XVII в. Так, король изображался в образе старика с посохом, в длинном национальном халате, ферзь — в образе женщины, с ведром молока,

слоны — двугорбые верблюды, ладьи — козы с огромными рогами, готовые к прыжку, пешки выполнены в образе щенят. Мелкая пластика шахматных фигур создавалась в лаконичной, компактной манере, с четкими пропорциями и характерными чертами. На протяжении веков укреплялась народная любовь и уважение бурят к дереву, понимание материала, являвшегося частью быта.

На протяжении XVIII в. происходит ассимиляция буддийских образцов и народных традиций, освоение новых культурных традиций, достаточно сложных, прежде чем возникла возможность собственного самобытного творчества. Интересно, что в мировоззрении шаманизма народов Забайкалья и буддийской школы гелуг-па проявились общие точки соприкосновения, так как «…желтая вера сама вобрала в себя традиции религии бон, несторианство, общие для народов севера Центральной Азии демонологические верования», — пишет Л.Н.Гумилев [6, с. 46]. Например, в буддийском культе сахюсанов можно увидеть добуддийскую обрядность поклонения духам местности; образ коня, излюбленный у кочевников с приходом буддизма, нашел отклик в понятии хий-морин — обряда вывешивания небольшого флажка на удачу и благополучие в дни празднования Сагаалгана; бурятский орнаментальный мотив цветка сэсэг (бур.) трансформировался в один из основных символов буддизма — лотос. Бурятское искусство нашло много тем среди буддийских сюжетов, свободных от канона, в которых запечатлено фольклорное видение: Белый Старец, Гаруда, махараджи — хранители четырех сторон света, композиция Тунши, изображение лошадей на хий-моринах, львы — арсаланы, некоторые из восьми благих символов. Возможно, упитанное тело, сытое и безмятежное выражение лица для народного мастера могло казаться идеальным эстетическим воплощением. Бурятские народные мастера в интерпретации махараджей видели знакомые образы баторов — сказочных богатырей из бурятских эпических сказаний.

Переломным периодом можно считать сер. XIX в., когда буддизм начал входить в сознание бурят, пишет К.М.Герасимова [5, с. 248]. Во всех областях буддийского искусства Забайкалья проявляется самобытный национальный компонент. Большую роль в формировании школы бурятской буддийской скульптуры сыграл процесс строительства дацанских комплексов и украшения декоративными деталями дуганов, а

также работа над обустройством внутреннего храмового пространства. Складывается система бурятского буддийского монастыря как идейно цельного, гармонично развитого архитектурного ансамбля. В сер. XIX в. деревянные двухэтажные дацаны перестраиваются в каменные трехэтажные. «Со второй пол. XIX в. возрастает роль декора в архитектурном облике бурятских храмовых сооружений… Художественный синтез архитектурного ансамбля выражался в единых средствах декора… Своеобразна интерпретация ордера, совмещающего европейские и восточные черты, а органичное сочетание с общим архитектурным замыслом позволяет говорить о таком явлении как "бурятский ордер"» [3].

Таким образом, в процессе украшения внешнего и внутреннего храмового пространства народные умельцы оттачивали мастерство, знакомились с образцами буддийского искусства, стремились не к простому копированию, а к их переработке. Несомненно, что всеми работами по организации целого художественного дацанского ансамбля, которые могли включать до 17 храмов, руководили опытные ламы, обладающие учеными степенями в области философии, знаниями тибетского и старомонгольского языков, что давало возможность изучения канонических текстов по иконометрии, иконографии. В данном ключе огромную роль имеет формирование местной системы буддийского дацанского образования, которая утвердилась в сер. XIX в.

Основное направление бурятской буддийской скульптуры с сер. XIX в. — алтарная скульптура. Алтарь всегда находится у северной стены храма. «В каждом дацане алтарь заполняется по-своему, …у северной стены стоял ряд шкафов, в центральном из которых — большая статуя Будды с двумя учениками — Шарипутрой и Маугдальяной», — пишет в статье «Забайкальские дацаны» А.П.Баранников [4, с. 39]. В целом, алтарное помещение представляло собой трехчастную композицию, соответственно делению пролетов внутреннего пространства. Также в некоторых храмах кон. XIX — нач. XX в. сооружались алтарные перегородки из стекла в простых или резных рамах. В современных бурятских храмах алтарная скульптура, в основном, помещается за стеклянную перегородку и устанавливается в пирамидальную композицию.

В кон. XIX в. прославился своим мастерством лама Янгажинского

дацана (левый берег р. Оронгой) Санжи-Цыбик Цыбиков. Вскоре он собрал вокруг себя народных умельцев, которые впоследствии составили его знаменитую Оронгойскую школу, около 30 человек, указывает С.Б.Бардалеева [1]. Основным материалом для скульптурных работ служил кедр, мягкая древесина которого легко поддавалась резцу. Среди его работ для Янгажинского дацана: монументальных размеров статуя Майдари (не сохранилась), комплекс Гунриг (из 37 утрачены 4; Музей истории Бурятии г. Улан-Удэ), комплекс Деважин для Тамчинского дацана и др. Здесь мы подходим к вопросу необходимости составления характеристики бурятской буддийской деревянной школы скульптуры. Несмотря на иконографический канон, правила иконометрии в каждом регионе индо-буддийского ареала, мы видим национальные школы изобразительного искусства, с выраженными этническими чертами лица и эстетическими представлениями об идеальных пропорциях женской и мужской фигуры, тягой к динамике или статике и т.д. Существует еще авторский почерк, оставленный непосредственно рукой мастера, его духовное состояние, индивидуальный уровень просвещенности.

Скульптурные работы Оронгойской школы отличает монументальность, статность фигур, отчасти связанная с структурой такого материала, как дерево, в тоже время скульптуры божеств отличает пластичность торса, ясная выразительность линий, без резкой угловатости, изящество жестов, но без какой-либо манерности. Одеяние нижней части тела лишено драпировок, гладкие линии накидок подчеркивают очертания бедер и колен, так что возникает ощущение телесной силы. Простотой, естественным обаянием веет от каждой фигуры божества. Лики обладают крупными чертами, несут выражение ясности, спокойствия, даже некой индивидуальности, несмотря на единую иконометрию. Контраст с монолитными фигурами божеств составляют ювелирно проработанные мелкие детали украшений: пятилепестковая корона, серьги, лежащие на груди, нагрудные украшения, браслеты на руках. При этом украшения не отвлекают от созерцания тела божества, а, наоборот, подчеркивают его. Цвет тела и некоторых атрибутов божеств определяется символикой, остальные детали окрашиваются в цвета на усмотрение авторов. Другие не антропоморфные изображения Оронгойской школы также отличает яркий почерк, ясность и лаконичность, пружинистость форм.

С.-Х.Д.Сыртыпова обращает внимание на деревянную скульптуру хоринских мастеров: Амитаюс, Белая Тара, Ушнишавиджая (нач. XX в.), выполненные в технике дерево и папье-маше из фонда музея истории Бурятии им. М.Н.Хангалова; скульптуру Белой Тары (кон. XIX — нач. XX в.) из Музея искусств народов Востока в Москве. Автор указывает на стилистические особенности данных скульптур, относя их к хоринской школе, при этом проводит параллели с металлической скульптурой этой же школы. Также к хоринской школе она относит статую Белой Тары из фондов Музея Антропологии и этнографии, опубликованной Л.Н.Гумилевым в его книге «Старобурятская живопись» (1975 г.), хотя сам Л.Н.Гумилев определил ее к монгольской школе. Действительно, для скульптуры Оронгойской школы Белая Тара из МАЭ отличается довольно плотным телосложением, иным решением декоративных украшений; в целом, для скульптуры характерна большая декоративность с резной проработкой поверхности одеяний.

После создания Бурят-Монгольской АССР в 1923 г. традиция бурятской буддийской скульптуры была прервана. Репрессии 1930-х гг. нанесли непоправимый урон всей системе бурятского буддизма, знания постепенно утрачивались. В кон. 1990-х гг., когда в Бурятии вновь началось возрождение религии, остро стоял вопрос кадров буддийского духовенства, повышение уровня буддийского образования, строительство дацанов, восстановления искусства танка и скульптуры. Если за обучением танкописи многие мастера уезжали в Индию, Тибет, то мастерству деревянной скульптуры приходилось учиться на месте, в Бурятии. Большую роль в возрождении буддийских традиций сыграло открытие Всебурятской ассоциации развития культуры (ВАРК. 1991 г.) и при ней школы-студии по возрождению старобурятской живописи, с пятилетним сроком обучения. Здесь ученики изучали произведения старых мастеров, ездили на реставрационные работы в знаменитые дацаны — Цугольский и Агинский.

В 1998 г. в музее им. М.Н.Хангалова впервые за долгие десятилетия состоялась выставка буддийской танка Батодолая Дугарова. Вскоре в одном из выставочных залов музея открылась постоянная экспозиция «Сакральная картина мира в буддийском искусстве», где среди множества уникальных произведений представлена деревянная скульптура. В 2000 г. при Буддийском университете им. Д.Д.Заяева в

Иволгинском дацане был открыт факультет буддийской иконографии. Для подготовки преподавателей на данном факультете из Иволгинского дацана были отправлены ученики в монастырь «Галдан Тэкчэнлинг Хийд», в академию Пурэвбата — мастера буддийской живописи (г. Улан-Батор). Среди них известен скульптор и художник танка Санжиев Цырен Петрович (Цырен лама), после завершения учебы в Монголии он вернулся в Иволгинский дацан уже преподавателем Буддийского университета. Одна из его скульптурных работ — Зеленая Тара из алтаря дугана Зеленой Тары Иволгинского дацана (2010 г.).

В настоящее время линию преемственности знаний и опыта мастеров XIX — нач. XX в. продолжает скульптор, народный мастер Э.В.Павлов (1966 г.р.). На протяжении двадцати лет он посвящает свое творчество буддийскому искусству: созданию культовой деревянной скульптуры и реставрации произведений старых мастеров.

Эдаурд Владимирович еще в нач. 1990-х гг., общаясь с мастерами из кооператива «Угалза», узнал о кижингинском народном мастере резьбы по дереву — Сымпилове Палам Цыреновиче. За год до смерти П.Ц.Сымпилова Э.В.Павлов стал у него учиться вырезать буддийских божеств, можно сказать, успел перенять некоторые секреты мастерства. Затем продолжил учебу в школе-студии ВАРК. В 2000-х гг. по заданию настоятеля Иволгинского дацана Д.Очирова Э.В.Павлов принимал участие в реставрации скульптур, переданных из фондов музея Истории Бурятии им. М.Н.Хангалова Иволгинскому дацану: Зеленая Тара и Белая Тара, принадлежащие школе С-Ц.Цыбикова. В 2005 г. Э.В.Павлов отреставрировал скульптуру Майдари для дугана на ул. Бабушкина, г. Улан-Удэ. Это некоторые произведения, восстановленные Э.В.Павловым.

В беседе скульптор Э.Павлов делится знаниями о подготовке материала: «Для создания бурханов бурятские мастера всегда использовали кедр, в его древесине меньше сучков, он обладает мягкой текстурой, меньше трескается, по сравнению с сосной. Заготовки дерева должны сушиться около трех лет, если использовать плохо высушенное дерево, то со временем оно начнет трескаться. Старые мастера перед тем как срубить дерево, шли в лес с ламой и на месте выбирали кедр. У каждого дерева есть северная и южная части, их определяют по кольцам, относительно сердцевины. С южной стороны

всегда вырезали лицевую сторону божества, с северной — тыльную, то есть спину. Большие в диаметре деревья позволяли сделать скульптуры практически цельными, соединения находились в области поясницы, шеи, плеч, локтей и запястий, отдельно выполнялась атрибутика. Так, для лотосового трона и ног клали горизонтальный срез, а для верхней части — вертикальный, исходя из направлений волокон ствола дерева. Сейчас уже нет таких больших стволов кедра, поэтому мастера используют метод сборных частей, стараясь по возможности уменьшить количество швов. Скульптуры изготавливаются полыми, так как внутрь закладываются священные книги, девять драгоценностей и обязательно сорогшин — энергетический стержень или символическое «мировое дерево» в виде деревянного квадратного бруска, суженного к верху, с завершением в виде конуса, на котором отмечены знаки сторон света» (из беседы с Э.В.Павловым от 26.08.2017 г.).

Среди авторских работ Э.В.Павлова — скульптуры в дацанах г. Улан-Удэ и в районах Республики Бурятия, например: скульптура Ямантаки, сахюусаны Балдан Лхамо и Жамсаран для Сахюусан дугана Иволгинского дацана (2005 г.); богиня Зеленая Тара, богиня Белая Тара, Гомбо сахюусан для Джуд дугана Иволгинского дацана (2007 г.); скульптура Чойжал сахюусан для Гунэйского дацана. Также скульптурные алтарные работы были сделаны Э.В.Павловым для Угданского дацана Читинской области, Закаменского дацана, Курумканского дацана и др.

Таким образом, в Республике Бурятия продолжает развиваться традиция буддийской деревянной скульптуры, линию преемственности знаний и опыта мастеров XIX — нач. XX в. переняло молодое поколение в процессе возрождения буддийской культуры и искусства, начиная с 1990-х гг. В области бурятской буддийской скульптуры еще много вопросов, исследование которых должно привести к цельной картине развития этого уникального направления.

Библиография:

1. Бардалеева С.Б. Дацан в Оронгойской степи // Вершины. — 2007. — № 4. — С. 58–106.

2. *Бардалеева С.Б.* Посмертные портреты буддийских монахов //

Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. — М., 2008. — С. 540–544.

3. *Барданова Т.И.* Декор в архитектуре бурятских буддийских храмов: автореф. дис… канд. искусствоведения. — Улан-Удэ, 2006.

4. *Васильева И.Г., Михалева Е.П.* Тамчинский дацан. — М.: PrintLeto, 2015. — 224 с.

5. *Герасимова К.М.* Бурятское искусство XVIII — начала XX в. // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии / К.М.Герасимова. — Улан-Удэ, 2006. — С. 244–250.

6. *Гумилев Л.Н*. Старобурятская живопись. — М.: Искусство, 1975.

7. *Сыртыпова С.-Х.Д.* Культовая система и изобразительное искусство бурятского буддизма // Буддизм в истории и культуре бурят. — Улан-Удэ, 2014. — С. 156–194.

Лу Сяонань

КАМЕННЫЙ БАРЕЛЬЕФ ДИНАСТИИ ХАН — СОКРОВИЩЕ В ДРЕВНЕМ КИТАЙСКОМ КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ

Каменный барельеф — это феномен китайской культуры, возникший в эпоху Хань. Барельефы вырезались на каменных стенах усыпальниц или храмовых сооружений, их основой стала образность, в них соединились роспись и резьба по камню. Каменные барельефы не только стали пиком развития классического искусства эпохи Хань, но и оказали глубочайшее влияние на развитие постханьского искусства, став важным элементом преемственности в развитии искусства Китая.

Stone relief is a cultural phenomenon that emerged during the Han Dynasty. It is a form of mural which carved on the Han Dynasty architectures that are underground tombs, ancestral halls and other stone buildings. It has the characteristics of imagery and combines the two forms of painting and sculpture to create. Stone relief is a peak of the development of Chinese classical art before the Han dynasty. And it also had a profound influence on the art of the period after the Han Dynasty. In the history of Chinese art, it has the important role of inheriting the past.

Ключевые слова: каменный барельеф, эпоха Хань, культурный феномен.

Keywords: stone relief, Han Dynasty, cultural phenomenon.

I. Каменный барельеф — формы и сюжеты

Эпоха Хань считается первым «золотым веком» в истории Китая, это был период продолжительного экономического и культурного развития, общество пребывало в спокойствии, и в нем не было серьезных классовых противоречий. Именно это создало благоприятные условия для развития искусства в эпоху Хань.





Рисунок 1. Охота
Рисунок 2. На рынке

Каменные барельефы есть подлинное сокровище культурного наследия Древнего Китая, которое создали множество безымянных творцов той эпохи, выбравших материалом своих произведений камень, объединивших резьбу по камню и роспись и оставивших свои произведения в усыпальницах, на саркофагах и в храмах. Это было, пожалуй, важнейшим течением искусства эпохи Хань. Сегодня очевидно, что ареал распространения ханьских каменных барельефов крайне обширен, но в основном их находят в четырех провинциях: в Хэнани, Шаньдуне, Сычуане и Шэньси, поскольку в древние времена эти места были культурными и экономическими центрами.

Барельефы по их содержанию можно условно поделить на три типа:

первый — рутинные занятия, например, охота (рис. 1), торговля на рынке (рис. 2), в них изображается повседневная жизнь людей эпохи Хань;

второй — различные исторические события, описанные в «Шицзи» [1] или других исторических хрониках, к примеру «Два персика повлекли за собой смерть трех богатырей» (рис. 3), «Покушение Цзин Кэ на циньского вана» (рис. 4), рассмотрев которые можно понять, что образование и просвещение, уделявшие большое внимание морали и репутации, стали важной особенностью общественных нравов эпохи Хань;

третий — мифологические сюжеты. В китайской мифологии присутствует огромное количество божеств и мифических существ, к примеру, драконы (рис. 5), Нюйва [2] (рис. 6), в барельефах запечатлены они все.





Рисунок 3. Два персика повлекли за собой смерть трех богатырей
Рисунок 4. Покушение Цзин Кэ на циньского вана

Каменные барельефы, используя особый язык форм, создают изображение, которое полно простой, даже утрированной, но, в то же время, одухотворенной образностью, те естественные черты и настроение, что демонстрирует этот жанр, заложили эстетические принципы китайской живописи и стали духовной основой развития современной китайской живописи.

Китайские барельефы не следуют принятым на Западе правилам и методам геометрической перспективы, их приемы наблюдения и отображения мира более свободными, из-за чего они кажутся более многогранными.

В местах, изображенных нарочито просто, они оставляют зрителю простор для фантазии, а в местах, изображенных более полно, они четки и упорядочены, в них создатели четко передают пики конфликтов и противоречий в разных исторических событиях, а более того — хорошо передают особенности обстановки всех сцен и прекрасно отражают взаимоотношения между персонажами.

Ханьские каменные барельефы всегда создавались как результат совместной работы художника и резчика по камню. Сначала резчик





Рисунок 5. Дракон
Рисунок 6. Нюйва

выбирал материал для работы, потом обрабатывал его, дабы тот соответствовал требованиям архитектуры, а затем художник мазками туши делал на камне набросок. Это было ключевым шагом, определявшим результат всей работы, поскольку потом резчик начинал работать по нарисованному наброску, добиваясь эффекта трехмерного изображения.

После того как изображение было закончено, в дело вновь вступал художник, покрывавший его росписью, однако по причине временной отдаленности эпохи, на почти всех барельефах не сохранились цвета, лишь на некоторых можно увидеть остаточные их следы, как показано на рис. 7. Поскольку технологии изготовления барельефов в разных местах отличались, это привело к возникновению разных форм ханьского барельефа, но в целом все они изготавливались в эти несколько этапов.

Ⅱ. Место каменного барельефа в искусстве

«История искусств гласит, что каждая эпоха должна породить на свет свой неповторимый вид искусства»[3]. Ханьский каменный барельеф — это как раз такой характерный жанр искусства, отражающий политические, экономические, культурные особенности тогдашнего общества. Каменные барельефы не только продолжили преемственность развития циньского и ханьского искусства, но и ознаменовали собой возникновение новой структуры в эстетике китайской традиционной живописи. Барельефы стали носителем эстетических взглядов китайского этноса, трактуя их, можно приблизиться к пониманию этнокультурных особенностей и интеллектуального ядра китайского искусства. Глава китайского Общества изучения ханьской живописи Чжу



Рисунок 7. Скульптурный рельеф с фрагментами окраски

Цуньмин говорил: «Ханьский барельеф — это мужественное искусство, отразившее смелые настроения самого начального этапа образования китайского этноса; это искусство, открывающееся в перерождении человеческих жизней; это могучее искусство, воплотившее обильные стремления китайского народа в эпоху Хань; это “искусство идей”, давшее начало традиционной технике живописи се-и (се-и в дословном переводе с китайского — “писать идеи”)» [4].

Из археологических находок следует, что ханьские каменные барельефы — это самая многочисленная и, в то же время, наиболее емкая в плане смыслов форма памятников ханьского искусства. Пика своего развития они достигли к концу II в н.э., не только став при этом вершиной развития искусства эпохи Хань, но и оказав глубочайшее влияние на развитие китайского искусства в дальнейшем; принципы, ими заложенные, нашли в будущем отражение в погребальных фресках, но в особенности — в живописи гохуа. Так, традиционная для барельефов трехточечная композиция с отдаленным верхом и приближенным низом стала в гохуа базовой.

Методы размещения в изображения пустых пространств в изображении также плотно вошли в традиции средневековой живописи. Говоря с позиций китайского искусства, творящего новое, заимствуя лучшие черты прошлого, ханьский каменный барельеф как явление является величайшим и монументальным произведением искусства.

Примечания:

1. Первая китайская персонифицированная историческая хроника.
2. Согласно китайской легенде, именно она создала людей.
3. *Кандинский В*. О духовном в искусстве. — Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014. — С. 1.
4. *Чжу Цуньмин*. Красота ханьского портрета. — Шанву иншугуань, 2011. — С. 1.

Библиография:

1. *Ван Боминь*. История китайской живописи. — Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1982.
2. *Кандинский В*. О духовном в искусстве. — Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014.
3. *Чжу Цуньмин*. Красота ханьского портрета. — Шанву иншугуань, 2011.
4. *Чжу Цуньмин.* Рассуждения об особенностях географии ханьских каменных барельфов. — Дифан вэньхуа яньцзю, 2013.

Вэй Сяо

К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПИНЪЯОСКОГО МОНАСТЫРЯ «ШУАНЛИНЬ-СЫ» В ДИНАСТИИ МИН

В статье дается обзор современных исследований полихромной скульптуры

Пинъяоского монастыря «Шуанлинь-сы» в династии Мин. Анализируются каталоги («атласы»), художественные альбомы, монографии, историко-культурные издания, публикации в периодической печати последних десятилетий.

The article gives the review of the study of the polychrome sculpture Pingyao, the monastery «Shuanlin-sy» in the Ming dynasty. The author reviews catalogues “atlases”, albums, historical and cultural monographs, dissertations and publications in periodicals of the recent decades, showing the present status of this research.

Ключевые слова: Китай, полихромная скульптура, монастырь Шуанлинь-сы, состояние исследования.

Keywords: China, polychrome sculpture, Shuanglin monastery, state of research.

Полихромная скульптура Пинъяоского монастыря «Шуанлинь-сы» в династии Мин имеет богатое историческое прошлое и имеет яркий характерный образ. Она представляет собой превосходные произведения буддийской полихромной скульптуры династии Мин и обладает высокой научно-исследовательской ценностью.

В настоящее время исследования полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря «Шуанлинь-сы» в династии Мин

сфокусированы на выпуске художественных альбомов, книг по религии и археологии, отдельных монографий, стоит отметить также диссертационные исследования, статьи в периодических изданиях.

Каталоги и альбомы

Подготовленный квалифицированной научной редколлегией полного каталога произведений китайского искусства издание «Художественные произведения китайского искусства. Сводный каталог скульптуры династий Юань, Мин и Цин» состоит из трех частей: исторический обзор, иллстративная часть и описание памятников. Однако, в книге собрано только семь примеров интересующих нас объектов полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря «Шуанлинь-сы» в династии Мин с кратким описанием.

Другое издание: «Полный каталог коллекций монастырской храмовой скульптуры» состоит из пяти томов. Один из них «Минские и Цинские статуи в храме и монастыре» под редакцией Цзинь Вэйно включает небольшое количество репрезентативных произведений полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин, а также сопровождается краткими пояснениями.

Фотографический каталог (по сути, своего рода атлас) Ма Юаньхао «Полная коллекция буддийского искусства. Статуя Будды (полихромной скульптура) монастыря “Шуанлинь-сы”», представляет произведения пластики с точки зрения профессиональной фотографии, подчеркивая красоту полихромной скульптуре Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы”. Каталог содержит также краткое информационное введение в особенности трактовки полихромных статуй Будды с точки зрения религии.

Составленная Ли Чуном и Дин Фэнпин книга «Художественная жемчужина полихромной скульптуры (монастырь “Шуанлинь-сы”) - всемирное культурное наследие», включает полнофигурные изображения скульптур и выразительные фрагменты полихромной скульптуры всех залов монастыря. Текст содержит религоведческий и искусствоведческий комментарий.

Книга «Полихромная скульптура монастыря “Шуанлинь-сы” (Избранная коллекция)», подготовленная Цзинь Вэйно, состоит из двух частей: предисловия и альбомной части. В предисловии кратко

изложена история создания полихромных скульптур и фресок в монастыре “Шуанлинь-сы”. Альбом включает в себя не только наиболее яркие работы из области круглой скульптуры в монастыре “Шуанлинь-сы”, но и представляет большое количество типичных работ из области подвесной и настенной скульптуры. На сегодняшний момент это издание представляет собой наиболее полный атлас по полихромной скульптуре Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин.

Монографии

Китайское скульптурное искусство имеет долгую историю и высокую научную ценность. Однако первые исследования китайских ученых в этой области появились только в начале прошлого века. Хотя в этой области и достигнуты некоторые результаты, но сфера исследований все еще не достаточно обширна. Среди подготовленных монографий по истории Китайской скульптуры стоит отметитье книгу под редакцией Ван Цзыюнима «История китайской скульптуры» (три тома). Автор глубоко проанализировал различные формы художественно-пластического выражения в скульптурных памятниках многовековых династий Китая. Книга представляет собой комплексные исследование процесса эволюции древнекитайского искусства скульптуры. В книге под редакцией Цзинь Вэйно Ло Шипина «История китайского религиозного искусства» всесторонне рассмотрено развитие Китайского религиозного искусства в соответствии с порядком изменения китайских династий и с учетом географических и религиозных особенностей. Изданная народным художественным издательством книга «Искусство скульптуры Китая» основана на создании и культурном фоне Китайской скульптуры. В ней отслежено происхождение, анализа эстетических качеств и определены тенденции развития китайской скульптуры. Также изданная Ван Цзябинем и Ван Хэ книга «История китайской скульптуры», а также книги Лян Тяньюна «История искусства многоцветной Китайской скульптуры», Фань Сяочжи, Чжан Ин и Чжан Дэлу «Шаньсиская художественная история» и другие монографии по истории упоминали про полихромную скульптуру Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин. Однако, в одних, по большей части, даны ограниченные трактовки полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы”, в

других — лишь упоминания. В то же время стоит отметить, что все перечисленные авторы дали высокую оценку к полихромной скульптуре Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин.

Число исследователей полихромной скульптуре Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин из других стран достаточно ограничено. Можно упомянуть вышедшую в США книгу написана Ли Суна, Анджела Фарко Хово (Angela Falco Howard), Ян Хуном и У Хуном. Переведена Чэнь Юньцяня «Древняя Китайская скульптура», выпущенная совместно издательствами китайского иностранного языка и Йельского университета, и одновременно опубликованная на китайском и на английском языках, благодаря чему книга получила распространение по всему миру. Основная часть книги была отдельно написана четырьмя китайскими и зарубежными учеными, которые обладали глубокими знаниями по исследованию китайской скульптуры. Она совместила последние достижения Китайских и западных ученых в изучении древнекитайской скульптуры. В данной книге приведен лишь краткий обзор полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин, но нет результатов глубокого исследования.

Среди книг по буддийской полихромной скульптуре наиболее полное введение в полихромную скульптуру Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” содержится в книге «Шаньсиская древняя полихромная скульптура», написанной Чай Цзэцзюнем и Чай Юймин. Данная книга относится к категории художественной археологии и содержит подробные описания данных измерений главных полихромных скульптур Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” и кратко анализирует памятники с точки зрения религиоведения и искусствоведения. Данная книга предоставляет некоторые важные справочные данные для изучения нашей темы. Лишь книга Ван Юнсяня «Анализ Шаньсиской древней полихромной скульптуры» дает развернутую оценку памятников. В книге кратко анализировали художественно-образные качества некоторых полихромных скульптур Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин. В книге «Полная коллекция Китайской традиционной технологии», написанная Тан Чжаоцзи, хотя не непосредственно рассмотрены полихромные

скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин, но в ее содержании затронуты лишь вопросы технологии полихромной скульптуры, которые имеют значение для изучения особенностей мастерства создателей полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин.

Линь Баояо в своей книге «Полное собрание сочинений буддийского искусства — буддийская художественная лекция» рассуждает о древнекитайской скульптуре с точки зрения религиоведения. Эта книга представляет собой краткое изложение эстетики буддизма, что очень полезно для понимания некоторых базовых принципов и концепций построения буддийских статуй. Написанная Ли Динся книга «мудра статуи Будды» содержит важный материал по изучению иконометрии памятников, их пропорционально-размерных соотношений. Труд был переводен Гунбучабу, который был генеральным директором школы для иностранцев во время Цяньлун в династии Цин. Это издание имеет справочное значение для изучения буддийских статуй в контексте изучения полихромной скульптуры.

Среди вышеуказанных публикаций не все авторы анализировали полихромную скульптуру Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин. В ряде изданий авторы ограничивались лишь иллюстрациями, где-то отсутствовали даже упоминания. В целом, авторы монографий крайне немногословны в том, что касается анализа полихромной скульптуры, но все сходятся в чрезвычайно высокой оценке этих произведений с точки зрения их места и роли в искусстве Китая. Что лишний раз подтверждает актуальность нашего исследования.

Диссертации

В магистерских диссертациях непосредственно затронули полихромную скульптуру Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин только три работы: «Исследование применении полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в создании китайской анимации» (дипломная работа магистра Университета Северо-Запада за 2009 год), написанная Ши Пэем; «Художественные характеристики и историко-культурное значение полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы”» (дипломная работа магистра Нанькинского искусственного института

за 2007 год), написанная Чэн Цзядэ и «Исследование искусства полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин» (дипломная работа магистра Цзиндэчжэньского керамического института за 2011 год), написанная Ню Минчжу. Однако, указанные магистерские исследования имеют недостаточный объем, в целом, аналогичны друг другу по содержанию. Их профессиональная глубина недостаточна, что свидетельстсует о невысокой научной ценности. В настоящее время отсутствуют докторские диссертационные исследования данной темы.

Статьи в научных журналах

В отношении журнальных статей стоит отметить значительное количество публикаций. Среди них: «Краткое описание искусства полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы”» («мир историчного памятника» 2001-2), автор Ян Лиянь; «Анализ динамичного искусства полихромной скульптуры Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы”» (научный жирнал Цзяннаньского университета, издание гуманитарных и социальных наук, в 10-2007 года, 6-ой том, автор Чжан Фаньжун; «Полихромная скульптура Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” — альтернативная красота» (Научный журнал Китайского экологического кадрового менеджментого института, 06-2011,21--3,) авторы Сюй Шупин, Чжун Вэньцай; «Линия как основа структуры — анализ эстетической ориентации буддийской статуи в монастыре “Шуанлинь-сы» («Искусственная разведка» 09-2014 года), автор Ян Сяоюй и другие. В отношении журнальных публикаций можно сказать, что каждая из них посвящена изучению какого-либо аспекта памятника, анализу определенной художественной характеристики. Из-за ограниченности объема результаты исследований были далеки от всесторонности.

В теоретических исследованиях китайской традиционной скульптуры все большее внимание привлекают фрагменты скульптур в древних каменных пещерах. Подобные исследования отличаются глубиной и широтой охвата проблематики. Однако, специально темой полихромной скульптуры в храмовых памятниках никто не занимается. Как видим, до настоящего времени остаются считанными специализированные исследования полихромной скульптуры

Пинъяоского монастыря “Шуанлинь-сы” в династии Мин. С точки зрения теории и истории искусства подобные исследования также являются крайне редкими, не говоря уже о систематическом, всестороннем и глубоком исследовании. Как правило, все исследование сводится к констатации значения памятника и любовании изобразительным материалом. Отсюда возникают трудности в поиске информации и анализе историографии. В то же время, сложившаяся ситуация дает большую свободу в выстраивании исследования, выработке концепций и критериев анализа.

Н. Боброва

ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ В РОССИИ ИНСТИТУТА ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ХУДОЖНИКОВ

В статье рассматривается процесс формирования в России профессии художника при экспедиции. Автор прослеживает основные этапы — от петровских преобразований, которые привели к началу экспедиционной деятельности в России, до открытия Академии художеств, ставшей основным центром обучения художников.

The article is devoted to the process of appearance expeditionary artists in Russia. The author observes the main stages from the reform of Peter the Great, which led to the beginning of expeditionary activities in Russia, to the opening of Academy of Arts, which became the main training center for the expeditionary artists.

Ключевые слова: экспедиционные художники, XVIII век, Академия наук, инструкция, Академия художеств.

Keywords: expeditionary artists, XVIII century, Academy of Sciences, instruction, Academy of Arts.

Процесс становления института экспедиционных художников в России происходил всю первую половину XVIII века. И уже со второй половины XVIII столетия в состав практически каждой крупной экспедиции входили рисовальщики, чьи работы долгое время оставались единственным средством изобразительной фиксации результатов научных походов.

Зарождению феномена «живописца при экспедиции» Россия обязана Петру I. Именно по его указу была организована экспедиция немецкого ученого Д.Г.Мессершмидта, которая и «положила начало научной

экспедиционной работе в России» [1]. В качестве рисовальщика экспедицию сопровождал непрофессиональный художник, помощник Д.Г.Мессершмидта, Карл Густав Шульман. Весьма приблизительные, сделанные «на глазок» [2], зарисовки Шульмана стали одним из первых опытов фиксации наскальных рисунков с научной целью.

Петровские преобразования первой половины XVIII века способствовали становлению и развитию института экспедиционных художников. Одну из главных задач государства в то время составляло изучение и достоверное описание страны. Таким образом, перед Российской империей стояла проблема подготовки профессиональных рисовальщиков.

Первые целенаправленные усилия по подготовке мастеров, владеющих необходимыми навыками, были предприняты в Навигацких школах еще в начале XVIII века [3]. Первыми же экспедиционными художниками можно назвать геодезистов, чья деятельность была связана с составлением географических карт и планов местности.

Однако получаемые в Навигацких школах навыки не соответствовали масштабным задачам, стоящим перед государством. В начале XVIII века неоднократно поднимались вопросы об учреждении специального заведения для обучения рисовальщиков. Понимавший необходимость организовать в Санкт-Петербурге Академию живописного художества художник Л.Каравакк обращался с соответствующим проектом к Петру I в 1723 году. Затем, в 1724 году, проект учебного заведения под названием «Академия разных художеств» представил уже ближайший сподвижник царя А.К.Нартов [4].

Однако стала таким учреждением основанная в 1724 году Академия наук и художеств. Именно в ее ведение переходит руководство всеми производившимися в Российской империи экспедиционными и географическими работами. Управление Академии наук экспедиционными кампаниями выражалось не только в исследованиях ученых, «но и в работе обученных и инструктированных ею студентов, геодезистов, переводчиков, художников и копиистов» [5].

Поначалу Академия наук объединяла научные отделения и ряд учреждений по обучению художников и рисовальщиков. Большую роль в подготовке художников и издании иллюстрированных научных трудов,

карт и планов играли Гравировальная, Рисовальная и Ландкартная палаты Академии наук [6]. Этими вспомогательными подразделениями, как и самим Географическим департаментом, с 1758 года руководил М.В.Ломоносов. В круг его интересов естественным образом входили вопросы подготовки кадров для развития экспедиционной деятельности Академии наук [7].

Базовый этап обучения технике рисунка обеспечивала Рисовальная палата. Объектами изображений для первых русских художников становились предметы натуральной истории из Кунсткамеры, а пособием служили хранившиеся здесь же акварели известного в Европе художника Марии Сибиллы Мериан [8]. Творческое наследие М.-С.Мериан стало одним из главных учебных пособий в подготовке отечественных рисовальщиков [9].

Студентов Академии обучали принятые на российскую службу Георг Гзель и его супруга Доротея Мария Гзель, дочь М.-С.Мериан.

Значительную роль в дальнейшем становлении института экспедиционных художников сыграла Великая Северная экспедиция (1733–1743). В качестве рисовальщиков экспедицию сопровождали первые профессиональные экспедиционные художники: живописец И.-Х.Беркан (1709– ?) и рисовальщики И.-В.Люрсениус (1704–1761) и И.-К.Декер (?).

Специально для рисовальщиков Академией наук была составлена инструкция, «главными требованиями которой стали достоверность, строгое соответствие изображенного увиденному» [10].

На основе общей инструкции для художников Г.Гзель разработал собственную, состоящую из десяти пунктов. Так, в инструкции, указано: «...все, что ему от остающихся при сей экспедиции профессоров малевать и рисовать дано буде должен он с великим тщанием и прилежностию наилучшим образом отправлять. О всем что он делать будет надлежащую журнальную книгу содержать и все что он малевать или рисовать станет [также] что кому отдать во оную записывать» [11].

Непосредственно рисовальщикам экспедиции инструкцию готовила Д.-М.Гзель. Так, в одном из текстов инструкции сказано: «Растения, чей облик ботанику захочется иметь запечатленным, должно принести свежесобранным художнику, и чем скорее, тем лучше, дабы они не

успели высохнуть, с тем чтобы художник был в состоянии, изобразить их с цветками, корнем, семенами и т.д., как бы живыми. При этой работе художников должно призывать, чтобы они обдумали, как длину, и ширину каждого побега обозначить» [12].

Инструкция предписывала рисовальщикам заниматься и описанием коренных народов, о чем свидетельствует большое количество рисунков этнографического характера (одежды, украшений, предметов домашнего обихода). Рисунки эти выполнены еще достаточно примитивно, но весьма полезны в этнографическом отношении.

По своему характеру работы первых экспедиционных художников представляют собой копирование древних наскальных изображений, зарисовки могильных курганов и старинных крепостей [13].

Рисовальщикам Великой Северной экспедиции принадлежат виды сибирских городов, выполненные еще в сухой, протокольной манере. Город здесь показан множеством точно изображенных построек, увиденных художником с высоты птичьего полета. Такой «географический взгляд» сверху в целом характерен для манеры рисования петровской эпохи [14].

Студенты, получившие образование в Академии наук, с успехом работали в академическом отряде Камчатской экспедиции 1733–1743 годов [15]. В творчестве художников-участников академического отряда Камчатской экспедиции прослеживается тесное сплетение научных и художественных целей. Одними из первых они обращаются к теме природы и быта народов Сибири и Камчатки.

Беркан, Люрсениус и Деккер, ставшие первыми профессиональными экспедиционными художниками в России, несомненно, справились с поставленной перед ними задачей по фиксированию новых знаний.

Дальнейший этап становления института экспедиционных художников связан с Большими академическими экспедициями 1768–1774 годов, целью которых было естественнонаучное и этнографическое изучение Поволжья, Урала, Сибири и Поморья. Исследования проводились под руководством Императорской Академии наук. Экспедиции возглавляли ученые-натуралисты П.-С. Паллас, И.-П.Фальк и С.-Г.Гмелин.

На помощь ученым в качестве рисовальщиков были определены

И.Борисов, Н.Дмитриев (сохранившихся рисунков с его подписью мало) и П.Григорьев, в основном фиксировавший наскальные рисунки. В их работах преобладают естественнонаучные и этнографические сюжеты, что обусловлено интересами ученых, возглавлявших экспедиции.

В XVIII веке каждая крупная экспедиция завершалась составлением карт, планов, перспективных изображений территорий. Постепенно сюжеты рисунков экспедиционных художников расширяются.

К середине XVIII века в работах экспедиционных художников появляются изображения флоры и фауны, человека, орудий труда и прочие этнографические темы. Во второй половине XVIII века меняется характер видовых рисунков экспедиционных художников: рисовальщики от схематичных изображений переходят к пейзажу.

В 1764 году роль центра художественного образования и подготовки экспедиционных художников от Академии наук переходит к только что основанной Императорской Академии художеств.

Специально для художников была составлена новая инструкция, получившая название «Наставление по художественной части Императорской Академии художеств». Это был типовой документ для экспедиционных художников, разработанный президентом Академии А.И.Олениным.

Инструкция строго регламентировала работу художников. Главным требованием для них по-прежнему оставалось строгое следование увиденному во время экспедиции, поэтому художники «не должны ничего рисовать по одной памяти, когда не будете иметь возможность сличить рисунка с натурою… Надобно сколько возможно избегать того, чтобы виденное дополнить или украсить воображением. Несоблюдение сего верного правила делает совершенно бесполезными рисунки, приложенные к разным, впрочем весьма любопытным путешествиям» [16].

Инструкция содержала такие главы, как «О человеке», «О четвероногих зверях», «О птицах», «О рыбах», «О вещах, в море растущих». Рисовальщикам предписывалось указывать длину, толщину, ширину, изображений живой природы.

Художники во время путешествий выполняли большое количество

этнографических, ботанических, зоологических зарисовок, а также «снимали» «проспекты» (виды) городов и прочих примечательных мест.

Обязанность «живописца при экспедиции, отправляющейся в дальний вояж, имеет состоять в срисовывании всего, что во время путешествия встретится любопытного в каком бы то ни было отношении. Виды островов, берегов, городов, селений и всякого рода строений, изображения жителей, животные, звери, птицы, рыбы, насекомые, одним словом всякого рода любопытные произведения природы во всех ее царствах должны быть предметом Ваших занятий» [17].

Как сказано в инструкции, посвященной «снятию проспектов», «ежели художник какую землю малевать будет, то надлежит ему при светлой погоде по всякий день в назначенный час перед обедом на выбранное им тому место идти, чтобы горизонт при том хорошо усмотрен быть мог, но прилежно примечать и его всяким тщанием того смотреть… леса, поля, каменистые места, степи, строения, деревни, города, морские гавани, водяные пороги и прочее тому подобное по надлежащим местам располагать и следовательно так делать, чтобы оные узнать можно было…» [18].

Инструкция определяла и объекты рисования. Причем круг их был настолько широк, что художникам приходилось работать в разных жанрах: выполнять видовые, типажные, бытовые зарисовки. Выпускники Академии художеств специализировались преимущественно на одном жанре. Однако в условиях экспедиции художники становились универсалами, проявляя себя мастерами портерной, пейзажной, жанровой живописи, маринистами и анималистами.

Со второй половины XVIII века каждую крупную российскую экспедицию сопровождали художники, командированные Академией художеств.

Процесс становления института экспедиционных художников в России начинается еще в начале XVIII века, благодаря петровским преобразованиям, и продолжается всю первую половину XVIII столетия.

В это время идет активное накопление книг и пособий для экспедиционных художников, открываются учреждения для их подготовки. Первые навыки рисовальщики получали в Навигацких

школах, позже их обучение проводилось в специальных подразделениях Академии наук: Гравировальной, Рисовальной и Ландкартной палатах. Первую инструкцию экспедиционные художники получили от Академии наук. После открытия Академии художеств именно она стала главным центром обучения художников, педагогами которого было составлено специальное «Наставление по художественной части императорской академии художеств».

Таким образом, процесс формирования профессии художника при экспедиции завершается во второй половине XVIII века, когда каждую крупную экспедицию обязательно сопровождают воспитанники Императорской Академии художеств, получавшие звание «живописца при экспедиции». Традиция вводить в состав экспедиции художников, зародившись в XVIII веке, получит дальнейшее развитие в первой половине XIX века.

Примечания:

1. *Ферсман А.Е.* Экспедиционная деятельность Академии Наук и ее задачи. — Л., 1929. — С. 1.

2. *Борисенко А.Ю., Худяков Ю.С.* Изучение древностей Южной Сибири немецкими учеными XVIII–XIX вв. — Новосибирск, 2005. — С. 73.

3. *Александровская О.А., Широкова В.А.* Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — СПб., 2011. — С. 10.

4. *Гизе М.Э.* Нартов в Петербурге. — Л., 1988. — С. 69.

5. *Нечаева С.В.* Роль академических экспедиций XVIII века в освоении и изучении Азиатской России // Вестник ЧелГУ. — Челябинск: изд-во Челябинского государственного университета, 2002. — № 1. — С. 154.

6. *Емельянова Л.Л.* История естественнонаучного рисунка в России и роль первых экспедиционных художников в познании природы. С. 245.

7. *Александровская О.А., Широкова В.А.* Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — М., 2011. — С. 6.

8. *Емельянова Л.Л.* История естественнонаучного рисунка в России и роль первых экспедиционных художников в познании природы //

История отечественной океанологии. — Калининград, 1999. — С. 245.

9. *Александровская О.А., Широкова В.А.* Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — М., 2011. — С. 8.

10. *Емельянова Л.Л.* История естественнонаучного рисунка в России и роль первых экспедиционных художников в познании природы // История отечественной океанологии. — Калининград, 1999.— С. 245.

11. Цит. по: *Черкашина А.С.* Рисовальщики Второй Камчатской экспедиции // «О Камчатке и странах, которые в соседстве с нею находятся...» : материалы XXVIII Крашенник. чтений / М-во культуры Камч. края, Камч. краевая науч. б-ка им. С. П. Крашенинникова. — Петропавловск-Камчатский, 2011— С. 218.

12. *Александровская О.А., Широкова В.А.* Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — М., 2011. — С. 12.

13. *Шипилов В.А.* К вопросу о вкладе вспомогательного персонала второй Камчатской экспедиции в изучении народов Сибири. — С. 59.

14. *Емельянова Л.Л.* Русские художники-участники научных морских экспедиций и кругосветных плаваний XVIII и первой пол. XIX в. // Известия Русского географического общества. — 1998. — Вып. 4. — С. 92.

15. *Александровская О.А., Широкова В.А.* Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — М., 2011. — С. 12.

16. *Емельянова Л.Л.* Русские художники-участники научных морских экспедиций и кругосветных плаваний XVIII и первой пол. XIX в. // Известия Русского географического общества. — 1998. — Вып. 4. — С. 95.

17. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 28-в. Л. 26–27 об.

18. ПФА РАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 2332. Л. 27.

Библиография:

1. *Александровская О.А., Широкова В.А.* М.В.Ломоносов и академические экспедиции XVIII века. — СПб., 2011.

2. *Борисенко А.Ю., Худяков Ю.С.* Изучение древностей Южной Сибири немецкими учеными XVIII–XIX вв. — Новосибирск, 2005.

3. *Гизе М.Э.* Нартов в Петербурге. — Л., 1988.

4. *Емельянова Л.Л.* Русские художники-участники научных морских экспедиций и кругосветных плаваний XVIII и первой пол. XIX в. // Известия Русского географического общества. — 1998. — Вып. 4. — С. 91–97.

5. *Емельянова Л.Л.* История естественнонаучного рисунка в России и роль первых экспедиционных художников в познании природы // История отечественной океанологии. — Калининград, 1999. — С. 244–246.

6. *Нечаева С.В.* Роль академических экспедиций XVIII века в освоении и изучении Азиатской России // Вестник ЧелГУ. — Челябинск: изд-во Челябинского государственного университета. — 2002. — № 1. — С. 153–165.

7. *Ферсман А.Е.* Экспедиционная деятельность Академии Наук и ее задачи. — Л., 1929.

8. *Черкашина А.С.* Рисовальщики Второй Камчатской экспедиции // «О Камчатке и странах, которые в соседстве с нею находятся...»: материалы XXVIII Крашенник. чтений. — Петропавловск-Камчатский, 2011. — С. 216–221.

9. *Шипилов В.А.* К вопросу о вкладе вспомогательного персонала второй Камчатской экспедиции в изучении народов Сибири // Актуальные вопросы истории российской провинции XVI–XXI вв.: Центральное Черноземье, Сибирь, Северо-Восток. — Новосибирск, 2009. — Вып. 4. — С. 51–60.

Н.Е. Коновалова

РАБОТА ХУДОЖНИКОВ И.И. ГОНЧАРЕНКО И Д.Э. КЛЮВГАНТ НА ПЕРВОМАЙСКОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ (1938–1950)

В данной статье рассматривается творчество художников-керамистов И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант в период, связанный с их работой на Первомайском фарфоровом заводе. Они внесли значительный вклад в развитие заводской художественной лаборатории. В творческом поиске, разрабатывая стилистику своего времени, художники формировали новый пластический и образный язык, стараясь применить его к изделиям, внедряемым в массовое производство. Их неординарные изделия повлияли на формирование фирменного стиля предприятия конца 1930–50-х гг.

In this article is considered the creativity of the painters-ceramists I.I.Goncharenko and D.E.Klyuvgant during the period of their work at the Pervomaisky porcelain plant. They have made a significant contribution to the development of the plant art laboratory. In creative search, developing the style of their time, the artists formed a new plastic and figurative language, trying to apply it to products introduced into mass production. Their extraordinary porcelain wares influenced the formation of the corporate identity of the Pervomaisky porcelain plant during the late of 1930s–50s.

Ключевые слова: И.И.Гончаренко, Д.Э.Клювгант, художник, фарфор, роспись по фарфору, чайные сервизы, Первомайский фарфоровый завод, Песочное.

Keywords: I.I.Goncharenko, D.E.Klyuvgant, painter, porcelain, porcelain painting, tea sets, Pervomaisky porcelain plant, Pesochnoe.

На многих фарфорофаянсовых предприятиях РСФСР в 1930-

е гг. были организованы художественные лаборатории, где создавались авторские произведения, новые формы и модели изделий. Это, прежде всего, творческие мастерские Ленинградского, Дмитровского, Дулёвского фарфоровых заводов и фаянсового завода им. М.И.Калинина в Конакове, и их деятельности посвящены многочисленные публикации.

К сожалению, о лаборатории Первомайского фарфорового завода (далее ПФЗ) и работе художников известно лишь узкому кругу специалистов. При ее организации в 1936 г. были привлечены квалифицированные кадры, получившие подготовку в училищах и вузах страны, возглавил лабораторию художник В.С.Губанов [7]. Значительный вклад в создание облика продукции предприятия внесли художники И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант, дольше всех из «первого состава» художественной лаборатории проработавшие на ПФЗ (1938–1950). «Период с середины 1930-х до начала 1960-х гг. можно назвать эпохой расцвета советского фарфора, хотя он включает трагическое и разрушительное военное время» [2, 6].

Иван Иванович Гончаренко (1911–?) родился в г. Славгороде, Краснопольского р-н, Харьковской обл., Дина Эммануиловна Клювгант (1913–2008) — уроженка с. Доброе, Николаевской обл. В 1936 г. они окончили керамический факультет Одесского художественного института, их учителями были: О.Шовкуненко, М.Жук, О.Постэль, Г.Теннер, Ю.Бершадский. Одесское училище — старейшее художественное учебное заведение на Украине, с полуторавековой историей. В 1928 г. здесь на архитектурном факультете был открыт отдел майолики, преобразованный вскоре в керамический факультет. Его задача, в первую очередь, состояла в подготовке специалистов для керамической промышленности, знающих производство и способных создать художественные произведения широкого диапазона. Диплом керамиста включал как изготовление утилитарных предметов, так и статуэток, предназначенных для промышленного производства. По окончании училища выпускники получали звание «художник-керамик, скульптор малых форм». Благодаря опытнейшим педагогам и поддержке государства, керамическое отделение быстро доказало

свою состоятельность, готовя высококвалифицированные кадры для фарфорофаянсовой промышленности. Молодых специалистов направляли на крупнейшие в СССР предприятия отрасли [5; 11].

После окончания училища И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант около двух лет работали на Дмитровском фарфоровом заводе (1936–1938). Одна из ранних работ Д.Э.Клювгант — вазочка с надписями «*XX лет Великой Социалистической Революции*» и «*СССР*», выполненная в октябре 1937 г. на Дмитровском заводе, была опубликована в альбоме «Советский агитационный фарфор» [13, 196]. Она декорирована подглазурным кобальтом с последующей детализацией золотом. Аналогичные элементы росписи использовались автором в 1939 г. для оформления продукции Первомайского завода.

Со 2 ноября 1938 г. молодые специалисты стали работать на ПФЗ. Иван Иванович разрабатывал посудные формы и фасоны изделий хозяйственного фарфора: чайные и кофейные сервизы, ликерные наборы, приборы для воды, туалетные комплекты, шкатулки, пудреницы и пр., выполнял образцы росписи. Дина Эммануиловна исполняла множество работ с надглазурной и подглазурной живописью по фарфору. Часто они работали вместе, расписывали сервизы и вазы, создавали эскизы оформления посуды для массового производства, авторские произведения для выставок.

Самым насыщенным и плодотворным временем довоенного периода в творчестве И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювган был 1939 г. Они выполнили ряд авторских изделий для ВСХВ, отмеченных в октябре грамотами Главного выставочного комитета. В связи с пожеланиями художников предприятия, им было разрешено параллельно с заводской маркой ставить свои фамилии и инициалы на изделиях уникального выпуска для Бауманского магазина и для сельскохозяйственных выставок. Авторские работы выполнялись не только для Всесоюзных экспозиций, проводившихся в Москве, но и для международных. Одна из последних предвоенных состоялась весной 1941 г. Для нее в феврале-марте И.И.Гончаренко, Д.Э. Клювгант и М.Ф.Паламарчук подготовили изделия и отправили их на Худсовет Главфарфора в Москву (1).

Изделия этого времени часто декорировались многообразным «ситцевым» орнаментом. У И.И.Гончаренко стилизованные цветы

четко, контрастно выделяются на синем или красном фоне крытья. Ситцевые орнаменты Д.Э.Клювгант более мягкие по цветовому решению. Мелкие пестрые цветочные букетики плотно застилают белое поле фарфора, иногда только верхнюю часть формы, а нижняя покрыта светло-желтым или голубым крытьем. Среди работ И.И.Гончаренко 1940 г. выделялись чайные наборы с орнаментом в «китайском стиле». Художник использовал роспись подглазурным кобальтом, крытье, разделяющее поверхность сосудов на сегменты, и рисунок серебром. Орнаментальный мотив из ветвей причудливой формы, спускающихся вниз или идущих вверх, на белом фоне исполнялся в цвете, а на крытье повторялся его серебряный силуэт.

С началом Великой Отечественной войны многие художники ушли на фронт. И.И.Гончаренко возглавил художественную лабораторию, с июля 1941 по 1942 г. в ней работали Д.Э.Клювгант — художник, Сергеева и Кондрашова — техники-художники, С.С.Ющук — художник-скульптор, Г.И.Рунов — техник-скульптор — моделист. А с начала 1942 г. Клювган и Гончаренко оставались ее единственными художниками.

Искусство 1940-х — середины 1950-х гг. в трудах современных исследователей рассматривается «как отдельный феномен национальной культуры, как отражение уникального времени — времени победителей» [9, 1]. Несмотря на трудности, в течение всех военных лет на предприятии выпускали хозяйственную посуду, а с начала 1943 г. выполняли заказы даже на экспортную продукцию. Наряду со скупыми отводками, лентами и деколью, для декорирования фарфора использовалась ручная роспись «яблочный цвет», «розан», «колокольчик» и «василек». Скромные цветочные мотивы на сероватой фарфоровой массе, из которой делалась посуда того времени, отражали огромную тягу народа к прекрасному, не сломленное тяготами войны. Сохранилось несколько авторских, подписных изделий этого периода.

Яркой и уникальной работой Клювгант и Гончаренко 1943–1944 гг. стал сервиз, каждый предмет которого, несмотря на несовершенство фарфоровой массы, напоминает закутанный в азиатский ковер драгоценный сосуд, горящий золотом и пурпуром. Декор сочетал разное по тональности фоновое крытье — светло-охристое и пурпурное, на его границе художники расположили геометрический

орнамент, состоящий из мелких деталей, выполненных оранжевой и черной краской, с отводкой границ золотом. Совершенно иной подход использовали художники для воспроизведения монохромного орнамента, застилавшего поверхность чашки и блюдца. В создании его ритмического ряда равно участвовали мягкий бледно-зеленый фон и белые прочищенные элементы, отведенные золотым контуром.

К 25-летию Красной Армии в феврале 1943 г. в Москве была организована юбилейная выставка. Представленные на ней работы показали, что, несмотря на военное лихолетье, художники верили в скорую победу. «Отличительная черта искусства этого времени — это прославление подвига простого народа и воина, наряду с обращением к легендарным героям и великим полководцам (Александру Невскому, Дмитрию Донскому, Минину и Пожарскому, Александру Суворову, Михаилу Кутузову и др.)» [9, 17]. По итогам выставки Почетными грамотами НКМП РСФСР были награждены художники и скульпторы Дулёвского, Дмитровского и Первомайского заводов. И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант представили на нее чайный сервиз «Красная Армия» (2). Тогда же ими была расписана ваза с портретом Дмитрия Пожарского и надписью: «*1612 г. Наша правда. Бейтесь до смерти! Дмитрий Пожарский*».

На художников Первомайского завода возлагалась работа по подготовке предприятия к выработке высококачественной продукции, выпуск которой был запланирован уже на 1944 г. В связи с этим, работа художественной лаборатории предприятия была взята под особый контроль, художникам и скульпторам создавались максимально благоприятные условия для творчества (3). В июне 1944 г. художественным лабораториям фарфорово-фаянсовых заводов было дано задание подготовить экспортные изделия для предстоящей Международной выставки. В сентябре 1944 г. Главное Управление фарфорофаянсовой промышленности НКМП РСФСР запланировало работу по подготовке экспозиции «Художественная промышленность», организуемой Комитетом по делам архитектуры к 1 мая 1945 г. (4). Летом 1945 г. в Москве в Центральном Доме Красной Армии была открыта выставка «Художественный фарфор, фаянс и русские самоцветы за годы Великой Отечественной войны», организованная НКМП РСФСР [3].

В архиве хранится творческий план И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант 1944 г. (5). Он включает следующие изделия: декоративные вазы «Тяга», «Цветы яблони» (кобальт и золото), вазы «Цветы яблони» (роспись в крытье — 2 шт.); чайные сервизы фасона «Киевский» (кобальтовое крытье и орнамент золотом); чайный сервиз фасона «Первомайский» с разделкой «Ордена Отечественной войны» (5 сервизов); питьевые приборы с разделкой «Восточный орнамент» (2 шт.); кофейный сервиз, ликерные наборы, пудреницы и флаконы для духов с различными орнаментальными разделками, переработка двух ваз с портретами Минина и Пожарского (6) [6, 11]. При создании заказных и выставочных образцов авторы придерживались официального помпезного стиля, известного как «сталинский ампир», с орнаментальными бордюрами и медальонами в обрамлении венков. Одновременно в творческих работах присутствовали лирические нотки, использовалось вполне реалистичное изображение цветов и листьев. В росписи «Цветы яблони» оттенки розового и синего сложные, гармонично подобранные друг к другу, так что на темном фоне лепестки нежно-розовых оттенков звучат как символ возрождения.

В авторских работах И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант чувствуется вера в торжество мирной и счастливой жизни. Сервиз «Детство», датированный 1945 г., заслуживает отдельного рассмотрения и сопоставления с классическими образцами фарфорового искусства. Для работы была взята форма чайного сервиза «Первомайский», деликатная роспись подчеркивала красоту и белизну фарфора. В основе декора — монохромный рисунок темным пурпуром с мелкой детализацией золотом. Мотив играющих в саду детей проникнут трогательным лиризмом. Силуэтный контур фигур девочек с мячом и скакалками сочетается с полупрозрачными мягкими линиями пейзажа. Композиции вписывались в круг, но границы его нечётки: светотеневая насыщенность, плотная в центре, к краям растворялась в белизне фарфора. По сторонам от медальонов на белом фоне плавно рассыпались, словно кружащиеся в воздухе, листья деревьев. По верхней кромке предметов тянется узкая ленточка с тончайшим растительным орнаментом золотом. В одном из вариантов этой росписи использован более строгий прием, с оформлением нижней части тулова

плотным крытьем. Сюжетный мотив заключен в круглый медальон, обрамленный золотой отводкой и веточкой с листьями, а по сторонам от медальона — дубовые ветви с желудями.

В начале 1945 г. был составлен план работы по восстановлению мощности Первомайского завода до уровня предвоенного времени. В нем прописаны и мероприятия по подготовке квалифицированных кадров, немаловажную роль здесь сыграли ведущие художники предприятия. Осенью 1944 г. И.И.Гончаренко разработал годовую программу обучения и повышения квалификации для групп формовщиков и живописцев. План обучения живописцев предполагал изучение и овладение в совершенстве техники живописи по фарфору. Учащиеся знакомились с материалами, красителями, их свойствами и инструментами для работы поэтапно — от приготовления красок, рабочей кальки, точного копирования художественных разделок как с фарфора, так и с эскиза, до составления собственных рисунков. Под руководством И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант мастера осваивали приемы декорирования: ручное крытье с прочисткой орнамента, рисунок пером и кистью, методы работы над полихромной живописью по фарфору. В программу было включено ознакомление с различными видами растительных, стилизованных, плоскостных (графических), геометрических мотивов и составление из них орнаментов, создание букетов в одном и нескольких тонах (7). Иван Иванович и Дина Эммануиловна передавали свои знания и опыт ученикам, было подготовлено несколько мастеров-художников из числа талантливой молодежи, ранее закончивших школу ФЗУ. Опыт их педагогической работы был использован в дальнейшем в программе художественного училища, открывшегося в 1946 г. при ПФЗ, а позже в Одессе.

Проведенные в 1945 г. работы по улучшению технологического процесса, изменению рецептов массы и глазури дали возможность заводу улучшить качество белья, художниками были разработаны и внедрены в производство новые рисунки для фарфора. За эту работу И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювган в сентябре 1945 г. были награждены Почетными грамотами НКМП РСФСР.

Сегодня, оценивая искусство фарфора того времени, справедливо констатируют: «Фарфоровые изделия советского времени — это, прежде

всего, плоды персонального творчества художника, будь то единичные художественные работы для выставок или проекты серийных, тиражных и массовых вещей» [2, 4]. Д.Э.Клювгант предложила для массовой продукции несколько вариантов цветочных орнаментов для росписи пиал подглазурным кобальтом как с мелкими поясками гирлянд из цветов и листьев, так и с более крупными монохромными букетиками. В 1943–1949 гг. И.И.Гончаренко разработал новые формы изделий: приборов для воды, чайных сервизов «Первомайский», «Первомайский простой», «Первомайский № 7», чайно-кофейного сервиза и туалетного набора «Грань», которые были приняты для массового производства на ПФЗ и выпускались в 1950-е гг.

Высокую оценку одного из сервизов дал исследователь керамики и фарфора А.Б.Салтыков. В статье, посвященной художественным формам фарфоровых сосудов, о сервизе «Грань» он писал: «Оригинален по форме чашек в виде стаканчиков, хорошо найденных в пропорциях и оживленных легкими вертикальными каннелюрами, чайный сервиз фасона № 6 (8), созданный художником И.И.Гончаренко в 1941–1943 годах, с простыми, угловатыми ручками, вполне подходящими к форме тулова всех предметов, составляющих чайный сервиз» [12, 581].

При создании проектов оформления сервизов мастера не стремились к легкому техническому решению. В авторских изделиях И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант 1946–1947 гг. главными оставались цветочные орнаменты, преобладали монохромные сложные узоры, дополненные золотым контурным рисунком. Использовался прием сочетания разной тональной насыщенности деталей. На поверхности сосудов главная роль отводилась букетам с довольно крупным цветком или листом, смотревшимся плотным пятном. Они выполнялись кобальтом или пурпуром, а вокруг располагались веточки с бутонами и мелкими листочками, травка, которые исполнявшиеся полутоном того же цвета. В орнаментальную композицию включались вертикальные полосы или сегменты крытья также в полутон, поверх которых прописывался графический контур золотом, повторяющий очертания основного элемента.

Для декорирования изделий середины 1940-х гг. художники выбирали символы весны и обновления. Нередко И.И.Гончаренко

и Д.Э.Клювган использовали в росписи традиционные мотивы дальневосточного искусства. Например, вазочка с тонкими серыми веточками, красноватыми цветами и распускающимися нежными бутонами. Они написаны легко, мягко, словно акварельными красками растекаясь по тулову сосуда, подражая китайской живописи. На других изделиях стилизованный узор *мэйхуа* выполнен в иной манере: веточки размещены не на белом фоне, а прочищены в цветном крытье. Если соотнести условный язык этого рисунка, где белые ломаные линии веточек с узелками-почками и стилизованными округлыми цветами с золотыми прожилками резко контрастируют с фоном кобальтового крытья, и время его создания — 1946 г., декор этот будет восприниматься как всполохи праздничного салюта Победы, разрезающие синее небо.

Столь же символичен декор сервиза «Сороки» 1947 г. [11, 87. Ил. 101; 12, 609. Табл. 114]. На фоне плотного и «горячего», оранжево-красного крытья зеленоватые ветви со светло-желтыми цветами, отпестренными черной и золотой краской, кажутся воздушными, полупрозрачными. Тема декора этого сервиза перекликается с предыдущим. Радостно звучат теплые краски весны, на чайнике и тарелках фигурки пары птиц, выделяющиеся черно-белым силуэтом, словно кричат: «Долгожданный праздник пришел» (8).

Продолжением темы, ставшей любимой для этих художников, основанной на дальневосточных традициях, стала орнаментальная композиция, в которой рисунок с птицами выполнен серой и черной красками с деталировкой золотом. Изящные цапли, застывшие в грациозных позах в зарослях тростника, изображены по периметру чашки, а в основании — синий «водоем» с фестончатой кромкой и орнаментом. Аналогичный прием сочетания монохромного, тонкого черно-серого рисунка на границе с гладким синим полем был взят и для оформления кофейной чашечки с блюдцем.

Немного позже язык силуэта, прочищенного в синем крытье, стилизованного под дальневосточный мотив, стал основой для оформления сосудов, выполненных по рисункам Д.Э.Клювгант. Традиционные для китайской культуры символы (цапля, лотос и пион) (9) были включены в орнаментальную композицию для предметов восточного набора. Слива *мэй* с извилистой веточкой с плодами и

двумя птичками на ней использовались для декорирования вазочек. Орнаментальные работы отражали развитие художественных приёмов модерна начала XX в. И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант в своих работах не стремились воссоздать дальневосточный фарфор, они лишь использовали принципы моделирования (вазы, кувшины) и мотивы декора, которые подвергались трансформации и могли иметь довольно оригинальную трактовку.

В изделиях Клювгант и Гончаренко с восточным орнаментом ясно прослеживается два направления. В одном из них присутствует явное влияние дальневосточного искусства, заимствование растительных мотивов и символики. На предметах другой группы восточный орнамент представляет собой скорее среднеазиатский ковровый декор, или сотканное кружево из многообразных мелких белых цветов и листьев, окутывающих поверхность сосуда с многоцветным крытьем. Плавные линии рисунка, где нет ни одной угловатой детали, составляют единое целое с мягкими, округлыми формами изделий. Вдоль бортиков сосудов располагаются чередующиеся дольчатые резервы, напоминающие лепестки, с одинаковыми узорами внутри — чаще всего тонкой веточкой с цветком. Для объединения разрозненных мотивов в единое целое художники используют светло-желтые ленты по границам резервов. Если сегменты дольчатой формы не разделяются отводками, создается впечатление единого «браслета» или широкого пояса, охватывающего тулово. Контрастный фон звеньев иллюзорно гранит форму широким фасцетом. Гармоничное единство пестрого пояса достигается за счет заполнения пространства фона темно-синим крытьем. Схожие приемы декорирования и красочная палитра применялись для орнаментации различных предметов: чайных «восточных» сервизов, ликерных наборов, вазочек, чашек с блюдцами и др.

К концу 1940-х гг. не только производственные заводские показатели значительно превысили довоенный уровень, но и улучшилось качество изделий, изменился и расширился ассортимент. В этом большая заслуга принадлежала главному художнику ПФЗ И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант, которые активно участвовавали в разработке новых форм и образцов росписи. В творческом поиске, разрабатывая стилистику своего времени, художники формировали

новый пластический и образный язык, стараясь применить его к изделиям, внедряемым в массовое производство. Произведения, созданные ими на ПФЗ, завоевывали грамоты и позднее, в 1950-е гг., хотя Гончаренко и Клювган уехали из Песочного в конце 1950 г.

Дальнейшая их творческая деятельность с 1951 по 1955 г. связана с Конаковским фаянсовым заводом им. М.И.Калинина, где Иван Иванович был главным художником этого предприятия, разрабатывал посудные формы, Дина Эммануиловна создавала эскизы росписей. Вместе они принимали участие в выставочной деятельности, стали членами Союза художников СССР. В это время на Конаковском заводе, наряду с ангобированием фаянса, развивался живописный (надглазурный и подглазурный) декор. В производство запускались трудоемкие, многодельные вещи, проходившие несколько обжигов, создавались уникальные произведения для выставок [1, 117, 119, 120].

В 1955 г. они работали на фарфоровом заводе «Пролетарий» (Новгород), 1955–1958 гг. — на Будянском фаянсовом заводе Харьковской обл. В конце 1950-х гг. И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювган переехали в Одессу, где занялись творчеством в своей мастерской, а также педагогической работой. В послевоенный период на керамическое отделение Одесского художественного училища пришли работать профессор М.Жук, молодые специалисты: Е.Мандич, М.Зорин, И.Стенрос-Родченко. Колоссальный опыт работы на крупнейших заводах России принесли с собой И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант. Они продолжали выполнять авторские произведения, принимали участие во всесоюзных и международных выставках, где их работы удостаивались различных наград. Вместе супруги воспитали плеяду учеников, среди которых многие получили всемирную известность [5].

В данной статье представлен лишь один период творчества И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант, связанный с Первомайским фарфоровым заводом. Автор не располагает полноценной информацией о последующих работах художников. Однако с уверенностью можно сказать, что И.И.Гончаренко и Д.Э.Клювгант внесли значительный вклад в развитие ПФЗ. Их неординарные произведения повлияли на формирования фирменного стиля предприятия конца 1930–50-х гг.

Именно сервизные формы «Грань» и «Первомайский» И.И.Гончаренко, составлявшие основу ассортимента ПФЗ 1950-х гг., олицетворяют всю продукцию завода данного времени.

Примечания:

1. Рыбинский филиал Государственного архива Ярославской обл. (далее — РбФ ГАЯО). Р-882. Оп. 1. Д. 230. Л. 1. Там же. Д. 231. Л. 28, 36.
2. РбФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 263. Л. 11.
3. РбФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 287. Л. 2, 3.
4. РбФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 282. Л. 36–38.
5. РбФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 287. Л. 2, 4.
6. Одна из ваз находится в собрании Ярославского музея-заповедника (ЯРМЗ № 26277).
7. РбФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 310. Л. 27–28 об.
8. Слово сорока (*си цюэ*) по-китайски созвучно слову «радость» (радостное событие, праздник). Когда изображение сороки перевернуто, это означает, что радость уже пришла. Две сороки символизируют «двойное счастье» (*шуан си*) и брачный союз.
9. Пион — «лето», лотос — «осень», цапля — является символом наступления радостных перемен и благополучия; считается, что цапля должна защитить домашние традиции, обычаи от негативной энергии.

Библиография:

1. *Бубнова Е.А.* Конаковский фаянс. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — 232 с.: ил.
2. Время и герои. Советский авторский фарфор 1930–1960-х годов. Издание к выставке / авт. вступ. статьи Е.П.Смирнова, К.М.Шмакова. — М., 2013. — С. 3–17.
3. Выставки Советского изобразительного искусства. Справочник. Т. III. 1941–1947 гг. — М., 1973. — С. 211.
4. Выставки Советского изобразительного искусства. Справочник. Т. IV. 1948–1953 гг. — М., 1975. — С. 14–15.
5. *Декерменджи Н.И.* К истории Одесского художественного училища

// Декерменджи / Одесское художественно-театральное училище им. М.Б.Грекова. История и современность. — Одесса, 2005. — 100 с.

6. Изделия Первомайского фарфорового завода. Каталог выставки / сост. Л.С.Попова. — Ярославль, 1965. — 60 с.: ил.

7. *Коновалова Н.Е*. Художественная лаборатория на Первомайском заводе в 1930-е годы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — 2012. — № 1/2. — С. 69–79.

8. Народно-прикладное и декоративное искусство РСФСР. Каталог. — М., 1958. — 279 с.: ил. — С. 126.

9. Победа. Стиль эпохи. Альбом. Каталог выставки / сост. и науч. ред. Т.Л.Астраханцева. — М.: ArsisBooks, 2010. — 176 с. — Ил. 267.

10. *Порожнякова Н.Е*. Одесское художественное училище имени М.Б.Грекова. История и современность // Порожнякова / Вестник Одесского историко-краеведческого музея. Выпуск 10. — Одесса, 2010. — С. 266–271.

11. Русский художественный фарфор XVIII — первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника / автор текста, подбор иллюстраций: Н.Е.Коновалова. — Издание компании «Гранд-Холдинг», 2010. — С. 87. — Ил. 101.

12. *Салтыков А.Б*. Избранные труды. — М.: Советский художник, 1962. — 728 с.

13. *Самецкая Э*. Советский агитационный фарфор. Справочник-определитель. — М., 2004. — 480 с.

В.В. Микитина

ВЕНЕЦИАНСКОЕ СТЕКЛО В КОЛЛЕКЦИИ ЛЬВА КОНСТАНТИНОВИЧА ЗУБАЛОВА

Особую роль в формировании коллекции русского и зарубежного стекла Государственного музея керамики сыграли поступления из национализированных частных собраний. В статье рассматривается история поступления в 1924 году в Музей керамики коллекции Л.К.Зубалова. Анализируется состав коллекции, состоящей из произведений венецианского стекла, выделяются значимые экспонаты, которые позволяют судить о предпочтениях собирателя.

A special role in the formation of the collection of Russian and foreign glass of the State Museum of Ceramics was played by receipts from nationalized private collections. The article examines the history of the receipt in 1924 of the Museum of Ceramics of the collection of L.K.Zubalov. The composition of the glass collection is analyzed, significant exhibits are highlighted, which allow to judge the collector's preferences.

Ключевые слова: Лев Константинович Зубалов, Государственный музей керамики, каталог Зубалова, венецианское стекло.

Keywords: Lev Konstantinovich Zubalov, State Museum of Ceramics, Zubalov's catalog, Venetian glass.

Особую роль в формировании коллекции русского и зарубежного стекла Государственного музея керамики [1] сыграли поступления из национализированных частных собраний. Они не только пополняли фонд музея ценными с художественной и исторической точек зрения произведениями, но и во многом определяли дальнейшие этапы отбора предметов в коллекцию. В зарубежном разделе собрания

Государственного музея керамики самой большой являлась коллекция московского коллекционера Льва (Левана) Константиновича Зубалова (1853–1914). Он происходил из известного в Грузии рода Зубаловых (Зубалошвили), получивших в середине XIX века российское дворянство. Богатство семьи было связано с нефтяным промыслом под Баку (отцом Константином Яковлевичем была создана нефтяная компания Трапезниковых-Зубаловых). Сыновья помогали отцу в делах компании. Лев был помощником по сбыту в Москве, куда он переехал в 1899 году [2]. В Москве он приобрел особняк С.П.Дервиза на Садово-Черногрязской, построенный архитектором Н.М.Вишневецким. Отделкой интерьеров занимался Ф.О.Шехтель, использовав в их оформлении элементы и мотивы разных архитектурных стилей — классического, восточного, готического.

Имя огромные средства, Л.К.Зубалов принадлежал к тем коллекционерам, которые собирали все. Кроме живописи, он собирал серебро, фарфор, стекло, керамику, бронзу, мраморную скульптуру, мебель, шпалеры, часы. Однако основным направлением его коллекционирования было зарубежное искусство. Умер Лев Константинович в 1914 году. Его наследники — жена Ольга Ивановна и сыновья Лев и Алексей — в 1917 году передали коллекцию Румянцевскому музею. Однако в 1924 году музей был расформирован. Директору Государственного музея фарфора было направлено письмо из Главнауки [3]: «На основании постановления Ликвидационной комиссии бывш. Румянцевского музея от 29 июля с.г., предлагаем вам принять и вывезти в ГМФ 69 ящиков с фарфором из собрания бывш. Зубалова, находящиеся на хорах читального зала Ленинской библиотеки» [4].

Согласно акту вскрытия ящиков, содержащих собрание Зубалова, при этом присутствовали: заведующий Музеем фарфора С.З.Мограчёв, заместитель заведующего музеем А.В.Морозов, научный сотрудник музея М.А.Кетова, помощник хранителя Оружейной палаты М.М.Лосева [5]. В ящиках находилось более 900 предметов прикладного искусства, из них — 700 произведений фарфора и 17 произведенией стекла.

Следует отдельно отметить важность появления коллекции

Зубалова в Музее фарфора. Фактически, она дала возможность музею создать отдел зарубежного фарфора, т.к. в коллекции основателя музея А.В.Морозова преобладал русский фарфор.

Коллекция Зубалова была известна ведущим специалистам Европы. Над каталогом зубаловского собрания в 1907 году работали директор музея прикладного искусства в Гамбурге Ю.Бринкман [6] и директор гравюрного кабинета Национального музея Гааги К.Хофстеде де Гроот [7]. В фонде редких книг ГМК хранится три экземпляра этого каталога, точнее, чернового его варианта (каталог не был издан). В него вклеены многочисленные фотографии предметов коллекции, краткие надписи к ним сделаны карандашом, отсутствует какой-либо сопроводительный текст. На форзаце есть надпись, сделанная Л.К. Зубаловым: «Условия мои с Профессором Брикманном для составления каталога моих вещей... *(слово не читается — авт.)*... картин. Я должен заплатить ему все расходы по путешествию в Москву и пребывание его в Москве с помощником своим. Кроме того как гонорар по окончании Каталога дать ему десять тысяч марок а его помощнику две тысячи марок германских, а в задаток сего выдано ему 1-го ноября 1907 года нового стиля пять тысяч германских марок. От него не брал задаточной расписки, веря ему лично. Л.К.Зубалов» [8]. В этот каталог были включены и произведения из стекла, ныне хранящиеся в музее керамики.

Вернемся к акту передачи коллекции Зубалова в ГМК. В ящике за номером 8 находились следующие предметы:

«…60. Лимон жёлтого стекла с зелёными листьями, 61. Яблоко жёлтого стекла с красным, 62. Бутыль с длинным узким горлом синего стекла, 63. Бутыль с волнистой поверхностью синего стекла, 64. Вазочка голубого стекла, 65. Графин с перевитым горлышком, 66. Вазочка с двумя ручками желтоватого стекла, с белыми полосами, 67. Стакан белого стекла с голубой каёмкой по поддону, 68. Вазочка в форме ноги в гетре, прозрачного стекла с белыми полосами, 69–70. Два стеклянных химических сосуда с воронками, прозрачного стекла, 71. Фигура негра, белого с чёрным стекла, 72. Бокал на ножке стеклянный в зеленовато-желтых тонах под мрамор, 73. Большая круглая чаша на ножке желтоватого стекла, с золотым и цветным горошком, 74.





Рисунок 1. Лимон. Венеция, XVIII в.
Рисунок 2. Фигура мавра. Венеция, XVIII в.

Тарелка круглая прозрачного стекла, 75. Тарелка на ножке прозрачного стекла с белым плетёным орнаментом. Все предметы венецианского стекла…» [9].

В двух столбцах рядом с каждым предметом были проставлены инвентарные номера музея и номера коллекции Зубалова, которые совпадают с номерами в каталоге.

В большинстве своем стеклянные предметы из собрания Льва Константиновича являлись первоклассными произведениями венецианского стекла XVI–XIX веков, созданными с помощью разнообразных техник. Практически каждое произведение коллекции характеризовало определенное техническое достижение венецианских мастеров в области стеклоделия.

Редкими образцами венецианского товара для экспорта в страны Востока были два сосуда из синего стекла для розовой воды [10]. Подобные изделия активно продавались, наряду с венецианскими лампами для мечетей. Их форма лаконична: шаровидное тулово и длинное узкое горло. Один из них совершенно гладкий, тулово второго декорировано рельефными полосами, расположенными спирально. Рецептура окрашивания стеклянной массы во время варки в лазурно-синий цвет была разработана венецианцами еще в конце XIV века. Из цветного стекла выполнены и натуралистичные изображения лимона

(рис. 1) и «яблока» [11] (по форме больше напоминает плод граната). В XVII–XVIII веках в Венеции их производили в больших количествах, украшая столы на праздничных застольях целыми ансамблями из яблок, груш, лимонов, слив. Специфика подобных стеклянных фруктов-обманок определяла повышенное внимание мастера к структуре и деталям объема, фактуре поверхности произведения. Их выдували в специальную форму, повторяющую и саму фактуру, и размер фруктов.

Венецианские мастера владели и техникой литья, при которой расплавленное стекло заливали в специально подготовленную форму. В этой технике была выполнена фигура «негра», скорее, мавра (рис. 2), держащего в руках рог изобилия [12] .

Одним из высочайших достижений стекольной продукции Венеции считалось халцедоновое стекло. Напоминающее полудрагоценный камень, оно получалась методом многократного нагревания и смешивания массы, в которую в качестве красителей добавляли оксиды различных металлов. «Халцедоновый» бокал (рис. 3) [13] из коллекции Зубалова имел форму, близкую к ранним средневековым металлическим кубкам. Коническое тулово бокала соединялось с основанием невысокой ножкой, разделенной посередине выдувным рельефным шариком. Подобный готический прием пластического декорирования был распространен в венецианском искусстве эпохи Ренессанса. Колористическое решение сосуда построено на имитации цветовых переходов, характерных для халцедона: от белого до желто-коричневого.

Несомненно, технологии обогащения красочной гаммы стекла были доведены венецианцами до совершенства. Однако два предмета из коллекции демонстрировали совершенно противоположные технологические эксперименты мастеров. Речь идет о создании так называемого «кристалло» — венецианского хрусталя [14], которое особенно ценилось за чистоту и прозрачность. Средневековое стекло имело зеленовато-желтый оттенок из-за природных примесей, содержащихся в основных компонентах стекла. Опыты по получению чистой бесцветной массы велись на протяжении многих лет и завершились к середине XV века. Изобретение этого вида стекла связывают с именем Анжело Баровиера [15]. По своей форме чаша





Рисунок 3. Бокал из «халцедонового стекла». Венеция, XVII в.
Рисунок 4. Чаша из стекла «кристалло». Венеция, 1-ая половина XVI в.

[16] из «кристалло» (рис. 4), входившая в собрание Зубалова, являлась еще одним примером влияния европейской готики на венецианское ренессансное искусство. Переработанная форма греческого килика, получившая второе рождение в металле, с успехом была воссоздана в стекле. Чаша декорирована орнаментом в виде золотых «чешуек», белого эмалевого «жемчужника» [17] и цветного пунктира. Этот орнамент получил название «точечный». Еще один популярный декор для «кристалло» получил название «филигрань», или «венецианская нить» [18]. Им украшена вся поверхность небольшой плоской чаши на короткой ножке [19]. Сложное переплетение тончайших нитей молочного стекла внедрялось в массу стеклу и создавало эффект, напоминающий венецианские кружева.

Среди экспонатов зубаловской коллекции, пополнивших собрание музея, следует упомянуть «химический сосуд с воронкой» [20]. Согласно акту передачи, в музей поступили два таких сосуда. В каталоге Зубалова опубликован один из них, местонахождение второго неизвестно. Вероятно, они входили в категорию химического стекла, выпускавшегося в Венеции с XIV века, и составляли часть прибора для дистилляции. Сосуд, находящий в коллекции музея, частично разбит, но на фотографии в зубаловском каталоге его можно увидеть целым.

Как было сказано выше, в каталоге Зубалова не было никаких

текстов, под фотографиями каждого из предметов карандашом были сделаны надписи «Венеция»(«Venice»). В акте передачи также есть фраза «все предметы венецианского стекла». Однако в отношении ряда произведений из коллекции было бы правильно поставить в атрибуции Венецию под вопросом, т.к. известны аналогичные как венецианские произведения, так и созданные в немецких и французских стекольных центрах. Данное утверждение относится, например, к «вазочке в форме ноги в гетре» [21], подобные которой выпускались и в Германии, или к «графину с перевитым горлышком» [22], который являлся одной из излюбленных форм питейных сосудов XV–XVII вв. под названием «куттрольф». Его высокое горло состоит из нескольких перевитых трубок, и при выливании жидкости из такого сосуда издается шипящий звук. Оригинальная форма предмета происходит, по-видимому, от сирийских стеклянных сосудов IV в. для разбрызгивания розовой воды. Вопрос точной атрибуции требует дальнейшего изучения этих произведений.

Отдельно отметим, что на некоторых предметах сохранились бумажные наклейки с надписью «Leon de Zoubaloff. Moscou», что является довольно редким случаем для предметов музейных коллекций.

Коллекция венецианского стекла Музея керамики в настоящее время насчитывает 80 предметов от XVI до середины XX века. Однако в последующие годы это собрание пополнялось, в основном, произведениями XIX–XX веков, сохранив в своей основе более ранние по времени предметы из коллекции Л.К.Зубалова.

Примечания:

1. В 1918 году коллекция Алексея Викуловича Морозова, включавшая в себя гравированные портреты, иконы и фарфор, была национализирована. Через год в морозовском особняке (Введенский переулок, д. 21) открыт Музей-выставка русской художественной старины. В марте 1921 года он переименован в Музей фарфора. В 1929 году музей переводится в здание Первого музея Новой западной живописи (в особняке С.И.Щукина) и получает новое название: Государственный музей керамики. В 1932 году принято решение о перемещении музея в

подмосковную усадьбу Кусково. С 1938 года архитектурно-парковый комплекс усадьбы и коллекции Государственного музея керамики существуют как единый музей. *Далее — ГМК.*

2. *Мозжухина Т.А*. Крупнейшие частные коллекции в составе собрания ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века» // Тропининский вестник. Всероссийская научная конференция. «Меценатство в России. Перспективы развития в XXI в.». К 100-летию со дня рождения Ф.Е.Вишневского: Материалы 2003 / Музей В.А.Тропинина. — М., 2004. — С. 12

3. Главнаука (Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями) — государственный орган координации научных исследований теоретического профиля и пропаганды науки и культуры в РСФСР в 1921–1930 годах. Был сформирован в составе Академического центра Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) в 1921 году.

4. ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 3. Д. 212. Л. 8.

5. Архив отдела учета ГМК, папка «Акты за 1919–1924 гг.». Д. 14/13 «Акты приемки». Л. 81.

6. Бринкман Юстус (1843–1915)-директор музея с 1877 по 1915 г.

7. Корнелис Хофстед де Гроот (1863–1930) коллекционер произведений искусства, искусствовед.

8. РК-1262 / Каталог собрания Л.К.Зубалова. L.D.C. Hobstede de Groot Critique d'art Anc. Directeur du cabinet des Estampes musée de L'Etat. Anc. Professeur de S.M. La Reine des Pays Bas. La Haye. (Не издано)

9. Архив отдела учета ГМК, папка «Акты за 1919–1924 гг.». Д. 14/13 «Акты приемки». Л. 85–86.

10. XVII век, СТ-1436, 1435 / порядковые номера в акте передачи 62–63 / в каталоге Зубалова 723, 720; *далее через /, инвентарный номер музея / номер в акте / номер в каталоге).*

11. XVIII век, СТ-562, 770/60-61/…Не опубликованы в каталоге Зубалова, в акте передачи его собрания в ГМК указан инвентарные номера, присвоенные владельцем, № 728, 729.

12. XVIII в., СТ-1369/71/727.

13. XVII в., СТ-1391/72/719.

14. В составе «кристалло» отсутствуют оксиды свинца (PbO) или бария (BaO), которые необходимы для получения хрусталя. Хрусталь с подобными добавками появился в начале 1670-х гг. году в Англии, благодаря экспериментам английского купца и стеклодела Георга Равенскрофта (1632–1683). Однако венецианское «кристалло» называли хрусталем, благодаря его чистоте и прозрачности. Это достигалось за счет добавок окиси марганца (MnO).

15. Анжело Баровиер (?–1480) — один из самых известных венецианских художников по стеклу, представитель знаменитой династии художников Баровиер, работающих со стеклом по сей день.

16. Первая половина XVI века, СТ-1498/73/… Чаша не опубликована в каталоге Зубалова, в акте передачи его собрания в ГМК указан инвентарный номер, присвоенный владельцем, № 26.

17. Жемчужник — рельефный или живописный орнамент в виде пояса из круглых и овальных бусин. Применялся в декоре классического типа: в архитектуре и прикладном искусстве античности, Возрождения, классицизма.

18. Филигрань — способ декорирования изделий с использованием тонких стержней молочного или цветного стекла, которые, будучи вплавленными в массу, образуют рисунок как по всему сосуду, так и в отдельных его частях. Техника имеет второе название — «венецианская нить», т.к. получила широкое распространение в Венеции, мастера которой, начиная с XVI века и по сей день, отличались особенно виртуозным ее исполнением.

19. XIX в. (?), СТ-560/75/… Чаша не опубликована в каталоге Зубалова, в акте передачи его собрания в ГМК указан инвентарный номер, присвоенный владельцем, № 721.

20. Конец XVI века, СТ-1437. Порядковые номера двух переданных сосудов в акте 69, 70, там же их номера по коллекции Зубалова — 724, 725. В каталоге опубликован № 724.

21. Венеция (?), Германия (?), XVII в., СТ-1257/68/722.

22. Венеция (?), Германия (?) , XVII в., СТ-381/65/716.

Библиография:

1. *Ашарина Н.А*. Русское стекло XVII — начала XX вв. — М., 1998.

2. Каталог собрания Л.К.Зубалова. L.D.C. Hobstede de Groot Critique d'art Anc. Directeur du cabinet des Estampes musée de L'Etat. Anc. Professeur de S.M. La Reine des Pays Bas. La Haye.

3. *Мозжухина Т.А*. Крупнейшие частные коллекции в составе собрания ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века» // Тропининский вестник. Всероссийская научная конференция. «Меценатство в России. Перспективы развития в XXI в.» К 100-летию со дня рождения Ф.Е.Вишневского: Материалы 2003 / Музей В.А.Тропинина. — М., 2004.

4. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. — СПб., 1881.

Е.А. Семенова

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕХНИКИ МОЛЛИРОВАНИЕ В КИТАЙСКОМ СТЕКЛОДЕЛИИ

Представлены основные этапы развитии техники моллирование в китайском стеклоделии — с момента её появления во период Чжоу (1045 — 256 гг. до н.э.) до наших дней. Анализируются художественно-стилистические особенности изделий, а также влияние традиций национального стеклоделия на развитие современного художественного стекла.

The article deals with basic stages of the glass molding technique in the China's glassmaking, since its advent in the Zhou period (1045 – 256 BC) up to the present time. It gives an analysis of artistic and stylistic pecularities of items, and of effect of national glassmaking traditions on the contemporary development of art glass as well.

Ключевые слова: Китайское художественное стекло, техника моллирование, стеклоделие, декоративное искусство.

Keywords: Chinese art glass, molding technique, glassmaking, decorative art.

Одна из самых древних в стекольном искусстве техника формования стекла — моллирование (термодеформация стекла в форму под собственным весом) имеет сложную историю развития, одной из ярких страниц которой стало китайское художественное стекло. Пришедшая в Китай из Древнего Египта эта техника «красной нитью» проходит через всё китайское стеклоделие с древних времён и до наших дней, отражая его важнейшие особенности и национальные предпочтения.

Первое знакомство с техникой моллирования относится к периоду

Чжоу (1122 — 247 гг. до н.э.) — времени зарождения стеклоделия в Китае. Освоение этого одного из древнейших способов формования стекла относится ко времени расцвета государства Чжаньго (также известное как период «Сражающихся царств»). В Китае техника моллирования претерпевает значительные изменения под влиянием местных прогрессивных технологий. К ним относится получение равномерно проваренного в массе глазуреобразного протостекла, отличающегося от аналогичного «египетского фаянса». Это отличие уподобляло стекло камню не только по внешнему виду и цвету, но также и по структуре, позволяя формовать изделия аналогичными методами холодной обработки. Прогрессивным можно назвать и сам китайский метод формования стекла в технике моллирования — способ своеобразной подпрессовки в сочетании с «литьём в раскрывную форму». Этот технологический приём применялся в более развитой обработке металлов, в частности, при формовании бронзовых изделий. Именно с этой отраслью связывают появление подобного приёма в стеклоделии, о чём свидетельствует объединение производств бронзы и стекла в то время. Важным качеством этого стекла был яркий цвет, позволяющий имитировать цвета и структуру некоторых поделочных полудрагоценных камней. В частности, наиболее распространённые изделия этого периода из светло-голубого стекла имитировали натуральную бирюзу, а стекло светло-зелёного цвета и полупрозрачное белое воспроизводили цвета популярных разновидностей нефрита. Эти качества определили популярность глухого глазуреобразного стекла, впервые упоминаемого в архивных источниках этого периода под названием «люли». Свойство имитации полудрагоценных камней в стекле на долгое время становится главным назначением древнего стекла, отражая влияние на него чрезвычайно почитаемого в Китае камнерезного искусства. Популярность набирали произведения простой формы, доработанные рельефной резьбой и шлифовкой, что роднит их с каменными прототипами. Таким образом выполнялись разнообразные плоские подвески, резные пряжки, ювелирные украшения, поясные крюки и др. Сходство с аналогичными произведениями из камня подчёркивалось высоким уровнем сложности резьбы, уникальным для произведений из стекла. Это наиболее ярко проявлялось в изготовлении объёмных декоративных



Рисунок 1. Пример использования техники моллирование в древнем китайском стеклоделии

элементов с применением прорезной объёмной резьбы, формирующей сложную форму и детализацию изделия. Таким образом, обработка, идентичная камнерезной технике, стала доминировать при создании моллированных изделий. Важно отметить, что именно с популярностью подобных произведений связывают расцвет древнего стеклоделия, и это отражает одну из важнейших особенностей китайского художественного стекла, сложившуюся в это время. На протяжении веков данный способ формования изделий оставался одним из наиболее распространённых (рис.1).

Дальнейшее развитие техники моллирования связано с расцветом китайского художественного стекла времени правления маньчжурской династии Цин (1644 — 1912 гг.). Благодаря интересу к передовым европейским достижениям стекольного искусства императора Канси (1662 — 1723 гг.), в 1696 году на территории Запретного города были основаны Императорские стекольные мастерские, возглавляемые приглашёнными мастерами из миссии французских иезуитов. Это становится первым шагом к расцвету цинского стеклоделия и широкому распространению художественного стекла в Китае.

Обращение к технике моллирования в придворном стекольном искусстве было связано возрождением традиций национального

искусства, происходившее на фоне обретения национальной самобытности цинского стеклоделия. Усиление этого процесса в придворном стеклоделии, приходящееся на время правления императора Цяньлун (1736 — 1795 гг.), проявилось в предпочтении традиционных форм и видов изделий, ярком колорите стекла, характерной толстостенности изделий и способах их декорирования, аналогичных камнерезному искусству. На этом фоне техника моллирования стала наиболее востребована при формовании изделий из авантюринового стекла, а также из прозрачного хрустального и других разновидностей стекла, цвет и структура которых позволяли имитировать изделия из камня.

Произведения из авантюринового стекла, называемого в Китае «золотая звезда», выполненные в технике моллирования с доработкой скульптурным гравированием, наиболее ярко отразили влияние искусства резьбы по камню на китайское стекольное искусство. Это связано как с оригинальными видами выполняемых из него изделий, так и с уровнем сложности их рельефной обработки, носящего характер объёмного ваяния. Наибольшую известность получили авантюриновые статуэтки и оригинальные зооморфные сосуды, вырезанные из цельной заготовки простой формы. Сложная резная форма подобных изделий демонстрировала высокое мастерство мастеров-камнерезов, которых задействовали при формовании холодной обработкой моллированных заготовок. Сглаженные формы тщательно отполированных статуэток были призваны максимально подчеркнуть загадочное мерцание авантюринового стекла светло-коричневого медового оттенка. Более жёсткие формы, напоминающие резьбу по камню твёрдых пород, демонстрирует зооморфные и фитоморфные вазы, напоминающие изящные статуэтки, по сложности рельефной проработки и детализации сравнимые с римскими сосудами диатретами. Их отличают горельефные и отстающие от тулова сосуда объёмные детали, что уподобляет их каменным прототипам (рис.2). Подобным образом формовались и другие стеклянные изделия, среди которых наибольшее сложными считаются хрустальные произведения, призванные имитировать изделия из натурального горного хрусталя. Один из наиболее сложных приёмов резьбы применительно к изделиям из стекла демонстрируют предметы,



Рисунок 2. Зооморфная ваза

украшенные «неразъёмными» элементами, вырезанными из цельной заготовки. Таким образом выполнялись подвижные кольца, вставленные в ручки сосудов, а также звенья резных стеклянных цепочек, неразрывно соединённых с изделием.

Упадок цинского стекольного искусства, сменивший период его расцвета в начале XX века, коснулся и техники моллирования. Последствия революционных потрясений, войн, а также политики «культурной революции» Мао Цзэдуна на долгие годы остановили развитие декоративного искусства в стране. Были забыты многие техники формования и декорирования, утеряны национальные традиции стеклоделия.

Возрождение художественного стеклоделия в Китае происходит в лишь в 1990-х годах и было обусловлено политикой «открытых дверей» Дэн Сяопина и развитием ведущих художественных вузов страны. Тем интереснее тот факт, что новый импульс развития китайского художественного стекла был связан исключительно с техникой моллирования. Это было продиктовано особенностями установления культурного обмена с иностранными вузами Европы, куда отправляются на обучение первые китайские студенты по обмену. Там происходит освоение ими данной техники как одной из наиболее передовых технологий мирового

студийного стеклоделия того времени. Таким образом, техника моллирования доминирует в творчестве китайских художников, вернувшихся после зарубежного обучения и являющихся сегодня ведущими представителями современного китайского художественного стекла.

Узнаваемые формы традиционного искусства служат мотивом творческих интерпретаций в работах таких известных художников, как Гуань Дунхай и Дай Шуфэн, одними из первых познакомивших Китай с современной технологией моллирования. Если в работах Гуань Дунхая прослеживается влияние национальной архитектуры и древнего бронзового искусства, воплощённые в таких его объектах, как серия «врат» и «мечей», то творчеству художника Дай Шуфэна характерно обращение к сюжетам традиционной и религиозной живописи, воплощённой в монументальных стеклянных панно. Работы этих художников представляют общую направленность китайского художественного стекла, ориентированную на обретение национальной самобытности.

Оба художника поочерёдно возглавили образованную в 1990-х годах кафедру художественного стекла Академии искусств и дизайна Пекина, подготовив большое количество молодых художников, избравших для своего творчества технику моллирования. В это же время аналогичные кафедры были открыты в вузах Шанхая и Ханчжоу. Талантливое руководство в сочетании с передовыми технологиями оснащения мастерских современных китайских вузов привело к расцвету студийного стекольного искусства в современном Китае. На этом фоне наиболее популярной становится техника моллирования как наиболее соответствующая условиям студийного творчества. Анализ многочисленных произведений, выполненных в данной технике, позволяет отметить некоторые общие черты, отличающие работы современных китайских художников. К ним прежде всего можно отнести влияние национальной культуры, проявляющееся в виде интерпретации мотивов традиционного искусства, что отличает представителей «пекинской школы» художественного стекла, объединяющей преимущественно выпускников пекинской Академии искусств и дизайна. Обращение в своих работах к природным мотивам отличает произведения художников стекла Шанхая а Ханчжоу — двух других крупных художественных вузов страны.

Новым ярким импульсом для активного развития техники молли-

рования и современного китайского стеклоделия в целом послужила деятельность крупных фирм, представляющих современное стекольное искусство на мировом рынке. Речь, прежде всего, идёт о фирме «Люлигунфан», основанной в 1987 году в Тамшуе (пригород Тайбэя). Её идейными вдохновителями и художественными руководителями стал творческий тандем известной китайской киноактрисы Лоретты Ян Хуэйшань и драматурга Чжана И совместно с коллективом молодых художников. Деятельность данной фирмы не случайно сравнивают с известными европейскими производителями стекла, как Daum и Lalique, чему способствует как воспроизведение соответствующих передовых технологических процессов массового изготовления изделий в технике моллирования методом «потерянного воска», так и полностью скопированная модель экономического развития данных европейских предприятий, а также избранный ассортимент изделий. Так, массовое производство фирмы «Люлигунфан» сосредоточено на изготовлении разнообразных подарочных и сувенирных стеклянных изделий авторского характера — от уникальных объектов, представленных ограниченными коллекционными сериями, до небольших сувениров, доступных широкому кругу потребителей. Популярность и мировое признание фирме принесли именно уникальные объекты, представляющие её на международных выставках и демонстрирующие сложнейшие приёмы и оригинальные художественные возможности применения техники моллирования. К ним можно отнести монументальные размеры таких известных произведений, как двухметровая статуя «Тысячерукой и тысячеглазой бодхисаттвы Гуаньинь», серия объектов «Пещеры Могао», созданные под впечатлением буддистской архитектуры древнего комплекса, а также полуметровые «цветы» серии «Доказательство просветления», выполненные в манере гиперреализма. Применение таких уникальных художественных приёмов, как техника «поэтапного моллирования», позволяющая помещать объёмные фигуры внутри цельного прозрачного блока, отличают работы серии «Бесформенное но не без формы». Широкой популяризации стеклоделия в Китае способствовали крупные архитектурные проекты фирмы «Люлигунфан», наиболее известным из которых является уникальный фонтан «Великое цветение

осуществления» в Куала-Лумпуре (Малайзия), представляющий собой самый большой в мире фонтан, собранный из стеклянных элементов в технике «витраж в бетонной связке» (рис.3). Совершенное владение техникой моллирования во всём её многообразии, применение сложных приёмов и оригинальной колористической гаммы в сочетании с обращением к богатым традициям национального искусства отличают узнаваемый стиль фирмы «Люлигунфан», задающий сегодня общее прогрессивное направление современному китайскому стеклоделию.



Рисунок 3. Фонтан «Великое цветение осуществления». Куала-Лумпур (Малайзия)

Таким образом, можно утверждать, что именно моллирование, как ни одна другая техника, воплощает сегодня традиции национального китайского стеклоделия, находящегося сегодня на пике расцвета и развития.

Библиография:

1. *Грошкова Л.Г.* Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2013

2. *Грошкова Л.Г.* «Древнее и античное стеклоделие». М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2015

3. *Чжао Цзянлин*. Современное китайское художественное стеклоделие. Диссертационная работа кандидата искусствоведения — М., 2011.

4. Luster of Autumn Water: Glass of the Qing Imperial Workshop. Compiled by Zhang Rong. Forbidden City Publishing House, Beijing, 2005

М.Г. Круглова

ПОЛУДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ И МАТЕРИАЛЫ ОРГАНИЧЕСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В ТРАДИЦИОННОМ ЮВЕЛИРНОМ ДЕЛЕ КИТАЯ, МОНГОЛИИ И ТИБЕТА

Статья посвящена месту полудрагоценных камней (нефрит, бирюза, ляпис-лазурь, яшма) и материалов органического происхождения (жемчуг, янтарь, кораллы) в традиционном ювелирном деле Китая, Монголии и Тибета. Китайское понятие «бао ши» (драгоценность) распространялось на любые минералы, без принятого на Западе деления на драгоценные и полудрагоценные камни, включая в себя и некоторые породы дерева. Камни могли сочетаться не только с драгоценными металлами, но и с материалами животного происхождения. Среди материалов для ювелирного искусства региона характерно использование нефрита, жадеита, бирюзы и коралла. Минералы и материалы органического происхождения являлись важной частью традиционной культуры региона, включающего Китай, Тибет и Монголию. Все традиционные материалы обрели в культуре данных народов мифологическое измерение, были наделены лечебными и магическими свойствами..

The article is devoted to the place of semiprecious stones (jade, turquoise, lapis lazuli, Jasper) and materials of organic origin (pearls, amber, corals) in the traditional jewelry of China, Mongolia and Tibet. The art of hard rock carving has been known in the region since ancient times. The Chinese concept of «Bao Shi» (jewel) extended to any minerals, without the division into precious and semiprecious stones accepted in the West, including in itself and some breeds of a tree. Stones could be combined not only with precious metals, but also with materials of animal origin. Among the materials for the jewelry art of the region is characterized by the use of jade, jade, turquoise and coral. Minerals and materials of organic origin were an important part

of the traditional culture of the region, including China, Tibet and Mongolia. All traditional materials have found in the culture of these peoples mythological dimension, were endowed with therapeutic and magical properties.

Ключевые слова: ювелирное дело, традиционное искусство, нефрит, бирюза, ляпис-лазурь, яшма, жемчуг, янтарь, кораллы.

Keywords: jewelry, traditional art, jade, turquoise, lapis lazuli, Jasper, pearls, amber, corals.

Работа с полудрагоценными камнями — одно из древнейших искусств человеческой истории. Так, в частности, «Искусство резьбы из твердых горных пород было известно в Китае с глубокой древности и уже в первом тысячелетии до нашей эры достигло высокого совершенства, о чем свидетельствуют археологические находки» [2, с.189]. При этом китайцы ценили камни за цвет и, как правило, не ограняли [8, с.77]. Китайское понятие «бао ши» (драгоценность) распространялось на любые минералы, без принятого на Западе деления на драгоценные и полудрагоценные камни, включая в себя и некоторые породы дерева [3, с.753]. Камни могли сочетаться не только с драгоценными металлами, но и с материалами животного происхождения: слоновой костью, перламутром, даже с перьями зимородка, как в произведениях эпохи Цин. При этом собственно драгоценные камни (алмаз, изумруд, сапфир, рубин) занимали в ювелирном деле традиционного Китая незначительное место.

Искусство работы с полудрагоценными и драгоценными камнями было широко распространено в Индии, и впоследствии эта тенденция повлияла и на китайские ювелирные украшения эпохи Тан: «Среди танских украшений часто встречаются серьги, ожерелья и браслеты, усыпанные жемчугом и драгоценными камнями, что свидетельствует об индийских влияниях» [8, с.77].

Среди материалов для ювелирного искусства региона характерно использование нефрита, жадеита, бирюзы и коралла [2, с.81] и других. У них были образные названия в Китае: «душа тигра» (хупо) и «медовый камень» (миши) — для янтаря, «водяное сияние» (шуйцзин) — для

хрусталя, «павлиний камень» (кунцюэши) — для малахита [3, с.753]. Эти камни использовались для изготовления не только украшений, но и других ювелирных изделий: регалий и церемониальных предметов, предметов церковного убранства, столовой утвари, туалетных принадлежностей, декоративно-утилитарных предметов (вазы, панно, миниатюры и пр.), настольных игр и письменных принадлежностей [3, с.752].

Важную роль в культурном развитии региона играл нефрит (камень-юй у китайцев), поступавший в древности с территории Восточного Туркестана (хотанский или куньлуньский). Впервые хотанский нефрит был отмечен в районе Центральной равнины еще в эпоху неолита [1, с.123]; впоследствии он занял главенствующее положение среди императорских украшений. И задолго до Шелкового пути почти по тому же маршруту проходил Нефритовый путь (о его существовании свидетельствуют белонефритовые кольца в Прибайкалье и на Урале) [1, с.124]. Собственно нефрит в китайской классификации имеет пять основных цветов: белый, желтый, красный, черный и зеленый; каждый из этих видов нефрита имел свое значение и собственные ювелирные «функции»: так, из зеленого нефрита выполнялся жезл гуй, из красного — жезл чжан, и так далее.

Нефрит был камнем царских регалий, и нужно отметить, что слова «нефрит» (юй) и «царь» (ван) записывались по сути одним и тем же иероглифом, только «царь» отличался одной черточкой в правом нижнем углу [3, с.764]. Нефрит стал национальным камнем Китая, и считается, что он превосходит по своей ценности (не столько материальной, сколько духовной) все остальные ювелирные материалы. Есть старая китайская пословица: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен» [там же]. Конфуций говори о добродетельном человеке: «Его мораль чиста, как нефрит» [6, с.107].

Важно отметить, что в Китае с древности в качестве камня-юй могли называться и другие минералы, в том числе змеевик и яшма [3, с.764]. Так, как камень-юй проходили в древнейших классификациях жадеит (который импортировался из Бирмы), яшма, стеатит, агальматолит, некоторые сорта мрамора.

Важное место в ювелирном деле региона занимал и жемчуг

(кит. чжу), наделенный целым ореолом символических значений и мифологических свойств. Этимология слова (которое буквально значит «красный нефрит») говорит о сравнительно позднем распространении жемчуга, а документальные подтверждения о его распространении мы находим только в ханьскую эпоху [3, с.776]. При Тан и в дальнейшем жемчуг импортировали из Юго-Восточно Азии, а в XIII в. китайцы научились сами выращивать искусственный жемчуг.

Одним из камней, с древности задействованных в ювелирном деле региона, является бирюза, которую использовали уже в неолитический период (костяные кольца с бирюзовыми вставками). Однако пик ее популярности приходится на иньскую и чжоускую эпохи. Украшена бирюзовой инкрустацией золотая поясная застежка династии Хань [8, с.75], однако к тому времени ее роль в ювелирном деле снизилась. Бирюза использовалась и в древнем искусстве Японии [8, с.98]. Образное название бирюзы (би) — «камень сосново-зеленого цвета» (люйсунши) [3, с.770]. В дальнейшем, под влиянием, вероятнее всего, стиля ближневосточных и индийских украшений, бирюза обычно включается в многоцветные сочетания с другими контрастными камнями: агатом, янтарем, кораллом и пр.

Бирюза была важнейшим камнем и в ювелирном деле кочевников-монголов. Ею, вместе с кораллом, украшались пришедшие в эту культуру позднее буддийские амулеты, подвесные шкатулки [9, с.198]. У монголов бирюзе также приписывались свойства противоядия, и потому она особенно охотно использовалась путешественниками [9, с.198]. Подобные шкатулки-амулетницы, украшенные бирюзой и кораллами, встречаются и в тибетской культуре; нередко они были столь малы, что могли вплетаться в волосы [9, с.199]. Бирюза очень распространена в тибетском ювелирном деле [10, с.188, 249], а также в самом широком азиатском ареале [4, с.201]. Наиболее известные месторождения качественной бирюзы находились в Иране [6, с.44].

Важным камнем в традиции Китая, Тибета и Монголии была также ляпис-лазурь (кит. сэсэ, или «камень небесной синевы» и «сине-зеленый камень»). Она, как и нефрит, поступала в эпоху Тан из Хотана, однако ее родиной оставался Бадахшан (район современного Афганистана); даже лучшего качества ляпис-лазурь поставлялся императорскому

двору в качестве даров из Наньчжао, тайского государства: «Известно, что южная ляпис-лазурь ценилась выше золота» [3, с.771]. Она входила в список буддийских «семи сокровищ».

Кроме того, в искусстве региона имели большое значение минералы семейства халцедонов (карлеон, хризопраз, сардер, оникс, агат, сердолик), горный хрусталь, мрамор, малахит и лазурит.

Среди материалов органического происхождения, наряду с жемчугом, широкое распространение получили в регионе кораллы. Они стали известны китайцам при Чжоу, и основная масса их также экспортировалась их Юго-Восточной Азии, даже из Персии [5, с. 44]. Кораллы были также широко используемы в традиционных ювелирных украшениях кочевников-монголов [9, с.197]. Считалось, что коралл может усмирять лихорадку в крови и болезни желудка, потому кочевники особенно ценили его [9, с.198]. В Тибете особенно ценились яркие кораллы, а в Монголии использовались более бледные. Кораллы были одними из наиболее распространенных материалов Центральной Азии [4].

Также важную роль играл янтарь. В древних скифских памятниках (Келермесские курганы) уже находят золотые фигурки, инкрустированные янтарем [8, с.37]. Название «душа тигра» (хупо) связано в Китае с легендой о том, что янтарь «возникает из меркнущего взора умирающего тигра, который встретил смерть в потаенном месте» [3, с.778]. Неудивительно, что янтарь наделялся чудесной силой.

Минералы и материалы органического происхождения являлись важной частью традиционной культуры региона, включающего Китай, Тибет и Монголию. Нефрит, жемчуг, жадеит играли весьма важную роль в ювелирном деле Китая; бирюза и кораллы стали главными материалами традиционного ювелирного искусства Тибета и Монголии. Все традиционные материалы обрели в культуре данных народов мифологическое измерение, были наделены лечебными и магическими свойствами. Без учета роли материалов в культуре народов невозможно искусствоведческое исследование ювелирного искусства региона.

Библиография:

1. *Баринова Е.Б.* Этнокультурные контакты Китая с народами Центральной Азии в древности и средневековье. — М., 2013. — 420 с.

2. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. — М.: Искусство, 1958. — 232 с.

3. *Кравцова М.* История искусства Китая. — СПб.: Лань, Триада, 2004. — 960 с.

4. *Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство башкир. — Уфа, 1994. — 288 с.

5. *Беннет Д., Маскетти Д.* Ювелирное искусство. — М.: Арт-родник, 2005. — 494 с.

6. *Лагутенков А.А.* Драгоценные камни. Ювелирные секреты. — М., 2016. — 192 с.

7. *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — 250 с.

8. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. — М.: Искусство, 1982. — 578 с.

9. *Branca M.* (ed.) The art of silver jewelry from the minorities of China, the Golden Triangle, Mongolia and Tibet. — Milano, 2006. — 240 p.

10. *Bromberg A.* The arts of India, Southeast Asia, and the Himalayas. — Yale University Press, 2013. 264 p.

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. С.В. Курасов *S.V. Kurasov*	Ключевые направления развития Академии имени Строганова в контексте актуальных профессиональных и творческих проблем в системе художественно-промышленного образования *Key directions of the development of the Stroganov Academy in the context of actual professional and creative problems in the system of Art and Industries education*	4
2. А.Н. Бурганов *A.N. Burganov*	Античность. Цвет в скульптуре *Antiquity. Color in sculpture*	13
3. М.А. Бурганова *M.A. Burganova*	Произведения скульптуры на BRAFA-2018 *Sculpture at BRAFA-2018*	19
4. И.И. Орлов *I.I. Orlov*	Средства фортификации сельских церквей на севере Франции в XVI–XVII вв. *Means of fortification of rural churches in the North of France in the XVI–XVII centuries*	26

5. М.В. Соколова
M.V. Sokolova
Викторианская усадебная архитектура: к проблеме стилистических дефиниций
Victorian country house architecture: to the problem of stylistic definitions 36

6. М.В. Соколова
M.V. Sokolova
Усадебные дома конца викторианского царствования. Рождение новых планировочных принципов
Country house of the end of the Victorian reign. In the search of new planning principles 45

7. А.М.А. Гарсия Солано
A.M.A. Garcia Solano
Архитектура католических орденов в испанских колониях
The architecture of the Catholic orders in the Spanish colonies 51

8. С.В. Аксенова
S.V. Aksenova
Параллели архитектурной теории Н.А.Ладовского, А.А.Веснина и В.Гропиуса и исследований в области психологии восприятия в 1920-е годы
Parallels in the architectural theory of Nikolai Ladovsky, Alexander Vesnin and Walter Gropius and researches in psychology of visual perception 67

9. А.В. Коротич
A.V. Korotich
Композиционные особенности «кристаллических» высотных зданий в современной архитектуре
Compositional features of crystalline tall buildings in the modern architecture 81

10. Д.Н. Воробьев
D.N. Vorobyev
Мемориал Питера Айзенмана
Peter Eisenman memorial 96

11. Е.М. Цыкунова
E.M. Tsykunova
Трансформация и применение в дизайне орнаментальных росписей московских интерьеров начала XIX века
Transformation and application in the design of ornamental paintings of Moscow interiors of the beginning of the XIX century 106

12. А.А. Воробьев
A.A. Vorobyov
Мебель в технике маркетри: технология изготовления и современные методы реставрации
Furniture in marquetry technique: manufacturing technology and modern methods of restoration 114

13. В.П. Бурый
V.P. Byruy
К реставрации произведений древнерусской монументальной живописи. Вопросы и проблемы укрепления фресок
Restoration of the Old Russian murals. Questions and problems of strenthening the murals 121

14. В.П. Бурый
Н.Л. Борисова
Е.Л. Водовозова
Д.С. Третьякова
V.P. Byruy
N.L. Borisova
E.L. Vodovozova
D.S. Tretyakov
Новый взгляд на проблему укрепления стенописей модифицированным желтком
A new look at the problem of strengthening murals with modified egg yolk 129

15. Л.А. Ефремова
L.A. Efremova
Возвращение из прошлого
Returning from the past 136

16. Е.Е. Докучаева
E.E. Dokuchayeva
Из истории московских фабрик церковной художественной бронзы второй половины XIX – начала XX в.
From the history of the Moscow factories of Church bronze in the second half of the XIX – beginning of the XX century 142

17. К.Н. Гаврилин
Д.А. Калиничев
K.N. Gavrilin
D.A. Kalinichev
Мотив пары змей в декоре керамики Древнего Кипра
The serpent pair motif in the ancient Cypriote ceramics décor 160

18. Жэнь Няньчэнь
Ren Nianchen
Бронзовое литье в архитектурном декоре эпохи ранней Шан. Конструктивные и художественные особенности
Bronze casting in the architectural decoration of the epoch of the early Chan. Constructive and artistic features 173

19. Т.И. Жамбаева
T.I. Yambaeva
Особенности развития бурятской буддийской деревянной скульптуры
Features of development of Buryat buddhist wooden sculpture 183

20. Лу Сяонань
Lu Xiaonan
Каменный барельеф династии Хан — сокровище в древнем китайском культурном наследии
Stone bas-relief of the Han dynasty — a treasure in the ancient Chinese cultural heritage 193

21. Вэй Сяо
Wei Xiao
К вопросу исследования полихромной скульптуры Пинъяосского монастыря “Шуанлинь-сы” династии Мин»
On the study of polychrome sculpture of the Pingyao monastery “Shuanlinsy” of the Ming dynasty 199

22. Н. Боброва
N. Bobrova
Процесс становления в России института экспедиционных художников
The process of formation of the institute of expeditionary artists in Russia 206

23. Н.Е. Коновалова
N.E. Konovalova
Работа художников И.И. Гончаренко и Д.Э. Клювгант на Первомайском фарфоровом заводе (1938–1950)
Work of the painters I.I. Goncharenko and D.E. Klyuvgant at the Pervomaisky porcelain plant (1938–1950) 215

24. В.В. Микитина
V.V. Mikitina
Венецианское стекло в коллекции Льва Константиновича Зубалова
Venetian glass in the collection of Lev Konstantinovich Zubalov 228

25. Е.А. Семенова
E.A. Semenova
Эволюция техники моллирование в китайском стеклоделии
Evolution of the technique of glass-molding in the China's glassmaking 238

26. М.Г. Круглова
M.G.Kruglova
Полудрагоценные камки и материалы органического происхождения в традиционном ювелирном деле Китая, Монголии и Тибета
Semiprecious stones and materials of the organic origin in traditional jewellery of China, Mongolia and Tibet 246

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аксенова С.В. — Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — начала XX века Государственной Третьяковской галереи
e-mail: art9865@gmail.com

Боброва Н. — Аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: natashachukman@mail.ru

Борисова Н.Л. — Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

Бурганов А.Н. — Народный художник РФ, действительный член РАХ, профессор кафедры «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 6950429@gmail.com

Бурганова М.А. — Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

Бурый В.П. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор высшей категории, Член Научно-методического совета МК РФ, Заслуженный деятель искусств
e-mail: barg1938@yandex.ru

Водовозова Е.Л. Зав. лабораторией химии липидов, ФГБУН Институт биоорганической химии им. акад. М.М. Шемякина и Ю.А. Овчинникова РАН
e-mail: elvod@lipids.ibch.ru

Воробьев А.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: r-mebel@mghpu.ru

Воробьев Д.Н. Старший преподаватель Российского университета дружбы народов (Инженерная академия)
e-mail: vdnja@yandex.ru

Вэй Сяо Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: wxx116132251@gmail.com

Гаврилин К.Н. Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Гарсия Солано А.М.А. Аспирант кафедры «Всеобщая история искусств» отделения истории и теории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова
email: anna.mile.garcia@gmail.com

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

Ефремова Л.А. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: efremova@mghpu.ru

Жамбаева Т.И. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Культурология и искусствоведение» Восточно-сибирского института культуры г. Улан-Удэ
e-mail: tuyana75@mail.ru

Жэнь Няньчэнь Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: rennianchen@gmail.com

Калиничев Д.А. Научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
e-mail: kalinzar@mail.ru

Коновалова Н.Е. Научный сотрудник, хранитель коллекций керамики, фарфора, стекла и пр. Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника
e-mail: natalko70@mail.ru

Коротич А.В. Доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, профессор МААМ, Заслуженный изобретатель России
e-mail: avk-57@uniip.ru

Круглова М.Г. Зав. кафедрой «Художественный металл» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: masha-kruglova@yandex.ru

Курасов С.В. Доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

Лу Сяонань Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lu314453347@gmail.com

Микитина В.В. Зав. отделом керамики и стекла ГБУК г. Москвы, Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», соискатель Государственного института искусствознания
e-mail: v.mikitina@mail.ru

Орлов И.И. Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент РАЕ, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom - London), заслуженный деятель науки и техники
e-mail: igorlov64@mail.ru

Семенова Е.А. Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

Соколова М.В. Кандидат искусствоведения, МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

Третьякова Д.С. Аспирант лаборатории химии липидов, ФГБУН Институт биоорганической химии им. акад. М.М. Шемякина и Ю.А. Овчинникова РАН
e-mail: elvod@lipids.ibch.ru

Цыкунова Е.М. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: litzy@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2018
Часть 1
Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 25.06.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 16,5.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2018