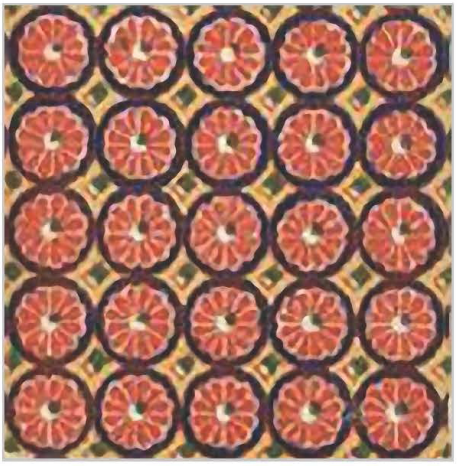
ВЕСТНИК
РГХПУ
имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



научно-аналитический
журнал по вопросам
искусствознания

3/2026
часть 1

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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

3/2026
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2026. – № 3. Часть 1. – 498 с.

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

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

Главный редактор: член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Урал-Пресс

Редакторы: А.Н. Лаврентьев, И.О. Субина
Художественный редактор: А.В. Сазиков

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

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU» / Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – RGHPU, 2026. – № 3. Part 1. – 498 p.

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

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

Editor-in-chief: Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

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

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

Subscription index 81174 in the Ural-Press catalogue

Editors: A.N. Lavrentyev, I.O. Subina
Art-director: A.V. Sazikov

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

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

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

А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков, О.А. Ефремова, А.А. Киринюк
A.N. Lavrentiev, A.V. Sazikov, O.A. Efremova, A.A. Kirinuik
Предисловие от редакции. Научные школы РГХПУ им. С.Г. Строганова: поле исследований
Preface by the editorial board. Scientific schools of the S.G. Stroganov Russian State University for the Humanities: a field of research 14

Круглый стол «К 100-летию Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 года»

Т.Л. Астраханцева
T.L. Astrakhantseva
Русская фарфоровая и керамическая скульптура на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 года в Париже
Russian porcelain and ceramic sculpture at the 1925 International Exhibition of Decorative Arts and Art Industry in Paris 28

Л.В. Казакова
L.V. Kazakova
Стекло Ар Деко. Новые смыслы. Новые функции
Art Deco Glass. New Meanings. New Functions 39

И.Ю. Перфильева
I.Y. Perfilieva
Произведения ювелирного искусства ар-деко в контексте технического прогресса
Works of Art Deco Jewelry in the Context of Technological Progress 51

Э.М. Глинтерник
E.M. Glinternik
Ар-деко и эпоха джаза: феномен музыкально-графического диалога 1920-х годов
Art Deco and the Jazz Age: the phenomenon of the musical graphic dialogue of the 1920s 66

А.Н.Лаврентьев
A.N. Lavrentiev
Конструктивисты и строгановцы в Гран-Пале, 1925 г.
Constructivists and Stroganovites at the Grand Palais, 1925 80

Всероссийская научная конференция «Соловьевские чтения»

М.Ю. Шевченко
M.Y. Shevchenko
Ханьские истоки формирования архитектуры буддийских пагод Китая
Han Origins of the Formation of the Architecture of Buddhist Pagodas in China 103

В.В. Богданова
V.V. Bogdanova
Стекло в санскритских текстах Древней Индии II тыс. до н.э. – XIII в. н. э.
Glass in Sanskrit texts of Ancient India from the 2nd millennium BC to the 13th century AD 110

В.С. Ярных
V.S. Yarnykh
«Книжная культура аббата Грегуара де Монтанера в иллюстрациях Сен-Северского беатуса: от замысла заказчика к художественному проекту»
«Literary Culture of the Abbot Grégoire de Montaner as Revealed in the Illustrations of Saint-Sever Beatus: from Patron's Design to an Artistic Project» 120

Е.Е. Докучаева
E.E. Dokuchaeva
Мемориальная идея и ее воплощение в архитектуре храмов-памятников. Храм Христа Спасителя и часовня Спаса Нерукотворного в память о спасении императорской семьи 17 октября 1888 года
The Memorial Idea and its Realization in the Architecture of Monument Churches. The Church of Christ the Savior and the Chapel of the Invincible Spas in Memory of the Saving of the Imperial Family on October 17, 1888 134

С.Л. Веремеева
S.L. Veremeeva
Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 г.: в исторической ретроспективе и современном контексте
"The All-Union Agricultural Exhibition of 1939: in Historical Retrospect and Contemporary Context" 145

В.М. Зубец
V.M. Zubets
Проект реставрации Ф.О. Шехтеля церкви Пимена Великого в новых воротниках в Сущёве и участие в его реализации учеников Строгановского училища на рубеже XIX–XX веков
F.O. Shekhtel's Restoration Project of the Pimen the Great Church in Novye Vorotniki in Sushchyov and the Participation of Students of the Stroganov School in Its Implementation at the Turn of the 19th and 20th Centuries 152

Ван Дань
Wang Dan
Творчество китайской художницы по стеклу Чжао Цзиньи
The work of Chinese glass artist Zhao Jingyi 160

К.Г. Шашкина
K.G. Shashkina
К проблеме реконструкции экспозиции цикла шпалер «Триумф Евхаристии» по картонам П.П. Рубенса в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде
To the problem of reconstructing the exhibition of the cycle of tapestries «The Triumph of the Eucharist» based on cartoons by P.P. Rubens in the interior of the church of the Descalzas Reales monastery in Madrid 166

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova
Образные архитектурные решения и интерьеры Коичи Такада. На примере Национального музея Катара
Koichi Takada's Figurative Architectural Solutions and Interiors. The National Museum of Qatar 178

Е.А. Семенова
E.A. Semenova
Особенности восприятия и экспонирования художественных инсталляций из стекла
Peculiarities of perception and exhibition of glass art installations 187

К.Н. Климов
K.N. Klimov
Мультимедийные экспозиции России: спортивные музеи Москвы и Санкт-Петербурга
Multimedia Exhibitions in Russia: Sports Museums of Moscow and St. Petersburg 195

А.А. Дружинина
A.A. Druzhinina
Мультимедийные технологии в пространстве современного музея
Multimedia Technologies in the Museum Context 206

Н.С. Букури
N.S. Boukouri
«Великолепный декоратор»: монументальная живопись Евгения Лансере
"Magnificent decorator": monumental painting of Evgeny Lanceray 213

Тан И
Tan Yi
Синтез абстрактных форм и традиционной китайской эстетики в современном интерьере на примере монументального искусства Линь Лэчэна (林乐成)
The synthesis of abstract forms and traditional Chinese aesthetics in modern interior design, exemplified by the monumental art of Lin Lecheng (林乐成) 224

О.А. Чистякова, А.С. Соколова
O.A. Chistyakova, A.S. Sokolova
«Стеклянная шкатулка» ВДНХ: проблемы и специфика реставрации и реконструкции стеклянного убранства павильона ВДНХ № 62 «Охрана природы»
VDNKh's Glass Casket: Challenges and Specificities of Restoring and Reconstructing the Glass Decorations of VDNKh Pavilion No. 62 "Nature Protection" 230

М.А. Бурганова
M.A. Burganova
Монументальная скульптура как семантический текст
Monumental Sculpture as a Semantic Text 239

Е.С. Чернилевский
E.S. Chernilevskiy
Формирование пластического языка Б.К. Орлова в 1960-е годы: Строгановская школа и опыт модернизма
The Formation of B.K. Orlov's Plastic Language in the 1960s: the Stroganov School and the Experience of Modernism 248

И.Ю. Перфильева
I.Yu. Perfilieva
Воплощать неизобразимое: ирония как творческий метод скульптора М.В. Дронова
To Embodim the Impossible: Irony as a Creative Method of the Sculptor M.V. Dronov 258

Н.К. Кудряшев, И.В. Кудряшева
N.K. Kudryashev, I.V. Kudryasheva
Полигональная скульптура — от авангарда 20-х годов XX века до современности
Polygonal Sculpture: from the Avant-Garde of the 1920s to the Present Day 273

К.О. Беляков
K.O. Belyakov
Методические рекомендации по методам, инструментам и способам оценки РИД в творческих вузах
Methodological Recommendations on the Methods, Tools, and Methods of Assessing the Results of Intellectual Activity in Creative Universities 289

А.М. Воронина
A.M. Voronina
Графическая реконструкция церкви Николая Чудотворца XVI–XIX вв. в селе Черленково на период первоначального строительства

Graphic reconstruction of the 16th–19th century church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Churlenkovo during the period of its initial construction 299

И.Э. Мурашева
I.E. Murasheva
«Катакомбная» живопись ранних христиан: римские катакомбы
Early Christian Catacomb Art: Roman catacombs 307

М.В.Колотыгина
M.V. Kolotygina
Орнаментальные мотивы из хромолитографических атласов в живописном убранстве Большой синагоги Рима
Ornamental Motifs from Chromolithographic Atlases in the Interior Decoration of the Great Synagogue of Rome 315

В.Е. Никонова
V.E. Nikonova
М.В. Сабашникова-Волошина и монументальная роспись Первого Гётеанума: идейная программа, художественный контекст и эволюция религиозного творчества
M.V. Sabashnikova Voloshina and the Monumental Murals of the First Goetheanum: The Ideological Program, Artistic Context, and the Evolution of Religious Creativity 335

В.И. Бочковская
V.I. Bochkovskaya
Значение советского монументального искусства в патриотическом воспитании современной молодежи
The Importance of Soviet Monumental Art in the Patriotic Education of Today's Youth 348

А.Н. Пластова
A.N. Plastova
Становление живописного языка Е.И. Зверькова в 1950–1960-е годы
The formation of the pictorial language of E.I. Zverkov in the 1950s–1960s 354

М.М. Зиновеева
M.M. Zinoveeva
Образы славянских мифических птиц Сирина и Алконоста в произведениях мастеров Строгановской школы конца XIX – начала XX веков
Images of Slavic mythical birds Sirina and Alkonost in the works of masters of the Stroganov school of the late XIX – early XX centuries 364

Н.А. Левданская
N.A. Levdanskaya
К истории международных выставочных проектов 2000-х –2010-х с участием приморских художников
On the History of International Exhibition Projects of the 2000s and 2010s Featuring Artists from Primorye 381

Чжао Цайвэнь, М.Т. Майстровская
Zhao Caiwen, M.T. Maistrovskaya
Вызовы и реакции: конструкция, деконструкция и реконструкция архитектурного наследия КВЖД
Challenges and Responses: Construction, Deconstruction and Reconstruction of the Chinese Eastern Railway Architectural Heritage 392

Г.К. Кошелев, Ван Хунфу
G.K. Koshelev, Wang Hongfu
«Циничный реализм» в живописи Юэ Миньцзюня (р. 1962) как отражение исторической трансформации китайской национальной идентичности

«Cynical Realism» in the Paintings of Yue Minjun (b. 1962) as a Reflection of the Historical Transformation of Chinese National Identity 406

О.В. Орловская, Вэй Сяотянь
O.V. Orlovskaya, Wei Xiaotian
Парадигмальный сдвиг в области новых материалов и техник в современной китайской масляной живописи
A paradigm shift in new materials and techniques in contemporary Chinese oil painting 413

Фань Вэньси, П.П. Козорезенко (мл.)
Fan Wenxi, P.P. Kozorezenko Jr.
Влияние концепции литературной живописи на цвет в династиях Сун и Юань и ее эстетическое значение
The Influence of the Concept of "Literary Painting" on Color During the Song and Yuan Dynasties and Its Aesthetic Significance 421

Ван Шутун
Wang Shutong
От «советской школы» к «феноменологии»: трансформация и эволюция преподавания колористики в масляной живописи Китайской академии художеств (1955–2025)
From the "Soviet school" to "phenomenology": the transformation and evolution of the teaching of coloristics in oil painting of the Chinese Academy of Arts (1955–2025) 433

Чжао Итин
Zhao Yiting
Роль русской художественной эмиграции и советской графики в развитии китайского графического искусства периода Китайской республики (1912–1949)
The Role of Russian Artistic Émigré Community and Soviet Graphic Art in the Development of Chinese Graphic Arts During the Republican Period in China (1912–1949) 444

Кун Цзиньсинь
Kong Jinxin
Типология подвесок на статуях бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы в уезде Цинчжоу (Китай)
Typology of Pendants on Bodhisattva Statues from the Longxing Temple Monastery in Qingzhou County (China) 453

Чжан Цзяхэ
Zhang Jiahe
Батальная живопись как составляющая государственной культурной политики Нового Китая
Battle Painting as a Component of the State Cultural Policy of New China 464

Цуй Ее
Cui Yeye
Трансформация портретного искусства живописи гохуа в первой половине XX века: традиции и инновации
The transformation of the portrait art of Guohua painting in the first half of the XX century: traditions and innovations 470

Линь Цзяньюн
Lin Jianyong
Верность символу и рост рыночной стоимости: исследование стратегий продвижения шанхайского художника Дин И
Symbolic Persistence and Market Rise: a Study of the Promotion Strategies of the Shanghai Artist Ding Yi 489

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

А.В. САЗИКОВ
Кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ РАХ
e-mail: a_sazikov@mail.ru

О.А. ЕФРЕМОВА
Кандидат педагогических наук, доцент, проректор по стратегическому развитию образовательной деятельности и среднему профессиональному образованию РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: o.efremova@mghpu.ru

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

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

A.V. SAZIKOV
PhD in Arts, Head of the Department of artistic problems of Design, Decorative and Folk Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts
e-mail: a_sazikov@mail.ru

O.A. EFREMOVA
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, vice-rector of Strategic Development of Education and Professional Education of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: o.efremova@mghpu.ru

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_14_26

ПРЕДИСЛОВИЕ ОТ РЕДАКЦИИ. НАУЧНЫЕ ШКОЛЫ РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА: ПОЛЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

PREFACE BY THE EDITORIAL BOARD. SCIENTIFIC SCHOOLS OF THE S.G. STROGANOV RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES: A FIELD OF RESEARCH

В предисловии приводится обзор научных событий — конференций, проводившихся РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2025–2026 гг. в связи с празднованием 200-летия основания Строгановской школы, раскрывается тематика конференций, материалы которых публикуются в номере. Перечень научных направлений, разрабатываемых педагогами и аспирантами Университета, раскрывает диапазон исследований.

The preface provides an overview of scientific events — conferences held by the S.G. Stroganov Russian State University for the Humanities in 2025–2026 in connection with the celebration of the 200th anniversary of the founding of the Stroganov School; it reveals the topics of the conferences, the materials of which are published in the issue. The list of scientific areas developed by the University's teachers and postgraduate students reveals the range of research.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, история и теория декоративного искусства и дизайна, Строгановская школа, предметно-пространственная среда, научные школы РГХПУ им. С.Г.Строганова, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с базовыми школами, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом, креативные индустрии.

Keywords: art and industrial education, history and theory of decorative art and design, the Stroganov School, object-spatial environment, scientific schools of the S. G. Stroganov Russian State University of Arts and Industry, interaction between higher education institutions with a creative focus and basic schools, interaction between higher education institutions with a creative focus and the professional community, creative industries.

Прошедший 2025 год был крайне насыщенным научными событиями в Российском государственном художественно-промышленном университете имени С.Г. Строганова. К 200-летию со дня основания Строгановской школы были проведены несколько масштабных международных научных конференций: «Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира» в рамках Международных Рождественских чтений (издание материалов вышло в 2025 г.) [3]; «Космический дизайн. Теория, практика, футурология» (сборник статей готовится к выходу); конгресс «Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России» (издание вышло в 2026 году) [21] и «Строгановская школа в истории мировой и российской культуры. 200-летие РГХПУ им. С.Г. Строганова. (1825–2025)» (готовится к печати).

С этими событиями связаны и некоторые материалы нынешнего номера «Вестника РГХПУ им. С.Г. Строганова». Так, открывающие номер материалы, посвященные 100-летию Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже, представляют собой доклады, прочитанные в Российской академии художеств в рамках международной конференции «Строгановская школа» в октябре 2025 г. и тесного многолетнего сотрудничества Университета имени Строганова и НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, отдела художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства.

Парижская выставка 1925-го года стала событием не только в художественной жизни того времени, но и повлияла на социально ориентированное проектирование, на представления о месте человека в индустриальной среде, определила художественно-стилистические тенденции в разных областях проектного творчества. Быт, образ жизни, понимание новых социальных связей, конструкция предметно-пространственной среды и определение роли декоративного искусства и дизайна в жизни общества, национальные традиции и интернациональный стиль — лишь неполный перечень проблем, поднятых выставкой.

Для современной отечественной художественной и проектной теории и практики опыт международной выставки в Париже является особенно важным. Искусство конструктивизма впервые масштабно заявило о себе, обозначив СССР как авангардную лабораторию нового стиля, соответствующего эпохе конструкций, ритмов и скоростей, свободного от декаданса и трагедий потерянного поколения. Созидательные ценности конструктивизма, наследие отечественной авангардной культуры и искусства до сих пор играют важную роль в отечественном художественном и культурном самосознании, формируя ДНК российского дизайна.

Как известно, ВХУТЕМАС, созданный в 1920 году на базе 1-х и 2-х Свободных государственных художественных мастерских (Первые ГСХМ — это послереволюционное название Строгановского училища в результате первой послереволюционной реформы 1918 г., 2-е ГСХМ — это Московское училище живописи, Ваяния и зодчества), также принимал участие на выставке как новый тип авангардной художественно-промышленной школы [10]. Два направления декоративного искусства представляли тогда Россию на этой Всемирной выставке. С одной стороны — национальная традиция декоративного искусства («кустарные промыслы»), изделия из фарфора ГФЗ, заводов в Дмитрове, Вербилках, Нижнем Новгороде. Н.В. Глоба, бывший директор Строгановского училища, также представлял на выставке это направление русского искусства. С другой — конструктивизм, художественный авангард, новая архитектура, театр, кино, дизайн. И в обоих направлениях проявился исторический и творческий опыт Строгановской школы.

Это был момент узнавания и открытия, полноценный диалог стран, России и Европы, когда Франция открыла для себя новые имена:

Мельникова, Веснина, Татлина, Родченко, Поповой и Степановой. Выставка стала точкой отсчета ар-деко — яркого интернационального стилевого направления межвоенного десятилетия 1920-х и 1930-х годов, проявившегося как раз именно в декоративном искусстве, дизайне, архитектуре. И именно совместные исследования — со стороны Российской академии художеств и Строгановской школы — позволяют расширить и углубить отдельные аспекты исследуемых проблем.

Здесь хочется отметить важнейшую тему, поднятую в 2025 г. на защите своей кандидатской диссертации в стенах РГХПУ им. С.Г. Строганова вице-президентом РАХ А.А. Золотовым на тему «Художественная критика в отечественном искусствознании как культурное и творческое явление». Анализируя творчество великого русского историка искусства и литературы Владимира Стасова, автор подчеркнул необходимость отношения к искусствознанию как к историко-художественному феномену (в критике есть также и авторская, художественная позиция), что особенно важно для оценки современного художественного процесса, в ситуации, когда функции оценки зачастую берут на себя массмедиа и аукционные дома.

Продолжает тему взаимодействия культур и синтеза искусств блок статей, подготовленных участниками второй научно-практической конференции «Соловьевские чтения», посвященной памяти выдающегося историка дизайна, архитектуры и декоративного искусства Николая Кирилловича Соловьева, художника, дизайнера, потомственного искусствоведа. Его отец, Кирилл Алексеевич Соловьев, был руководителем кафедры истории искусства в воссозданной в 1945 году Строгановке. Одновременно он был и директором музея Останкино («Останкинский дворец-музей творчества крепостных», так он назывался в те годы), автором книг об осветительной арматуре, интерьерах, учебников и учебных пособий.

Окончив кафедру проектирования интерьеров МВХПУ (б. Строгановское) в 1969 г., Н.К. Соловьев занимался проектированием, научными исследованиями в области ландшафтной архитектуры, историей интерьера. Интерьер для него был уникальной точкой сопряжения градостроительства, стилевых и конструктивных тенденций архитектуры, дизайнерского функционального наполнения обитаемого пространства, монументально-декоративного искусства, авторских предметов и объектов художников и декораторов различных направлений. Эту традицию комплексного взгляда на среду интерьера он унаследовал от отца, из детских впечатлений от интерьеров Останкинского дворца. И этот целостный взгляд на

предметно-пространственную среду он передавал студентам созданной им кафедры Теории и истории декоративного искусства и дизайна.

Как председатель диссертационного совета, Н.К. Соловьев ценил в соискателях свободу владения материалом исследования, способность представлять работу без подсказок в виде написанных заранее докладов. Он настаивал на такой форме изложения позиций, при которой рассказ проходил в форме комментария и объяснения сути изобразительного материала.

Название нашего научного издания «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда» отражает эту концепцию. Н.К. Соловьев подхватил эстафету главного редактора журнала от его создателя — выдающегося педагога, дизайнера, исследователя Ксении Андреевны Кондратьевой. И сохранил журнал как его главный редактор в начале 2000-х годов. Критерием ценности статей он считал новизну материала и умение автора простым языком излагать сложные вопросы, широту видения проблем искусствознания. Архитектура и интерьер оставались центральной темой его интересов. На эту тему им было подготовлено несколько книг: «Очерки по истории интерьера. Древний мир, средние века (2001)», «История современного интерьера (2004)», «История русского интерьера. Развитие интерьера в России с X до первой трети XX века (2021)». Совместно с сотрудниками Строгановки им было подготовлено фундаментальное издание «Всеобщая история интерьера (2013)». Причем здесь он выступал как автор-составитель и редактор.

Этими изданиями активно пользуются дизайнеры и искусствоведы, студенты различных российских вузов. Здесь сведены вместе и раскрыты именно как система развития тенденций и идей организации образа и пространства интерьера масштабная история на протяжении нескольких тысячелетий.

Научные конференции памяти Н.К. Соловьева становятся традицией созданной им кафедры ТИИ, продолжающей традиции изучения и преподавания истории искусства в широком гуманитарном поле [18]. Широта тематики не мешает воспринимать их именно как целое в контексте личности Н.К. Соловьева и системности самого объекта, которым он многие годы занимался — проблемами художественного проектирования интерьера.

***

Первые выпускники созданной в 1825 году Строгановской школы назывались «учеными рисовальщиками». В том смысле, что они

были обучены рисованию в отношении к искусствам и ремеслам. Однако, смысл этого звания гораздо глубже. Без аналитики что-либо нарисовать и тем более спроектировать — невозможно. Знание истории искусства — такая же необходимая часть профессиональных компетенций, как умение моделировать форму, изобретать орнамент или выполнять задуманное в материале. Созданный при Строгановке Художественно-промышленный музей, а затем и курс истории искусства именно с акцентом на аналитику, в том виде как его преподавал в виде рисунков вещей и стилей интерьеров С.В. Ноаковский — как раз превращал археологические данные, факты, изображения памятников истории искусства в инструмент творческий. Ноаковский буквально рисовал историю искусства мелом на доске. И этот метод передачи информации — как своего личного творческого художественного опыта — и есть главнейший инструмент педагога, работающего в системе художественно-промышленного образования.

История искусства в приложении к истории интерьера и истории декоративного искусства стала одним из ответвлений Строгановской научной школы. Здесь, прежде всего, можно назвать такие имена как Н.Н. Соболев, К.А. Соловьев и Н.К. Соловьев.

Вторым направлением с момента прихода в Строгановку И.А. Даниловой и О.Я. Кочик стала живопись, прежде всего — монументально-декоративная живопись. Живопись импрессионистов. О.Я. Кочик давала студентам четкое структурное представление о системе искусств. И.А. Данилова своими лекциями об эпохе Возрождения и монументальных росписях «заразила» как художников (О.П. Филатчев), так и педагогов (А.А. Комаров). О проблемах реставрации монументальной живописи сегодня пишут Н.Л. Борисова [4], Ю.А. Манин [14]. Благодаря В.П. Бурому, его опыту, изданиям, наставничеству сложилась самостоятельная научно-практическая школа реставрации монументальной живописи.

Н.Н. Соболев заложил основу исследования произведений декоративного искусства. И здесь возникло самостоятельное научное направление, связанное с изучением художественного металла, керамики, стекла. Книгу Н.Н. Соболева об обмерах мебели можно считать начальной точкой для формирования самостоятельного направления исследований стилей, конструкций и в дальнейшем реставрации мебели (Н.Н. Ганцева, А.И. Машакин [6]).

Научно-исследовательская деятельность РГХПУ им. С.Г. Строганова развивается по двум основным направлениям, отражающим деления специальности 5.10.3. Виды искусства:

— изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура;

— техническая эстетика и дизайн.

По этим двум направлениям ведется подготовка научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре и докторантуре, в рамках этих двух направлений сформировались и самостоятельные научные школы, повлиявшие не только на подготовку научных кадров и научные исследования, но и учебно-методическую деятельность вуза.

Направление «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» включает проведение фундаментальных исследований в области искусствознания (теория и история изобразительного, монументального, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна); исследования отдельных видов изобразительного и декоративного искусства (Е.Е. Докучаева, В.А. Малолетков, Р.Р. Мусина [15; 16], Н.Н. Бертяева [2]), педагогики искусства (В.В. Зива); вопросы синтеза искусств и общих методологических проблем формирования и развития отечественной и зарубежной культуры и искусства, музейно-экспозиционной деятельности (М.Т. Майстровская [13]); анализ актуального художественного процесса и тенденций формирования и развития предметно-пространственной среды (К.Н. Гаврилин [5], Г.К. Кошелев, И.Н. Миклушевская); технико-технологические исследования и проблемы атрибуции и реставрации произведений искусства (в области реставрации художественного металла — Д.М. Чавушьян, Н.Н. Красносельская). Уже более 10 лет в РГХПУ им. С.Г. Строганова проводятся Международные научные конференции в рамках Международных образовательных Рождественских чтений. Проведенная в 2026 году конференция «Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства» [22] закрепила традиционное для двухвековой истории Строгановки творческое и исследовательское направление, связанное с церковным искусством, литургическим синтезом искусства, целостностью предметно-пространственной среды храмов.

Теоретические проблемы искусствознания в рамках этого направления включают исследования, отражающие проблемы синтеза пластических искусств и архитектуры, художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды средствами декоративно-прикладного и монументального искусства, взаимодействие традиций и новаторства в актуальном художественном процессе. А также вопросы сохранение культурного наследия, музееведения, атрибуции, консерва-

ции и реставрации историко-культурных объектов и произведений декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства.

Направление «Техническая эстетика и дизайн» включает исследования теории, истории и методологии дизайна; эстетические, социокультурные, функциональные аспекты гуманизации среды жизнедеятельности (городская среда, общественные, жилые и учебно-развивающие пространства); влияние современных технологий на формирование промышленных изделий и информационно-коммуникативной среды.

Своя школа научных исследований сформировалась в сфере дизайна, благодаря фундаментальным трудам педагогов в области истории и семиотики дизайна (Е.В. Жердев [9], Н.В. Брызгов) и включает проблемы дизайна среды (Е.А. Заева-Бурдонская, С.В. Курасов); эволюцию конкретных видов промышленного дизайна: фотоаппаратов (А.В. Безин) и судов на подводных крыльях, автомобилей и поездов (Н.Е. Розанов, В.В. Якименко), графического дизайна (В.А. Музыченко, Д.Н. Кирсанов, Е.А. Лаврентьева [12]), дизайна выставок (Т.А. Монина); футурологию дизайна.

Среди новых тем стоит отметить изучение проблем сохранения в дизайне национальной и региональной идентичности в контексте процессов глобализации. Эту тему как в изобразительном и декоративном искусстве, так и в дизайне целенаправленно затрагивают обучающиеся в Строгановке аспиранты из КНР. Осмысление традиций нередко оказывается инструментом экспериментального поиска в дизайне мебели, компьютерного моделирования орнаментальных структур [7]. Ежегодное издание тезисов аспирантов и преподавателей в рамках конференций «Диалоги культур» [8] (Дом Бурганова) привлекает авторов из Китая, аспирантов РГХПУ им. С.Г. Строганова, позволяя сопоставить исследовательские традиции и объекты различных национальных культур.

***

В прошедшем году изданием «Строгановская школа. Академическая живопись, 1945–2025» [19] (альбом получил награду ежегодного национального конкурса «Книга года», лауреат 2026), конференцией «Строгановская школа в истории мировой и российской культуры. 200-летие РГХПУ им. С.Г. Строганова. (1825–2025)» были завершены исследования по теме: «Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн». В рамках

этой темы формировалось и содержание статей «Вестника РГХПУ им. С.Г. Строганова», и программы научных конференций, тематика монографий и учебных пособий в течение пяти лет.

С 2024 по заданию Министерства науки и высшего образования Российской Федерации ведутся фундаментальные исследования по четырем темам. Тема — «Создание креативных творческих кластеров на базе образовательных организаций в субъектах Российской Федерации» — предусматривает активное подключение филиалов-колледжей Строгановки к формированию на их основе своеобразных «центров притяжения» художественной активности в регионах. Анализ форм организации креативных кластеров подтвердил возможность создания центров притяжения креативных индустрий на базе организаций художественно-промышленного образования благодаря наличию спектра технологий обработки материалов — от традиционных инструментов и опыта народно-художественных промыслов — до цифровых, что позволяет создавать на их основе креативные мини-технопарки [11].

Направление «Теоретические основы и методика формирования и развития художественной и проектной культуры цифрового искусства и дизайна в контексте социально-экономических трансформаций XXI в.» опирается на опыт межкафедрального взаимодействия, учитывающий проектную деятельность направления мультимедиа, нового направления анимационного дизайна и искусствоведческий анализ современных тенденций цифрового искусства. Важным условием является выявление особенностей проектной культуры цифрового искусства и дизайна, анализ и трансляция авторского опыта [24].

Контакты профессиональной среды, творческих организаций и различных уровней художественного образования рассматриваются в рамках темы «Совершенствование модели взаимодействия организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом, базовыми школами и колледжами, их научно-исследовательское, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение». Условием совершенствования модели является сопряжение академических дисциплин и экспериментальных техник, выявление универсальных дисциплин, пригодных для многих видов проектно-художественной деятельности [1; 23].

В рамках темы «Разработка стратегий и тактик проектно-художественного творчества в области изобразительного и декоративного искус-

ства и архитектуры, технической эстетики и дизайна с целью формирования гуманистически ориентированной предметно-пространственной и информационной среды, сохраняющей и развивающей национальную культурную идентичность России» ведутся поиски актуальных концептуальных, проектных и художественных подходов, обосновывается анализ стратегий и тактик через смену технологических укладов, с одной стороны, и внимание к проблемам антропологии искусства и дизайна — с другой [17; 20].

Специфика научно-исследовательской деятельности РГХПУ им. С.Г. Строганова обусловлена тесной связью науки и практики: значительная часть авторов монографий, диссертационных работ и лекционных курсов – практикующие художники и дизайнеры. Такой профессиональный опыт позволяет исследователям точно фиксировать актуальные запросы профессиональной среды и выстраивать продуктивное сопряжение философско-теоретических оснований деятельности с реальными творческими и проектными задачами.

Особую роль в трансляции результатов исследований играет сложившаяся в Университете традиция публичной презентации диссертационных материалов. Наряду с традиционными формами представления (рукопись, альбом иллюстраций, цифровая презентация) обязательной практикой остаётся выставочная форма – экспозиция на планшетах. Она создаёт эффект погружения аудитории в пространство научного исследования и усиливает восприятие междисциплинарных и проектно-ориентированных результатов.

Издательская деятельность Университета системно отражает спектр актуальных научных направлений. Также и журнал «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда», издаваемый более 15 лет, служит значимой академической площадкой: объединяет авторов из различных регионов России и представляет широкий спектр научных школ в области искусствознания.

Список основных изданий РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2025–2026 гг.:

1. *Аккуратова Е.С.* Ассоциации в дизайн-образовании. Учебное пособие. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 88 с.

2. *Бертяева Н.Н.* Искусство Ренессанса. Учебное пособие. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. —148 с.

3. Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда

христианского мира. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. — М: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 391 с.

4. *Борисова Н.Л., Бурый В.П.* Реставрация памятников стенописей в РГХПУ им. С.Г. Строганова. Теория. Практика. Методология. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 444 с.

5. *Вострикова С.В., Гаврилин К.Н.* Great Britain and Ireland in the Eyes of an Artist. Великобритания и Ирландия глазами художника. Учебное пособие. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 172 с.

6. *Ганцева Н.Н., Машакин А.И.* Теоретические и методические основы реставрации мебели и других художественных изделий из дерева. Учебное пособие. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 72 с.

7. Горизонты художественного образования и искусства XXI века. (Архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство, искусство реставрации). Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 324 с.

8. Диалоги искусств. Сборник тезисов выступлений на международной научной конференции, организованной Музеем Дом Бурганова. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, Дом Бурганова, 2025. — 64 с.

9. *Жердев Е.В.* Архетип в пластических искусствах. Семиотический анализ. — М.: Академический проект, 2025. — 319 с.

10. Захар Николаевич Быков. Три эпохи Строгановской школы. Коллективная монография. — М.: Русский Мир, 2025. — 336 с.

11. Креативные кластеры в системе дизайна, декоративного искусства и художественно-промышленного образования. Теоретические, учебно-методические и художественные проблемы. Коллективная монография. К.Н.Гаврилин, Н.Н. Бертяева, А.В. Васильев, М.В. Горелов, Е.Е. Докучаева, А.А. Дружинина, О.А. Ефремова, Е.А. Заева-Бурдонская, В.А.Клетенкова, Д.Н. Корецкая, Е.А. Т.В. Литвина, А.В. Мишина, Т.А. Монина, Р.Р. Мусина, К.А. Никольский, А.В. Трощинский, М.К. Юдина-Надеждина. Под ред. К.Н. Гаврилина. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 204 с.

12. *Лаврентьева Е.А.* Искусство типографики. Визуализация: тренды. — М.: Издательство АСТ, 2025. — 208 с.

13. *Майстровская М.Т., Сурова Е.М., Шумакова Т.А., Сазиков А.В.* Обмеры исторической мебели из собрания российских музеев. — М.: Русский Мир, 2026. — 268 с.

14. *Манин Ю.А.* Техника и технология монументальной живописи при подготовке художников-реставраторов. — М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова, 2025. — 427 с.

15. *Мусина Р.Р.* Специфика и виды искусства предметного мира. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 80 с.

16. *Мусина Р.Р., Карякина Е.Ю* Художественное стекло. Пособие-энциклопедия. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 230 с.

17. Основы формирования стратегий и тактик современного проектно-художественного творчества. Теория, практика и художественно-промышленное образование. Коллективная монография. А.Н. Лаврентьев, А.В. Безин, Н.В. Брызгов, Е.Е. Докучаева, Е.В. Жердев, В.Ф. Зива, М.М. Зиновеева, П.П. Козорезенко, С.В. Курасов, Е.А. Лаврентьева, М.В. Сапичев, В.В. Павлюк, М.Л. Петлицкая, Н.Е. Розанов, С.Н. Федунов, Шэнь И, А.В. Якименко. Под ред. А.Н. Лаврентьева. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 270 с.

18. Путь к искусству. Коллективная монография. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 199 с.

19. *Ромашко Е.В., Лагутенкова В.А., Талагаева О.Л.* Академическая живопись 1945–2025. — М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова. — 584 с.

20. Современная предметно-пространственная среда: диалог дизайна, технологий и материалов. (В рамках проекта — Новые технологии в дизайн-образовании — XXI). Материалы II -й Всероссийской научно-практической студенческой конференции с международным участием. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 178 с.

21. Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России. Материалы международной научной конференции 4–6 декабря 2025 г. Коллективная монография. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 407 с.

22. Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2026. — 391 с.

23. Художественно-промышленное образование и профессиональное сообщество в становлении и развитии художника. Коллективная монография. М.А. Бурганова, Л.В. Желондиевская, В.Ф. Зива, О.Н. Ефремова, М.Т. Майстровская, Р.Р. Мусина, А.Н. Смоленков, Ю.А. Смоленкова, А.Н. Санькова, О.А. Ефремова, А.Н. Рыжкин, Е.Н. Рыжкина, И.А. Тюрькова, М.Б. Удальцова, Цао Сюн. Под ред. М.А. Бургановой. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 232 с.

24. Цифровое искусство и дизайн: концептуальные, творческие и методические основы формирования проектной культуры XXI в. Коллективная монография. Е.А. Заева-Бурдонская, И.И. Антонов, А.В. Васильев, М.В. Горелов, А.А. Дружинина, Е.В. Иванова, Е.А. Кузнецова, А.Н. Лаврентьев, Е.А. Лаврентьева, Т.В. Литвина, Н.О. Найденов, Н.П. Налепин, Ню Сюэбяо, Д.А. Силантьева, В.В. Химач, О.А. Хмелевская, Э.Р. Хусанбаева, А.Д. Шакирова. Под ред. Е.А. Заева-Бурдонской. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. — 256 с.

Круглый стол

К 100-ЛЕТИЮ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ И ПРОМЫШЛЕННЫХ ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ 1925 г.



14 ноября 2025 — Белый зал Российской академии художеств
(Москва, ул. Пречистенка, 21)

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_28_38

РУССКАЯ ФАРФОРОВАЯ И КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ 1925 ГОДА В ПАРИЖЕ

RUSSIAN PORCELAIN AND CERAMIC SCULPTURE AT THE 1925 INTERNATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE ARTS AND ART INDUSTRY IN PARIS

В статье представлена русская и советская керамическая и фарфоровая пластика первой трети XX века, получившая настоящее признание на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности, проходившей в Париже с мая по ноябрь 1925 года. Приводятся документы, касающиеся подготовки выставки, раскрывается состав участников и центральные произведения декоративного искусства, анализируются композиционно-стилевые особенности ар-деко.

The article presents Russian and Soviet ceramic and porcelain plastics of the first third of the twentieth century, which received real recognition at the International Exhibition of Decorative Arts and Contemporary Art Industry, held in Paris from May to November 1925. The documents related to the preparation of the exhibition are presented; the list of participants and the key works of decorative art are disclosed; the compositional and stylistic features of Art Deco are analysed.

Ключевые слова: фарфоровая скульптура, керамика, Государственный фарфоровый завод, Гжель, ар деко.
Keywords: porcelain sculpture, ceramics, State porcelain factory, Gzhel, art deco.

Настоящее признание русской школе керамической пластики первой трети XX века принесла Международная выставка декоративных искусств и современной художественной промышленности, проходившая в Париже с мая по ноябрь 1925 года. На Парижской выставке советская Россия, недавно признанная европейскими державами в этом новом для себя статусе, демонстрировала свои культурные ценности [1].

Основной задачей молодого государства, получившего приглашение на выставку только в ноябре 1924 года, «представить декоративное искусство и художественную промышленность СССР в их наиболее характерных образцах, отражающих быт и новое строительство советских республик» [2], «показать достижения в области кооперирования кустарей-художников, а также в деле кустарно-художественного образования» [3]. Сознательно был сделан акцент на кустарно-промышленных художественных изделиях, «являющихся видным предметом нашего экспорта» [4]. Кустэкспорт, например, делал заказы в гжельские артели [5].

В национальном павильоне (проект К.С. Мельникова) должны были выставляться народное искусство и художественная промышленность национальностей, входящих в СССР (керамику показывали только Украина и Грузия). В Большом выставочном дворце (Гран Пале) демонстрировалась художественная индустрия (текстиль, одежда, фарфор) с запоминающейся и очень разнообразной коллекцией российского фарфора [6].

Предъявляемое к участникам выставки требование (обозначенное в Программе и Уставе) — показать произведения, обладающие «высокими художественными достоинствами и остротой новизны» [7] — было воспринято советской стороной адекватно. Советский раздел, со своей приверженностью к сохранению традиции и художественных народных промыслов и одновременно в стремлении к новизне видов и жанров (лаковая миниатюра Палеха, театральные эксперименты и агитационный фарфор), вполне укладывался в общую концепцию выставки. Именно представленные в Париже фарфоровые изделия Государственного фарфорового завода (предметы и скульптура), театральные проекты и искусство современного Палеха были отмечены самыми высокими наградами.

В то же время, с «остротой новизны» был определенный дефицит, и неслучайно многие западные художники-модернисты, ожидавшие большего в области новаторских идей, — сторонники «современного движения», и архитекторы (особенно функционалисты) были разочарованы в ее традиционной направленности [8].

Состоявшаяся перед Парижским показом Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, проходившая в Москве в 1923 году, стала как бы «прогоном» концепции советского раздела на предстоящем международным смотре. Особенно следует отметить «интересную майолику Гжельской керамической школы», — говорилось в отчете руководящей тройки Главного выставочного комитета об организации, строительстве и архитектуре Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года [9].

В общем в Париже нужно было показать, по мнению Б.Н. Терновца, красивый ансамбль изделий наших керамических заводов, «особенно фарфорового завода в Ленинграде» [10] и художественные промыслы, потому что более всего «публике будут нравиться кустари и фарфор» [11].

За создание экспозиции декоративного искусства отвечал Н.Н. Пунин, он же был ответственным за экспозицию Государственного фарфорового завода. Кроме этого, ему было поручено также установить контакты с французскими фарфоровыми предприятиями [12]. Б.Н. Терновец был ответственным за раздел скульптуры.

Содержательному формированию выставки с советской стороны было уделено огромное внимание: подготовка началась с момента получения приглашения; объявлялись конкурсы, разрабатывались концепции, учитывались как европейская конъюнктура, так и структура спроса на внешнем и внутреннем рынке. Был проведен специальный конкурс на исполнение в фарфоре модели барельефа, посвященного Октябрьской революции. Из 13 рассмотренных проектов (в числе приглашенных скульпторов были С.С. Алешин, В.Н. Домогацкий, Б.Д. Королев; в жюри от ГАХН входил Б.Н. Терновец) ни один не получил первую премию, не решив, очевидно, поставленную задачу «синтетического отражения революции» [13]. Однако работа В. Домогацкого «Рабочий и крестьянин» и архаически-монументальный рельеф С. Алешина («СССР»), «не лишенный художественных достоинств» и напоминающий, по мнению жюри, «старые немецкие кафли», были выделены особо [14]. Алешину рекомендовали выполнить свой рельеф на Тверской фабрике (Конаково) в фаянсе. В итоге, материале

он «давал впечатление завершенной рабоче-крестьянской революции, где будирующим элементом, представленным в движении, является подросток-пионер на фоне спокойных фигур рабочего, крестьянина и крестьянки» [15]. Долгое время панно считалось анонимным. В отечественном искусстве начала 1920-х годов — это самый ранний вариант кубистической керамической скульптуры с подглазурной росписью, своего рода кубистическо-конструктивистский реализм, представляющий собой многофигурную композицию с изображением идущих в колонне со знаменами демонстрантов. После октября 1917 года, объединенный мотивом «великой трансформации» скульптуры Алешина стали более мощными в лепке, приобрели пластические смещения, динамизм и резкость поворотов.

В рельефе Домогацкого, переработанном в фарфоре (в бисквите) на Дмитровской фабрике мастером-керамистом Н.П. Прохоровым, также выражена «победа Советской власти» [16] — лаконично, но ясно и четко. Фарфорист сохранил строгость и серьезность, причем эти последние, как отмечал А.В. Филиппов, «не вредят художественному впечатлению, не кажутся не подходящими к фарфору» [17].

Показательно, что жюри в обоих случаях в окончательном варианте произведения этих авторов представляло в керамике. Вероятно, не малую роль здесь сыграли уже выпускаемые на ГФЗ по государственному заказу фарфоровые скульптуры из бисквита: бюст «Карл Маркс» В. Кузнецова (1918), «Погрудное изображение Н.И. Новикова» Н. Данько (1918), пласт «Декабристы» той же Данько, а также удачно решенные «революционные образы рабочих, крестьян и пионеров» В. Кузнецова, Н. Данько и М. Страховской (1918–1923).

Идеологическая логика требований, традиционно свойственная подобным конкурсам, неизбежно привела бы к наполнению выставки экспонатами, представляющими для европейской публики минимальный художественный интерес. Однако прагматизм взял верх: комиссия интуитивно пропускала немало художников декоративного плана, «не замечая» отсутствия у них политизированности и постановки перед собой задачи создания героических образов. В процессе отбора учитывались и популярные тогда поиски пластических «первоистоков», архетипов («восток» и «танец»), традиционных, классических образов, и, вместе с тем, принимались во внимание удачные решения и реализация формальных проблем и возможностей пластических характеристик образа (ню), и поиски пластического движения, органично вписывающиеся в контекст европейского стиля.

Главным представителем советской секции в Париже был Государственный фарфоровый завод, выставивший около 1000 изделий (281 наименование); около 100 предметов были «делегированы» заводом «Новгубфарфора» и Дулевской фабрикой (Дмитровская фабрика также участвовала в выставке). Интересная деталь — фарфор этих заводов, являющийся родственным производству ГФЗ и выпускающий, в основном, посуду, в Париже был представлен нетипичными работами «большей частью скульптурного характера <…> Помимо чашек и сервизов имеется целый ряд статуэток бытового характера: как-то пионеры, красноармейцы и другие, очень удачно разрешенные, как по форме, так и по цвету. Номеров всего 52» [18]. Скульптуру представили и артели Гжели. Фигурка гжельского «Красноармейца» открывает вступительную статью каталога, написанную А.В. Луначарским «Развитие искусства в Советском Союзе» [19].

В результате на Парижскую выставку от Государственного завода попали фарфоровые скульптуры Н.Я. Данько; рано умершего В.В. Кузнецова — начатая им еще в предреволюционные годы серия «Времена года»: «Рыбы», «Водолей», «Кузнечик-Рак», «Косари» (Близнецы), «Дровосек» — человеческие фигурки-аллегории с изящными поворотами и наклонами-зигзагами (1917–1923); О.А. Глебовой-Судейкиной (фигурки — с резко запрокинутой головой «Гений танца» и «Псиша» с головой, согнутой под прямым углом); балетные образы «Жар-птица» к балету И. Стравинского и к балету «Шехерезада» работы Д.И. Иванова; «Обнаженные» А.Т. Матвеева (1923); сказочная «Снегурочка» А.В. Щекатихиной-Потоцкой (1918), «Кормилица» (образ старой России в валенках, в платке с большой обнаженной набухшей от молока грудью, которую сосет младенец) Н.М. Миклашевской; эротично- экзотичная «Турчанка» (с огромным вырезом на груди, читающую газету «Правда» с портретами Зиновьева или Троцкого) Е.Я. Данько; «Ф.И. Шаляпин в роли Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусорского» Я.А. Троупянского, «Буржуйка на рынке» А.Я. Брускетти-Митрохиной (1919), «Пионеры» М.М. Страховской. По рекомендации А.В. Бакушинского на Парижской выставке в разделе «Рисунки современных художников» принимал участие молодой Д.В. Горлов [20], а также — своими скульптурами Б.Б. Ланге (книжные упоры «Богатыри»). Особенно разнообразно была представлена ведущий скульптор завода Н. Данько: «Работница вышивающая знамя», «Красноармеец», «Матрос» и др. Помимо «Красноармейцев и революционных матросов», европейский зритель увидел и другие картины послереволюционной советской

жизни: «Милиционерку», фольклорных «Плясуний»; «Гадалку» (1922), уже упоминавшуюся малоэстетичную, но честную композицию «Голод» — все они представляли не только советский вариант модернистско-конструктивистской скульптуры (где конструктивизм играл, по замечанию А. Стригалева, «роль активного фактора в механизме формообразования и стилеобразования») [21], но и символизировали само новое время [22].

На другом полюсе находился внутренний «интимный» круг художника со своими друзьями и близкими по духу людьми. Таким «топовым» персонажем перед зрителями предстала Анна Андреевна Ахматова Наталии и Елены Данько (1923–1924, модель Н.Я. Данько, роспись Е.Я. Данько), выделявшаяся своей классической статуарностью и утонченностью выразительного силуэта, портретным сходством с поэтом, что трудно достигаемо в малой декоративной пластике. Работа воплощала хрупкость и стойкость, была сродни античным терракотовым статуэткам [23].

Одними из главных «открытий» советской программы в Париже были «обнаженные» А.Т. Матвеева [24]. Парижская выставка, помимо прочего, стала площадкой для «диалога» двух великих скульпторов жанра «ню»: Майоля и Матвеева. Аристид Майоль являлся главным «застрельщиком» и создателем новых канонов этого направления в скульптуре первой половины XX века, так что его опыт не могли не учитывать и организаторы выставки, и сам А. Матвеев. Осязательно добротным, основательным, декоративно условным и орнаментально тонким обнаженным Майоля (керамика, бронза) были противопоставлены не менее своеобразные, живые и цельные фарфоровые фигурки «купальщиц» русского скульптора. У обоих авторов «домашние» фигурки представлены за обыденными занятиями, в естественных позах: женщины отдыхающие, причесывающие — интимные и отстраненно созерцательные одновременно (у Майоля — это «Причесывающаяся купальщица» 1900, 1920, терракота, «Ню», 1900, терракота, «Венера с ожерельями» 1918–1928; у А. Матвеева — «Купальщица», «Надевающая чулок», «Надевающая туфлю» — все 1923, фарфор). И у одного, и у другого высокое искусство проявляется, в том числе, и через уход от эротики ар деко. Показательно в этом смысле, что Майоль избегал момента подсматривания, выражая в женском теле чистоту и целомудренность без морализаторского противопоставления любви «земной» и «небесной», но через подлинную непосредственность, свойственную как народному, так и истинно классическому искусству. Весь этот набор качеств прослеживается (речь не идет о внешнем сходстве!) и в скульптуре

современника Майоля — Матвеева. Формулируя свой творческий принцип, Майоль говорил: «Я ищу красоты, а не характера ... Портрет и статуя — для меня вещи в корне отличные» [25]. В свою очередь, Матвеев ищет идею красоты в самой жизни, неутолимо использует натуру, добиваясь выявления ее характера. На Парижской выставке 1925 года были представлены фарфоровые и керамические «обнаженные» скульпторов многих стран, однако все эти салонные статуэтки жанре в «ню» только оттеняли «находки» и формальные достижения русского скульптора.

Но, несмотря на феноменальный успех, фарфоровые фигурки Матвеева практически не дошли до советского широкого потребителя. Начиная с 1931 года, ввиду отсутствия идеологического содержания, они не были пригодны для выпуска на внутренний рынок и, «по настойчивому требованию публики», были сняты с витрин фарфорового магазина, выпуск их для покупателя был прекращен. «Фигурки Матвеева вошли в экспортный ассортимент» [26].

Дореволюционный ассортимент в советской экспозиции в Париже был представлен фигурками того же В.В. Кузнецова — «Дама с розой» (совместно с Н. Данько) и «Дама с попугаем» (костюм Н. Данько) и скульптурами художников, ставших к тому времени эмигрантами: работами К.А. Сомова («Дама в маске» и «Поцелуй на камне»), «балеринами» С.Н. Судьбинина, животными А.Л. Обера («Волк»). Фигурки О.А. Глебовой-Судейкиной, с 1924 года проживавшей в Париже, также выставлялись в советском разделе, как и фарфор Щекотихиной-Потоцкой, находившейся в «длительной служебной командировке» (с 1923 по 1936 год) и также являвшейся на тот момент «парижанкой».

Вообще, парижская выставка оказалась примечательна, помимо всего прочего, как раз тем, что на ней впервые «встретилось» искусство двух России, советской и эмигрантской, представленной в разделе «Зарубежная Россия». Предположительно там выставлялись произведения Д.С. Стеллецкого (модели для керамической скульптуры «Нимфы полей», 1925, гипс), а также пластика К.В. Беклемишевой, П.П. Трубецкого, бронзовые работы бывшего «фарфориста», сотрудничавшего с ИФЗ, К.К. Рауш фон Траубенберга (К.А. Сомов в эмиграции фарфоровой скульптурой не занимался).

И, хотя советский раздел с оригинальным деревянным павильоном Константина Мельникова смотрелся современнее и эффектнее, было заметно, что, при всем внешнем противопоставлении, отечественная скульптура (впрочем, как и многие другие произведения искусства) все

еще продолжала сохранять родство и внутреннее единство. Можно также добавить, что в обоих разделах в работах крупнейших художников была представлена русская версия «нового декоративного стиля», который «открыла» Парижская выставка, фактически выступившая его манифестом.

В декоративном искусстве и скульптуре начинался расцвет отечественного аналога стиля ар деко: кубистически-геометризированной композиции с ярко выраженной линией «зигзаг», спирале-ступенчатых построений и подиумов. Выступая своего рода пластическим развитием орнаментальных признаков ар деко, скульптура 1920–1930-х по праву наследует его художественный статус [27].

Стилевую преемственность здесь задает лаконичный и монументальный зигзаг, присутствующий уже в 1910-е годы (период раннего ар деко) в скульптурах В. Кузнецова («Знаки Зодиака» 1916, ИФЗ), и позже, в ранние советские на уже бывшем Императорском фарфоровом заводе — у О. Глебовой-Судейкиной («Коломбина», «Псиша»). Этот емкий мотив-образ, обобщивший настроение и эмоциональный смысл ар деко, был возведен в абсолют в композициях А. Щекатихиной-Потоцкой эпохи «агитационного фарфора», где он становится выразительной смысловой линией (тарелки «Моряк», «Татарин и татарка», «Вдова»). В Гжели «зигзаг в повороте» скульптурно изобразил в начале 1920-х гг. Б. Ланге: «Богатырь» (фарфор, майолика). Эта изломанная в основе своей, но монументально звучащая орнаментальная система совершенно очевидно присутствует и в произведениях Н. Данько, начиная с ранних 1920-х (скульптуры «Гадалка», «Мария» и «Зарема» из балета «Бахчисарайский фонтан» (1922), шахматы «Красные и белые», «Анна Ахматова» (1924) и вплоть до начала 1930-х гг. («Суббота», 1929; подсвечник «Снегурочка»; 1928, курительный прибор, 1930; «Пляшущие крестьянки» и др.). Зигзагообразность фигур, виртуозные стремительные переходы от резкости к плавности наклонов торса, шеи, рук к экстравагантным позам, поворотам присущи многим работам и подмосковных художников, работающих в различных керамических материалах. Примером могут служить фарфоровые гжельские скульптуры (книжные упоры): сидящие «по-турецки», экзотично-нарядные две восточные фигуры «Перс мечом» и «Персиянка с музыкальным инструментом на коленях» Б. Ланге (роспись) и Н. Крандиевской (форма) —1924 г. (фарфор, надглазурная роспись), выполненные в Гжели на заводе братьев Дунашевых (д. Турыгино). Эти погруженные в созерцательность образы, решенные в мягких пластичных линиях, сугубо декоративны

(даже меч в руках выглядит условно-игрушечным). В основе орнамента стилизованной восточной одежды лежало сочетание широких полос и тонких линий с крупными солярными знаками — на белой поверхности фарфора яркий синий цвет орнаментального рисунка рукавов оттеняется зелеными ленточными узорами на шароварах. Тот же синий цвет рукавов используется в колорите многовариантных «Богатырей» того же Ланге (книжные упоры, начало 1920-х гг.).

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что высокий уровень, прежде всего скульптурной мастерской ГФЗ: ее продукции, удостоенной целого ряда наград (в отличие от выставки 1900 года), сам завод, отмеченный Большой золотой медалью [28], — свидетельство огромного таланта отечественных художников. По просьбе западноевропейских коллекционеров предприятие для продажи дважды повторяло их выставочные вещи [29]. Однако все эти награды не получили заметного резонанса в нашей стране. Выступления и медали отечественных мастеров рассматривались в логике политического противостояния, что никак не подразумевало конвергенции с международным художественным «мейнстримом».

Примечания:

1. См.: *Терновец Б.* Отдел СССР на Международной выставке в Париже // Искусство трудящимся. — 1925. — № 47. — С. 9; *Тугендхольд Я.А.* Стиль 1925 года: Международная выставка в Париже // Печать и революция. — 1925. — № 7. — С. 29–46; *Тугендхолльд Я.А.* Отчет СССР на Парижской выставке декоративных искусств // Красная Нива. — 1925. — № 3. — С. 78; Exposition internationale des arts decoratifs et industriels moderns. Catalogue. — Paris, 1925; L Art Union Republiques. L art decoratif et industriel de l URSS. — Moscou, 1925; *Малинина Т.Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. — Москва: Пинкотека, 2005.

2. Из протокола заседания Художественного Совета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. от 7 января 1925 г. // Цит. по: Выставочные ансамбли СССР 1920-1930-е годы. Материалы и документы / ответственный редактор В.П. Толстой. — Москва: Галарт, 2006. — С. 42.

3. Протоколы заседаний по организации «Отдела СССР» фиксируют: «на выставке в Париже основное количество экспонатов будет принадлежать кустарной промышленности. В нашей работе нам помогают музеи, кустари, особенно помог Центральный Кустарный музей ВСНХ» // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Л. 12; Мосэкуст. Кустарные художественные артели. Кустарные школы. Московский техникум. Л. 36, 48.

4. Там же. Л. 39.

5. Б.Н. Ланге отвечал за разработку новых образцов экспортного значения в керамике.

6. В протоколах заседания Художественного Совета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. от 7 января 1925 г. зафиксировано: «Художественно-промышленные изделия были видным предметом российского экспорта — как работы последних семи лет, так и образцы старых производств». Цит. по: Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. — С. 42.

7. *Малинина Т.Г.* Указ. соч. — С. 122.

8. Там же.

9. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 1. Д. 135. Л. 59.

10. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. — Москва: Советский художник, 1977. — С. 167–168.

11. Там же.

12. *Носович Т.Н., Попова И.П.* Государственный фарфоровый завод. 1904–1944 / под науч. ред. В.В. Знаменова. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 394.

13. Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. — С. 191.

14. Оба эти художника стали участниками Парижской выставки.

15. Филиппов А.В. «Новые рельефы в фарфоре и фаянсе» // Керамика и стекло. —1925. — № 6. — С. 196–198.

16. Там же.

17. Там же.

18. Из доклада заведующего художественным советом Комитета «Отдела СССР» на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 г. Д.П. Штеренберга // Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. — С. 45–46.

19. L`art lecoratif. URSS. —Moscou-Paris, 1925. — P. 15.

20. Художники об искусстве керамики / составители В.А. Попов, К.Н. Пруслина. — Москва, 1971. — С. 78.

21. Цит. по: *Малинина Т.Г.* Указ. соч. — С. 227.

22. Шахматы «Красные и белые» Н. Данько на международных выставках 1920-х гг. пользовались особой популярностью и раскупались одними из первых, вошли в коллекции европейских и американских музеев.

23. Данько делала наброски с Ахматовой у нее дома, а лепила с уже натурных зарисовок, что высоко ценилась самой Анной Андреевной.

24. А.Т. Матвеева на завод пригласил Н.Н. Пунин. Н.Я. Данько предложила Матвееву, преподававшему в Ленинградской Академии художеств, сделать для фарфора пять фигур обнаженных: Овсянников Ю. Скульптор в красном халате. — Москва, 1965. — С. 54.

25. *Петрочук О.* Аристид Майоль. — Москва, 1977. — С. 73.

26. *Данько Е.* Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. — Ленинград, 1938. — С. 30.

27. Наличие «своего» орнамента — это бесспорный критерий любого стиля. Как в крито-микенской культуре главным орнаментальным мотивом была подвижная спираль, в античной Греции — улитко- и усикообразное соединение и меандр, в рококо — S- и С-образная линия и рокайль, в модерне — изогнутый удар бича, так в ар деко главным орнаментальным мотивом, ее нервом стал лаконичный и монументальный зигзаг, емкий мотив-образ, обобщивший настроение, эмоциональный смысл ар деко. Будучи геометрическим по сути, орнамент в ар деко использовался достаточно скупо, крупно, но элегантно.

28. В отчетах по советскому отделу Международной выставки декоративных искусств в Париже 1925 г. сообщается, что отдел СССР получил 197 наград, но документально эта цифра не подтверждена: Климов Г., Юниверг Л. СССР на Парижской выставке 1925 года. По архивным и печатным материалам 20-х годов // Панорама искусств 5 / составитель М.З. Долинин. — Москва, 1982. — С. 87.

29. *Агаркова Г.Д., Петрова Н.С.* Ломоносовский фарфоровый завод. — Сантк-Петербург, 1994. — С. 114.

Л.В. КАЗАКОВА

Доктор искусствоведения, Главный научный сотрудник НИИ РАХ, Академик РАХ

e-mail: Kazakova.Luda1938@mail.ru

L.V. KAZAKOVA

Doctor of Art Histori, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

e-mail: Kazakova.Luda1938@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_39_50

СТЕКЛО АР ДЕКО. НОВЫЕ СМЫСЛЫ. НОВЫЕ ФУНКЦИИ

ART DECO GLASS. NEW MEANINGS. NEW FUNCTION

В статье рассматривается стиль Ар Деко как яркое художественное явление, характерные сущностные художественные особенности которого во многом объясняют устойчивость, притягательность и отзвуки его присутствия в современной культуре и искусстве. На примере творчества Рене Лалика, одной из знаковых фигур эпохи Ар Нуво и Ар Деко, работавшего в разных жанрах и материалах, прежде всего, в стекле, раскрывается новая эстетика предметной среды и духа времени. Особое внимание уделяется его авторской технике, позволившей Лалику вывести искусство стекла на новый уровень пластической культуры в пространстве современного творчества.

This article examines the Art Deco style as a striking artistic phenomenon, whose characteristic essential artistic features go a long way towards explaining its enduring appeal and the resonance of its presence in contemporary culture and art. Using the work of René Lalique—one of the iconic figures of the Art Nouveau and Art Deco eras, who worked across various genres and materials, primarily glass—as an example, the article explores the new aesthetics of the material environment and the spirit of the age. Particular attention is paid to his signature technique, which enabled Lalique to elevate

the art of glass to a new level of plastic culture, as well as to its application within the realm of contemporary creativity.

Ключевые слова: стиль Ар Деко, выставка, художественное стекло, авторская техника, декоративность, ваза, форма, объем, рельеф, скульптура, парфюмерный флакон.
Keywords: Art Deco style, exhibition, art glass, signature technique, decorativeness, vase, form, volume, relief, sculpture, perfume bottle.

Искусство стиля Ар Деко представляет собой яркое художественное явление. Стиль, проявившийся во втором десятилетии XX века, находившийся в дискуссионном поле определения между понятиями стиль или вкус, утвердил свой полноправный статус только в 1960-е годы. Стиль, избегающий точной хронологии, теоретической определенности, окончательно и решительно не прерывавший связи с Ар Нуво (в художественных школах Америки в 1920-е годы все еще продолжали учить искусству стиля модерн), сопротивляющийся категоризации определяли как эклектичный, скользящий, беспорядочный, фривольный, откровенно-коммерческий, оказался признанным. На выставке в Париже в 1966 году Ар Деко обозначен как стиль. В вышедшей в 1968 году в Лондоне книге Б. Хиллера «Стиль XX века» автор характеризует Ар Деко как «последний тотальный стиль» XX века. Стиль, вобравший множество истоков влияния разных стилей, но независимый от них, обративший присущие ему черты эклектизма в шарм и привлекательность, объединил разные жанры чертами «фамильного сходства, одной породы». Исследователь М. Грейф в своей работе «Определение стиля» 1982 указывает на десять-пятнадцать стилей Ар Деко, употребляя термин во множественном числе art-dekos «Этому термину разрешили объять всё, что производилось в период между двумя мировыми войнами — от мебели П. Легрена до губной помады Танги» [3, с. 16]. Стиль, присутствующий в современном искусстве и нашей жизни во многом на уровне вкусовых ощущений, несомненно сохраняет свою притягательность.

В утверждении стиля декоративно-прикладное искусство играло ведущую исключительную роль как в искусстве интерьера, так и в художественном облике предметов в их массовой и эксклюзивной элитарной формах существования. Декоративность как его неотъемлемое свойство была определяющей в стиле Ар Деко. Она ярко проявлялась в разных материалах и жанрах — в керамике, стекле, текстиле, ювелирном искусстве, металле, моде.



Рис. 1. Портрет Р. Лалика. 1910

Среди огромного количества мира предметов, артефактов исследователи предлагают некую классификацию на три типа —произведения, вдохновленные искусством прошлого, но не копирующие их, произведения с ориентиром на экзотические архаичные культуры, а также произведения, обращенные к авангарду, разного рода современным направлениям [3, с. 14]. Каким же образом и посредством каких художественных средств создавалась такая стилистически яркая игра в создании новой эстетики и эмоционального духа времени?

Мы обращаемся к знаковой фигуре эпохи Ар Нуво и Ар Деко Рене Лалику (1860–1945). Критики, в частности, исследователь его творчества А. Клузо, писали о нем как о художнике, принесшем новую красоту в XX век, а время стиля Ар Деко называли эпохой Лалика. Не так часто в истории мирового декоративного искусства появлялись имена, за которыми стояли направление, авторский стиль и даже стиль эпохи. Важно сказать, что Р. Лалик, как и многие другие художники декоративного искусства, уже в течение ряда лет работали в стиле модерн, влияние которого сохранялось до 1920-х годов. Лалик был широко известен как мастер ювелирного искусства, в котором он соединил драгоценные камни со вставками из матового опалесцирующего стекла с рельефным узором, выполненными в авторской технике “pâtedeverre” (стекольная паста). Но уже в 1909 году он открывает стекольную фабрику в Combs-la-Ville, а в 1921 — в Эльзасе стекольное производство «Verreried’Alsace и компания» в Винжен сюр-ла-Модер, что позволило начать массовый выпуск изделий. Первым директором в 1923 году стал его сын Марк.

Стекло Рене Лалика стало историко-культурным понятием. Его уникальность, безошибочная узнаваемость авторского стиля во многом были достигнуты в результате авторского приема, который заключался в том, что для изготовления каждого изделия специально создавалась восковая модель, которая в процессе его изготовления выплавлялась, что

обеспечивало неповторимость каждого изделия. Эта техника получила название «техника потерянного воска» (cire perdue). Кроме того, сохранялся удивительный эффект ручной лепки формы, вплоть до отпечатка следов прикосновения пальцев творца. Сильное впечатление в работах мастера производил свет, исходящий из плоти материала, пробивающийся сквозь фактуру матовой поверхности. Недаром Лалика называли скульптором света.

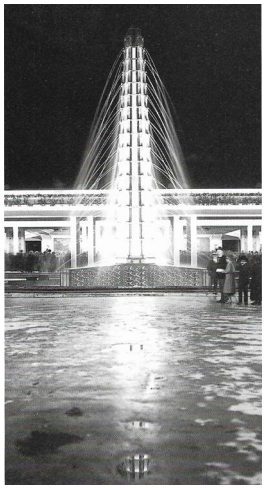


Рис. 2. Фонтан перед авторским павильоном на выставке в Париже в 1925

Участие Лалика на Парижской выставке 1925 года было заметным и весьма успешным. Вся палитра стекольного дела Лалика— авторские работы, массовая продукция, парфюмерные флаконы, скульптура — была представлена в специально построенном собственном павильоне. Перед входом был сооружен многоярусный стеклянный фонтан в окружении 136 скульптурных изображений нимф. Впоследствии на заводе Лалика по мотивам скульптур этого выставочного шедевра тиражировались тринадцать моделей статуэток— каждая высотой около шестидесяти сантиметров. Следует заметить, что скульптурные детали украшали многие декоративные предметы — шкатулки, лампы, парфюмерные флаконы.

Ваза «Вакханки» (другое название «Купальщицы» (1925)) стала в известном смысле авторским символом творчества Лалика и его стекольного дела. Опаловое стекло, столь любимое автором, всегда немного таинственное с его «лунным» ореолом света, словно окутывало почти трехмерные, выступающие из объема женские фигуры, охватившие тулово сосуда. Их сложные развороты в пространстве, игра света и тени, блестящие и матовые фактуры — вся эта феерия декоративных средств при небольшом размере высотой в 25 см придавала этому произведению характер исключительности, масштабности. Заметим, что рецепт опалесцентного стекла является секретом фирмы. Ваза выпускается по сей день и является настоящим брендом. И это не единственный пример столь долгой жизни творений Лалика. Среди многочисленных ваз, показанных на выставке, ваза «Завихрение» («Турбулентная») отличалась неординарным динамичным орнаментом, с глубокими врезами в толщу объема. Другой вариант

— из бесцветного стекла с орнаментом черного цвета, характерного для Ар Деко, и интересной фактурой поверхности, имитирующей чешую змеи. Круг предметов, созданных Лаликом в стекле, был удивительно разнообразен — от ваз до настольных часов и ламп до настольной пластики — весьма распространенном жанре стиля. Характерным примером является пластическая настольная композиция «Сюзанна», которая наряду со скульптурной выразительностью отличалась особым свойством менять цвет при разном освещении. Уникальным явлением в искусстве стеклоделия следует считать настольные украшения больших размеров, достигающих более метра в длину, с изображением мотивов флоры и фауны, в частности, павлина, одного из любимых в творчестве Лалика («Три павлина», 1920). В них сочетались разные технические приемы и демонстрировалось все великолепие декоративных возможностей стекла.

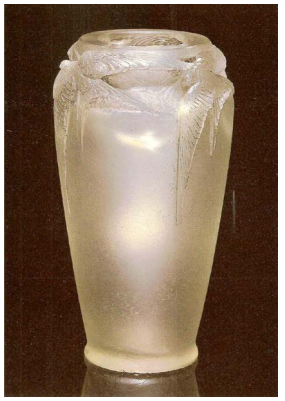


Рис. 3. Р. Лалик. Ваза «Ласточки». Стекло, авторская техника. 1920-е гг.

Парфюмерный флакон — это особая тема в искусстве Ар Деко, как и в творчестве Лалика. Создание парфюмерных сосудов самым тесным образом связано с модой и историей возникновения и развития в Европе, прежде всего, во Франции, Италии Домов моды, ставших всемирно известными. Известный кутюрье Поль Пуаре один из первых предложил дополнить ароматом модную линию в одежде. На рубеже XIX – начала XX века парфюмеры поняли необходимость художника в создании парфюмерного флакона. Началась эпоха авторского флакона, в которой, в отличие от существовавшей классической линии (флакон «Баккара» с широкой гранью), появился авторский дизайн, с его явным стремлением к эксперименту. Термин «высокая парфюмерная мода» стал аналогичен понятию «Hautecouture» в сфере моды.

Создание парфюмерного флакона из стекла и хрусталя органично вошло в творчество Лалика. Его приход в эту сферу был сразу замечен среди уже известных художников, работавших в стиле модерн. На протяжении всего творчества он создал двести пятьдесят флаконов (последний из них, «Айседора Дункан», создан в 1930-е годы). Важно иметь в виду то обстоятельство, что свои первые шестнадцать флаконов он создал по заказу Ф. Коти в 1908–1910 годы, то есть в эпоху модерна. Но уже тогда

означилась характерная черта — пластическая выразительность объема и введение скульптурной детали на крышке предмета. Назовем флакон в восточном стиле “L Effleurt” («Прикосновение»), крышку которого украшала фигурка скарабея. Во флаконе “Ambre Antique” («Античный янтарь», 1910) появляется изображение женских фигур, едва ли ни излюбленного мотива в скульптуре Лалика на протяжении всего творчества, позволивший автору выстроить свою авторскую пластическую линию в искусстве Ар Деко.

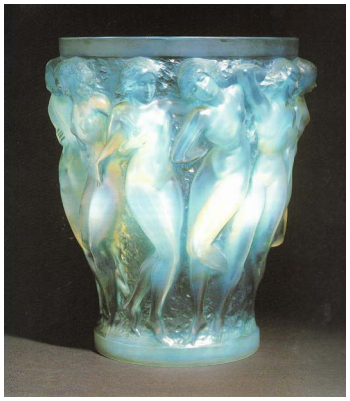


Рис. 4. Р. Лалик. Ваза «Купальщицы». «Вакханки». 1925. Стекло опаловое

Лалик оказал несомненное влияние на уже существовавшую классическую линию «Баккара», отличавшуюся красотой четких граненых форм и безукоризненным качеством гладких отполированных поверхностей. Это сказалось в появлении растительных мотивов, меняющих фактуру поверхности, в акценте на пластическом решении пробки, введении изображения, использовании эффекта матового стекла [4, с. 71–72]. Пластическое видение свойств материала и применение авторского приема в создании матовой поверхности позволило Лалику создать свой стиль, возвести парфюмерный сосуд в ранг произведения искусства. Лалик сохранил заложенные им ранее художественные принципы, однако декоративная роскошь флакона Ар Деко отвечала статусному уровню признанных домов моды. Его заказчиками были «Ворт», «Герлен», «Арис», «Молинар», «Корде», «Форвиль» и другие. Например, флакон «Дама с сапфиром» из прозрачного хрусталя с пробкой в виде шишки была создан для фирмы “Aris”, которая была поставщиком испанского двора, возможно, даже в честь самой королевы Виктории Евгении. Немаловажным фактором в «подаче» флакона была упаковка всякого рода коробочки, сундучки, оформление которых представляло собой образцы искусного дизайна, отмеченного оригинальными колористическими и шрифтовыми решениями, по сути, представлявшего самостоятельную сферу творчества.

Нельзя не сказать о влиянии Лалика на художественный облик парфюмерной продукции в России, производившейся на заводах А. Ралле и Г. Брокара (в СССР соответственно — заводы «Свобода», «Новая Заря»).

В свою очередь, сам Лалик испытал влияние Дягилевских сезонов в Париже, постановок балетов, в частности «Жар-птица», а в создании флакона «Поцелуй фавна» он вдохновлялся образами В. Нижинского. Разнообразие форм и цвета, скульптурные рельефы, матовые фактуры, декоративные пробки в форме тиары, гребня, применение эмалей, патинирование — все это многообразие выразительных средств характеризовало понятие «парфюмерный флакон Лалика» с его аристократическим флером изысканности и роскоши.



Рис. 5. Настольное украшение «Павлин». Стекло, бронза 1920-е гг.

Эта пластическая линия нашла продолжение в создании в 1948 году его сыном Марком ныне широко известного флакона для духов Нины Риччи “L’Air duTemps” со скульптурными фигурками двух голубей из матового стекла на его крышке.

Индустрия парфюмерных флаконов набирала силу с невероятной быстротой. Над созданием флаконов трудилась целая плеяда известных художников — Ж. Вийар, Л. Гимар, Ж. Лепа, П. Ириб, Л. Сю и многие другие. Позднее в создании образцов участвовали такие художники, как С. Дали (известный флакон «Король-солнце»), Э. Скьяпарелли, Э. Уорхол (флакон для духов Коко Шанель «Шанель № 5»), Л. Сю (флакон в форме корабля для фирмы Ж. Пату, заказанный по случаю первого рейса океанского лайнера «Нормандия»). Назовем и флакон К. Малевича в форме ледяной глыбы и фигурки медведя на ней.

Искусство парфюмерного флакона из стекла и хрусталя стало поистине художественным открытием XX века, претендующим на признание его самостоятельной эстетической роли в ощущении духа эпохи Ар Деко. «В эпоху Ар Нуво и Ар Деко эта сфера творчества была включена в общий поток художественного процесса, что способствовало признанию и известности авторов» [1, с. 69]. В художественном облике флакона ярко выразились черты новой эстетики дизайна, проявившиеся в соединении конструктивного и декоративного, гармонизации отношений про-

мышленности с искусством и ремеслом. В искусстве парфюмерного флакона прозвучали все ноты стиля Ар Деко.

Самым масштабным по своему значению открытием Лалика и уникальным экспериментом стали его монументальные формы в стекле. Пластические рельефы и скульптура, архитектурные детали — панели, колонны, перила, лестницы, органично вошедшие в интерьеры общественных и частных, светских и религиозных сооружений, транспортных средств, изменили представление о художественных и функциональных возможностях стекла. Радикальные перемены произошли в искусстве освещения. Здесь же мы говорим о преобразовании Лаликом форм осветительных приборов — от люстры и настольной лампы до световых панелей, подсвеченных полов. Созданные им разные типы светильников в их новых конструктивных решениях принципиально изменили характер освещения. Светильники, как правило, из матового бесцветного стекла, несли рассеянный мягкий рассеянный свет, при котором пространство становилось цельной световой средой.



Рис. 6. Р. Лалик. Парфюмерный флакон с изображением женской фигуры. Цветное стекло. 1920-е гг.

Пожалуй, самой впечатляющей работой Лалика стало убранство обеденного салона океанского лайнера «Нормандия» (1935). Огромное пространство салона было озарено светом от стеклянных иллюминированных панелей, расположенных вдоль боковых стен.

Большое место в создании индивидуального облика разного рода помещений заняли пластические работы Лалика. Уникальное панно с высоким рельефом украшает двери большого зала дворца принца Асака Ясухито в Токио (начало 1930-х годов, в настоящее время — музей Метрополитен Тейен арт. Поражает не только ее пластическая и световая сила воздействия, но и сложность технического изготовления литого стекла.

Здесь же можно назвать панно с изображениями ангелов небольшого алтаря в церкви святого Матвея в Saint Helier на острове Джерси. Более камерные работы — панно-рельефы были созданы для вагона Пульмановского экспресс поезда, курсировавшего по Лазурному берегу. Монументально-декоративные работы Лалика составили пласт искусства, неразрывно связанный с представлением о стильном образе интерьера Ар Деко.

Творчество Рене Лалика вышло за рамки искусства Ар Деко, его имя сохранило свое эпохальное значение до наших дней, а созданные им произведения живут во времени и пространстве.

В 2011 году в Винжен-сюр-Модер (Wingen-sur-Moder) в Эльзасе, где находится фабрика, открылся музей Лалика (с 2008 года управляет швейцарская компания Art&Fragrance). Заметим, что в собрании музея находятся произведения из стекла 1950–1960-х годов М. Шагала, П. Пикассо, М. Эрнста. Интересным стал проект «Лалик глас», осуществлённый во Франции в 2018 году «Домом Р. Лалика», участниками которого стали художники и дизайнеры с мировым именем, обратившиеся к творениям мастера из стекла как к источнику для претворения современных идей [2, с. 80].



Рис. 7. Р. Лалик. Парфюмерный флакон «Дама с сапфиром». 1920. Хрусталь. Для фирмы Арис

Концепция проекта заключалась в развитии и транскрипции наследия великого мастера, в частности, в обращении к использованию его авторской техники «потерянного воска» в уникальных авторских изделиях из стекла, что означало движение к зрителю «вневременного французского бренда». Итогом этого проекта стала выставка 2018 года «Рене Лалик. Встреча с современностью» в музее Лалика в Винжен-сюр-Модер семи широко известных художников XX–XXI веков. Скульптура, арт-объекты И. Кляйна, А. Капура, Р. Бугатти, М. Ботта, Д. Хёрста, вазы З. Хадид, Д. Роджерса представляли сугубо индивидуальную интерпретацию пластического наследия Р. Лалика. Заметим, что произведения названных авторов выпускаются небольшим, строго лимитированным тиражом (каждый экземпляр пронумерован).

Самой ранней по хронологии создания явилась скульптура миланского скульптора-анималиста Р. Бугатти (1884–1916). «Танцующий слон», воссозданный по образцу 1904 года, по выразительности живой динамичной лепки встает в зрительный ряд современной пластики.

Интересен взгляд американского художника Д. Роджерса на знаковую работу Лалика «Вакханки» 1925 года, представленную на Всемирной Парижской выставке. В вазе под названием «Сирены» (Sirenesvase, 2017) автор предложил свою версию греческого мифа. Сохранив круговое

расположение женских фигур по поверхности на вазе Лалика, современный художник наделяет их индивидуальной трактовкой лиц, остро ритмическими, динамичными, угловатыми, гротескно изломанными позами, достигая при этом иного эмоционального воздействия пластической выразительности матового стекла. В настоящее время ваза стала широко тиражируемым произведением.



Рис. 8. Р. Лалик. Рельеф на дверях Большого дворца принца А. Ясухито в Токио (Музей метрополитен Тейен арт). Матовое стекло, техника литья

Одной из первых работ проекта Дома Лалика стала скульптура «Ника Самофракийская» И. Кляйна (1926–1962) из стекла ультрамаринового цвета, которую создали в 2011 году по архивам художника в количестве 83 экземпляров. В свое время, в 1956 году, Кляйн, впечатленный синим цветом в работах великого Джотто, изготовил рецепт этого удивительного цвета пронзительной силы воздействия, полученного на основе меди и оксида кобальта и получил патент (International Klein Blue). В 2015 году была воссоздана еще одна работа в том же ультрамариновом цвете стекла «Голубая земля».



Рис. 9. Выставка «Рене Лалик. Встреча с современностью». 2018. Музей в Винжен-Сюр-Модерн

В вазах из цветного хрусталя всемирно известной Захи Хадид (1950–2016) (Manifestovase, 2014) угадываются линии её архитектуры. Культ ее архитектурных линий прослеживается в декоре большинства ее ваз, которые она представляла на выставках “Visio”, “Manifesto vases”, “Fontana bowl”. Плавные текучие флюиды линий, их непрерывное движение, контрасты ритмов, матовой и полированной поверхностей, свечение света в вазах синего стекла выявляют драгоценность материала, достигают максимального декоративного эффекта.

Д. Хёрст, неистовый экспериментатор в поисках нового искусства, обращается к хрусталю, признается в своей любви к хрусталю Лалика, который он коллекционировал. Его привлекает чистота и алмазное сверкание материала. Не случайно его знаковая работа «Череп» украшена бриллиантами (8901 шт.). Череп стал мотивом-символом философской темы вечности, жизни и смерти, который многократно повторялся, варьировался автором в бесцветном прозрачном, матовом, черном хрустале. Пластическая и светоносная красота матового хрусталя звучит в скульптуре «Птица» (2017).



Рис. 10. И. Клейн. «Ника Самофракийская». 2011. Цветное стекло, техника литья

Так, выражая авторские концепции, художники вводят в новый контекст искусства технические приемы, открытые и использованные больше века тому назад Рене Лаликом. В поисках и создании арт-объектов современной художественной культуры появляются новые символы, открываются новые эстетические смыслы и вместе с тем сохраняется притягательный интерес к огромному наследию Р. Лалика. Его творчество представлено более чем в сорока крупнейших музеях мира и частных коллекциях (Музей декоративных искусств в Париже, Метрополитен в Нью-Йорке, Виктории и Альберта в Лондоне, собрание Г. Гюльбенкяна в Лиссабоне, а также музеи Лалика в Сува в Японии, в Винжен-сюр-Модер в Эльзасе и другие).

В чем же состоит активное присутствие стиля Ар Деко в наше время, так ярко воплотившееся в творчестве Р. Лалика? После периода немилости и критики в 1940–1960-е годы Ар Деко снова в фаворе. Гигантская выставка «Мир Ар Деко» в Миннеаполисе в институте искусств (США) в 1971 году, представившая четыре тысячи экспонатов, также возбудила интерес к Ар Деко (куратором был Б. Хиллер). Каталог выставки был оформлен в стиле «нео-Деко». Растут интерес коллекционеров и цены на аукционах, живёт потребительский интерес к произведениям.

Можно предположить, что стиль такой всеохватности источников влияния предоставляет зрителю широкое поле эмоционального восприятия. Претворенные в нем в такой аттрактивной доступной художественной форме, они заключают в себе большую эмоциональную силу

вкусовых ощущений. Все-таки не случайно столь долгой была дискуссия в определении этого яркого художественного явления — стиль или вкус? Такие неотъемлемые факторы, как широкая амплитуда выбора, личных предпочтений, шик и роскошь в подаче красоты новых материалов, неожиданные трансформации традиционного, ранее виденного, высокая исполнительская культура, ощущение достатка, не переходящие в чувство пресыщенности, во многом объясняют устойчивость и живучесть Ар Деко. В тому же, понятия «шик» и «роскошь» не теряют своего престижного смысла во всем многообразии вкусовых ощущений в современном обществе потребления.

Список литературы

1. *Казакова Л.В.* Искусство парфюмерного флакона // Декоративное искусство. — 2013. — № 4/415. — С. 68–71.

2. *Казакова Л.В.* Рене Лалик: от Ар Нуво к современности // Диалог искусств. — 2018. — № 4. — С. 50–82.

3. *Benton Ch., Benton T.* The Style and the Age // Art Deco 1910–1939. — Boston, New York, London: Bulfinch Press / AOL Time Warner Book Group, 2003. — P. 12–27.

4. *Lefkowith Ch.M.* Masterpieces of the Perfume Industry. — New York: Editions Stylissimo, 2000. — 350 p.

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусства РАХ, член-корреспондент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILIEVA

Grand PhD in Arts, Associate Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Fine Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Fine Arts, Honored Artist of the Russian Federation
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_51_65

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА АР-ДЕКО В КОНТЕКСТЕ ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА

WORKS OF ART DECO JEWELRY IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGICAL PROGRESS

Ювелирное искусство ар-деко находилось в промежуточном положении между традиционалистскими и авангардными направлениями. Одним из его актуальных течений периода межвоенных десятилетий является художественная рефлексия о техническом прогрессе; создание образов машинных механизмов, как воплощение манифеста футуристов «о красоте скорости». Пионерами этого течения были французские художники: Ж. Фуке, Ж. Сандоз, Ж. Деспре, Р. Тамплие, реформаторы ювелирного дела, которые не «подчинялись» машине, а, сочетая промышленные образы с рукотворностью их воплощения, создавали уникальные произведения ювелирного искусства эпохи технического прогресса.

Art Deco jewelry was in an intermediate position between traditionalist and avant-garde trends. One of his current trends during the interwar decades is artistic reflection on technological progress; the creation of images of machine mechanisms, as the embodiment of the

Futurist manifesto “on the beauty of speed”. The pioneers of this trend were French artists: J. Fouquet, J. Sandoz, J. Despre, R. The Templars were jewelry reformers who did not “obey” the machine, but combined industrial images with the artificiality of their embodiment, creating unique pieces of jewelry art of the era of technological progress.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелиры-реформаторы, художник-ювелир, пионеры ар-деко, технический прогресс, детали механизмов, машинные формы, новая художественно-образная система, Ж. Фуке, Ж. Деспре, Ж. Сандоз, Р. Тамплие.
Keywords: jewelry art, reformer jewelers, jeweler artist, pioneers of Art Deco, technical progress, details of mechanisms, machine forms, new artistic and imaginative system, J. Fouquet, J. Despre, J. Sandoz, R. Templier.

Экспозиция выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году со всей очевидностью представила процесс существенных изменений в ювелирном искусстве этого времени, запущенных Первой мировой войной (1914–1918), на десть лет отодвинувшей ее организацию, и прерванных в период Великой депрессии (1929–1933). Ведущий российский исследователь ар-деко Т.Г. Малинина охарактеризовала это направление, как «занявшее промежуточное положение между традиционалистскими и авангардными течениям» [1, с. 177]. Она отмечала зависимость его творцов «от интеллектуального контеста эпохи, ее культурной, социальной и творческой проблематики …, и подчеркивала, что при этом их объединяло «всеобщее стремление к современности и новизне» [1, с. 177]. Далее Т.Г. Малинина указывала на то, что «их творческая деятельность не сформировала единой концепции» и объясняла это общим принципом «неприятия всякого рода крайностей: диктата теоретических систем, ограничений метода, приоритета техники над искусством, рационального над интуитивным, коллективного над индивидуальным, новаторского на традиционным» [1, с. 177].

Темой настоящей статьи является одно из этих течений — «приоритет техники над искусством»; точнее, его воплощение в произведениях художников-ювелиров, чье искусство в той или иной мере оказалось под непосредственным влиянием социокультурного контекста межвоенного десятилетия и проблемы синтеза искусства и инженерии, артикулированной новым витком технической революции, что во многом стимулировало

внедрение новых технологий и любопытство к новым материалам. И это в результате предопределило характер и содержание его принципиально отличной от традиционной, новой художественно-образной системы.

В то же время, к радикальному обновлению художественного языка ювелиров-реформаторов подталкивали, с одной стороны, многообразие стилистических течений модернизма начала XX века: авангард, функционализм, классика. С другой, изменения в моде и внешнем облике людей; от расплывчатости 1920-х гг. к твердости и жесткости 1930-х [2, с. 93]. Одновременно, лидирующие позиции в эти десятилетия занимает концепция, в основе которой лежат авторские рефлексии художников-ювелиров, инспирированные реалиями действительности, заявившими о фактическом рождении в период между двумя войнами новой технократической эры, ознаменованной величием достижений технического прогресса.

Французские ювелиры-реформаторы были первыми, кто не «работал на машину», как их немецкие коллеги, а, принимая манифест футуристов «о красоте скорости», все же шел на компромисс и создавал далекие от подчиненности технике машинные формы, сочетающие промышленные образы с рукотворностью их воплощения.

Все понимали, что вместить новые темы в классические формы уже невозможно, поэтому вопрос создания актуального художественного языка стал вопросом времени. В среде художников-ювелиров, как в творческой среде в целом, еще живо было увлечение идеям, восходящими к временам Дж. Рёскина и У. Морриса, провозглашавших неприятие механизации и стандартизации и выдвигавших в качестве идеала средневековое искусство. Но то, что совсем недавно было предметом творческих дискуссий, теперь становилось практикой искусства.

Особенностью ювелирного дела этого времени было то, что в нем, как наиболее консервативном по своей сути, острота радикализма перемен «времени неразберихи» [3, с. 115] ощущалась особенно остро, так как традиционная концепция не совсем сошла с арены, а только потеснилась, впустив новую — авангардную. И обе они, каждая по-своему, были актуальны поскольку в период «празднования мира» традиционная отвечала идее восстановления прерванной линии развития, а авангардная воспринималась как взгляд в будущее, как выразитель идей открывателей машинной эры в искусстве.

Изделия французских ювелиров 1920-х годов, находящихся под очевидным влиянием чувства восхищения машиной, — это уникальные

произведения, сделанные преимущественно из драгоценных материалов. Они являлись предметами роскоши и потому были доступны очень ограниченному кругу наиболее успешных представителей интеллектуальной элиты: модные актеры и писатели, кутюрье и коллекционеры, которые могли не только по достоинству оценить их новизну и высокий художественный уровень, но и монетизировать свое эстетическое признание.

Как известно, художественно-стилевым преобразованиям в таких технологически емких видах искусства, как ювелирное дело, предшествуют перемены в социально-экономической структуре общества, поэтому следует подчеркнуть, что традиционные драгоценности еще во время Первой мировой войны утратили статус социально необходимых предметов роскоши. Стиль жизни значительно изменился; стал будничным без традиционных празднеств. Дорогие украшения из драгоценных материалов были спрятаны в банки или превратились в авуары, обеспечивающие покрытие военных расходов, поэтому они теряют возможность влиять на формирование стиля. С другой стороны, многие художники и ювелиры были призваны в действующую армию, что фактически остановило производство этих предметов роскоши в довоенных масштабах.

На смену им сначала пришли изделия, представляющие новый вид ювелирных памятных подарков-сувениров военного времени. Это были кольца, сделанные из металлической проволоки, осколков разорвавшегося снаряда, гильзы стреляного патрона. В этих нехитрых украшениях фактически впервые были овеществлены основные черты последующего времени — символика простых форм, знаковая лаконичность художественного языка, индивидуальность восприятия при общности переживания.

Последовавший вскоре после войны экономический кризис и трансформация социальной структуры сделали драгоценности «разменной монетой». В украшениях, как и в костюме, «просвещенные буржуа» соблюдали умеренность. Мироощущение женщин этого класса, личностей, активно борющихся за свои права, воплотилось в простоте и элегантности «стиля Коко Шанель». Как утверждает Дж. Миллер, дизайн линии ее модных украшений, выполненных по рисункам П. Ириба, «просто повторял силуэты, линии и цвета одежды, придавая каждой модели неповторимость …» [4, с. 56–57]. Другой исследователь К. Гаворт-Мэйден писала: «Это была эра девочек-подростков, джаза и техники. Десятилетия между двумя войнами…, беззаботные и, одновременно, консервативные — итог периода сомнительных приобретений…» [5, с. 34] (перевод автора).

На другом полюсе были не менее яркие творческие личности, те немногие, для которых костюм был предметом страсти, а не моды и чье мировосприятие отражалось в творчестве художника Э. Скиапарелли. «Она не была рафинированным дизайнером, обдумывающим и ищущим стиль. Она верила, что одежда была местом для выражения искусства в большей степени, чем средством для проявления мастерства кутюрье» [6, с. 81–82], поэтому неудивительно, что она, прекрасно осознающая значение авангардных направлений искусства для развития материальной культуры, явилась их провозвестником в ювелирной деле.

Тем не менее, подлинными реформаторами украшений как произведений искусства в 1920–1930-е годы все же стали сами ювелиры, в творчестве которых отточенное чувство пластики предметной формы соединилось с художественной эрудицией молодого поколения. Уже в подготовке к выставке 1925 года они проявили понимание значения новых социокультурных факторов и актуальных стилистических тенденций художественной культуры тех лет, что напрямую стимулировало их возрастающий интерес к поэтике мира техники — структурности механизмов, динамике скоростей, символике новых архитектурных форм. Все это стало доминирующей составляющей экспозиции выставки и основой формирования новой образной системы ар-деко.

Оригинальность как уникальность была ключевым критерием работы Отборочного Комитета Международной выставки декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже. Его возглавил глава старинного парижского ювелирного Дома Жорж Фуке, который не был пионером ар-деко. Его эстетические позиции сформировались в сотрудничестве с А. Мухой еще в эпоху ар-нуво. В то же время, в 1920-е Ж. Фуке не только оказывал поддержку новым направлениям в ювелирном искусстве, но и активно работал с такими мастерами своего времени, как архитектор Э. Багг, живописцы А. Левейи и Кассандр (А. Мурон). Геометрические мотивы ювелирных изделий, выполненных по их концептуальным рисункам драгоценностей, играли ведущую роль как «первоформы» новейшего времени, открывали художникам-ювелирам декоративность гармонии цветных ювелирных камней: аметиста, ляпис-лазури, коралла, бирюзы, оникса и янтаря в сочетании с бриллиантами, поэтому деятельность Ж. Фуке на посту главы Отборочного комитета выставки, отдававшего предпочтение неординарности авторской мысли, имела немаловажное значение для становления творчества художников нового поколения, представлявших новую формацию ювелиров.

Настоящими пионерами ювелирного искусства ар-деко стали наследники, отважившихся на эксперимент, известных парижских ювелирных домов: Жан Фуке (сын Жоржа Фуке), Ж. Сандоз, Р. Тамплие. На выставке 1925 года они еще представляли «Общество художников-декораторов», занимавшихся оформлением предметных форм. Но уже в 1929 году они объединяются с архитекторами и создают «Союз современных художников», программной идей которого провозглашено понимание современного искусства как проистекающего из современной жизни. Об этом Ж. Сандоз писал в августе 1929 года в статье «Ювелирные изделия современного возрождения французского искусства и индустрии роскоши» (Sandoz, Gerard. Bijoux d'Aujourd'hui' // Renaissance de l'Art Francais et des lndustries de Luxe. August. 1929) [7, с. 173]. Согласно его утверждению, «сегодня ювелирные произведения, непосредственно вдохновленные нашей современной эстетикой, должны быть простыми и строгими, построенными без слишком сложного орнамента. Если техника исполнения безупречна, качественное ювелирное изделие стоимостью в 200 франков — также прекрасно как равное ему по дизайну украшение стоимостью 2 миллиона. Есть прекрасные ювелирные произведения, сделанные просто из золота, и отвратительные, которые густо усыпаны бриллиантами. Есть также изысканные произведения, в которых бриллианты искусно обработаны, а оправа выглядит, как золотая "вермишель". Давайте оставим предрассудки относительно материалов. Лично я полагаю, что прежде всего мы должны мыслить силуэтом и объемом ювелирного произведения, чтобы оно было творческим» [7, с. 173] (перевод автора). Ему также принадлежит мысль, что: «Искусство либо есть, либо его нет, но оно часто представлено очень просто и естественно, без автоматически навязанного ему "декора"…» [7, с. 173] (перевод автора).

Отношение к ювелирному произведению как виду авторского искусства, предтечей художественных украшений, было обусловлено тем, что все названные художники-ювелиры имели прекрасное классическое художественное образование, что значительно расширяло диапазон их творческой деятельности и способствовало реализации на практике идеи синтеза искусств. Так, например, Р. Тамплие, окончивший Национальную школу декоративных искусств, принадлежал к числу ряда известных архитекторов, в 1929 году вошедших в «Союз современных художников» и тяготевших к Венской школе и группе De Stijl [1, с. 186]. Таким образом, эстетические взгляды ювелиров-реформаторов складывались под влия-

нием сложной творческой атмосферы послевоенного Парижа, что, в свою очередь, обусловливало консолидацию их художественных целей и идей их достижения.

Важную роль в становлении этого течения в ювелирном деле сыграло и то, что, благодаря принадлежности к семейным фирмам, ювелиры-реформаторы располагали необходимой материально-технической базой, позволявшей им сосредоточить силы на разработке эскизов и рисунков с указанием размеров, предполагаемых материалов и колористических решений, а иногда и без этой информации. Реализацией изделий в материале обычно занимались высококлассные мастера-ювелиры фирмы. Так, известно, что исполнителем украшений по рисункам Р. Тамплие с 1929 становится М. Першерон. Это обусловливало для молодых реформаторов ювелирного искусства возможность полностью посвятить себя творчеству. Таким образом, Дома Тамплие, Фуке и Сандоз в 1920-е годы не только работали во взаимодействии с авангардными стилистическими направлениями в искусстве, но активно участвовали в формировании новой художественной культуры. Они были не просто уникальными творческими личностями своего времени, но обогащали его характерным для искусства ар-деко ощущением драгоценности материала и оригинальностью решений предметной формы.

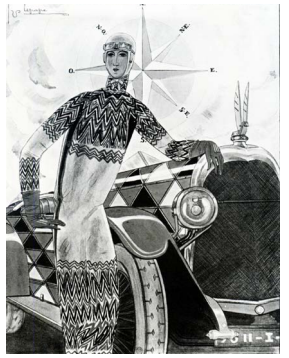


Рис. 1. Жорж Лепап. Оригинал, написанный гуашью для иллюстрации французского журнала Vogue от 1 ноября 1925 года. 36,5 х 27,5 см. Фото: Эдимидиа. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 12

Эта тематика оставалась в приоритете вплоть до рубежа 1920–1930-х годов, когда период «празднования мира» сменился эйфорией выхода из экономического кризиса и новым витком наращивания темпов индустриального развития.

В отличие от классических образцов ювелирного дела, которые, как утверждал Г. Земпер, играли ключевую роль в достижении эстетически гармоничного существования человека в пространстве макрокосмоса [8, с. 117–148], представители новой формации, наследники авангардных течений начала века и современники нового витка технической революции, художники-ювелиры ар-деко стремились позиционировать себя в микрокосме, созданном сами человеком, его инженерным творчеством (рис. 1).

В произведениях Жана Фуке, одного из наиболее ярких ювелиров-реформаторов, интерес к современным эстетическим принципам синтезировался со стремлением к гармонии, воплотившейся в единстве рисунка и совершенном его воплощении в материале. Свое видение современных ювелирных украшений в ряду пластических искусств он изложил в статье 1931 года «Ювелирные изделия и изделия из серебра» (Foquet, Jean. Bijoux et Orfevrerie // Art International d'Aujourd'hue, no 16, Paris, 1931). Ж. Фуке писал: «Произведения ювелирного дела… должны быть произведениями искусства, но соответствовать тем же требованиям, что и промышленные изделия» [9, с. 41] (быть функциональными — И.П.) (перевод автора).





Рис. 2. Жан Фуке. Браслет «Подшипник». 1931. Эбонит, хромированный металл. Репродукция из журнала «Декоративное искусство», Апрель 1932 ("Art et Decoration", April 1932). Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 212

Рис. 3. Жан Фуке. Подвес «Артиллерийский снаряд». 1927. Полированная платина, хрусталь. Коллекция Джоанн Уолкер. Фото: Л. Сюлли-Жольм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 189

Как и Р. Тамплие, Ж. Фуке был широко образованным человеком. В число его друзей входили такие выдающиеся личности, как писатель и общественный деятель Л. Арагон, поэт П. Элюар. Как и они он поддерживал творчество авангардных художников и архитекторов. Он привлек к ювелирному искусству немало мастеров изобразительного искусства и архитектуры, таких, как Ж. Ламбер-Рюки и Ш. Пиррэ. Они обогатили ювелирное дело ар-деко новым прочтением архитектоники масс и динамики линий, пластики и цвета. Также благодаря Ж. Фуке художники-ювелиры стали участниками Ежегодных Салонов. В то же время, некоторые его художественные решения, например, браслет «Подшипник» (1931) (рис. 2), оказывались на грани китча. Но все же чаще работы этого художника-ювелира отличал обобщенный характер формы. Начиная с его художественных украшений ар-деко, таких, как подвес «Артиллерийский



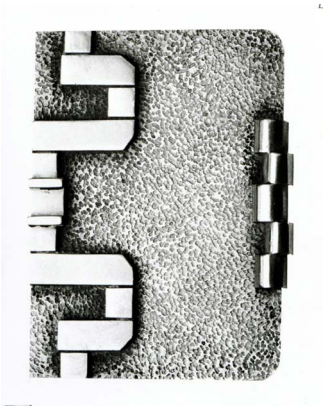


Рис. 4. Фотография княжны Натальи Палей. Музей Моды. Париж (в центре). Кольца из драгоценных материалов. Фирмы Бушерон и Бовин (справа и слева). 1925–1930. Частные коллекции. Источник: Raulet Sylvie. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 157

Рис. 5. Раймон Тамплие. Браслеты. 1927. Серебро, черный лак. Частная коллекция. Фото: Т. Хойер и Ж.Б. Руо. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 224

снаряд» (1927) (рис. 3), техника становится визуальным знаком художественной культуры XX века.

Другие ювелиры-реформаторы ар-деко в большей степени стремились к воплощению в ювелирном украшении не столько своего визуального впечатления от техники, сколько сути образов современности (рис. 4). Преодолевая зримое, они пытались артикулировать в украшениях силу и динамику поэтики эры технического прогресса. И в этом большую роль сыграло творчество такого мастера, как Ж. Деспре. К его работам в этом ключе относится брошь «Коленчатый вал» (1930) (рис. 5).

Он принадлежит к старшему поколению реформаторов. В основе его творческого метода — не только визуальный, эстетический восторг перед машиной, но и практические знания. Его увлечение техникой восходит ко временам Первой мировой войны. Тогда, разрабатывая двигатели для аэропланов, он был очарован логической выверенностью структуры механизмов. Его восхищала гармония, достигнутая сбалансированной уравновешенностью форм и линий механических узлов с аскетичной чистотой полированного металла.

Оживить технократические образы, придать им эстетически адекватные искусству формы, ему помогло самообразование выходца

из семьи торговца произведениями искусства и ювелирными украшениями, а также общение с живописцами, скульпторами, керамистами послевоенного Парижа, благодаря чему в произведениях Ж. Деспре гармонично синтезировались все функции ювелирных украшений — магическая, утилитарная и декоративная, восходящие к их истокам как формам познания мира.



Рис. 6. Жан Деспре. Брошь «Коленчатый вал». 1930. Полированное и матовое серебро. Подписанная. Музей декоративных искусств. Париж. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 231

Технический прогресс побудил ювелиров искать новые убедительные и адекватные времени художественные решения.

В конструкциях украшений ар-деко исчезает деление на оправу и вставку. Декоративные композиции больше напоминают точно подогнанные друг к другу детали неких механизмов, что делало их знаковыми символами машинной эпохи. Особенно это проявилось в браслетах (рис. 6). В их орнаментах наиболее популярен «конвейерный» мотив. Другим новым «словом» в художественном языке ювелиров-реформаторов стал синкопированный ритмический строй украшений, который сопоставим с джазовой музыкой межвоенных десятилетий.

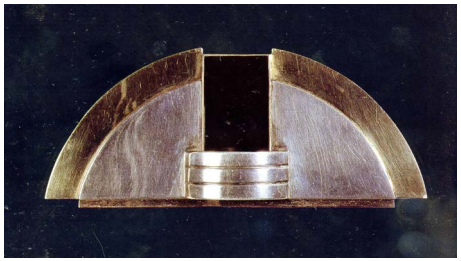


Рис. 7. Жан Деспре. Брошь. 1935. Серебро, золото, черная эмаль. Подписанная. Музей современного искусства Парижской виллы. Источник: L'Arte del Gioiello e el Gioiello d'Artista dal '900 ad OGGI. — Firenze: Giunti, 2001. — P. 163, 166

Под влиянием техники ведущая роль в композиции ювелирных украшений ар-деко отводится металлу (рис. 7). Его механические и технические свойства, тональное многообразие, открывали исключительно богатые художественно-выразительные возможности для построения изящных тоновых композиций, как в традиционном золоте, так и в белых металлах, особенно любимых ювелирами ар-деко. Сложные колористические эффекты трехцветного золота с узкими дорожками калиброванных бриллиантов или рубинов любил Ж. Фуке (рис. 8). Для Р. Тамплие характерно сочетание черного лака с серым золотом и платиной (рис. 9). Ж. Деспре принадлежит идея сочетать серебро с расписным или гравированным прозрачным стеклом (рис. 10).







Рис. 8. Жан Фуке. Браслет. Золото трех цветов, бриллианты, рубины. 1925. Коллекция М. Суйяк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 217

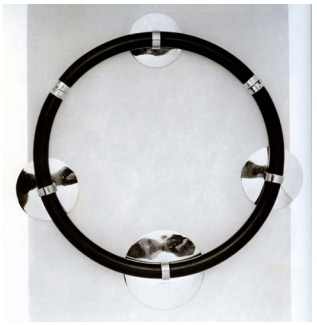
Рис. 9. Раймон Тамплие. Брошь. 1925. Белое золото, бриллианты, черный лак. Подписанная. Честная галерея, Нью-Йорк. Источник: L'Arte del Gioiello e el Gioiello d'Artista dal '900 ad OGGI. Firenze: Giunti, 2001. — P. 162.

Рис. 10. Жан Деспре. Брошь. 1920–1930-е. Серебро, черная эмаль, роспись по стеклу (Этьен Курно). Частная галерея, Нью-Йорк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 238

Жесткие белые металлы — платина и сплавы, изобретенные в время войны, а также нержавеющая и хромированная сталь, широко использовались в ювелирных украшениях мастерами ар-деко (рис. 11). Художественная система стиля, по сути, опиралась на них как на великолепных «компаньонов» для любых цветных акцентов из камней, эмали, стекла с росписью и др. Этот прием особенно часто применяли Р. Тамплие и Ж. Фуке.

Вопреки возмущению публики, привыкшей к серо-лиловой гамме ар-нуво, ювелиры-реформаторы не боялись широко применять яркие цвета и их резкие сочетания, введенные в искусство П. Пуаре костюмами его бала «Тысяча и вторая ночь» (1911). Благодаря оптическим свойствам полированного металла, отражающего все многообразие цветовых оттенков входящих в композицию материалов, ювелиры достигали исключительных декоративных эффектов, создающих иллюзию движения — символ времени.

Приоритет металла способствовал выработке особого, графичного языка ювелирного искусства, построенного на сопоставлении линий,



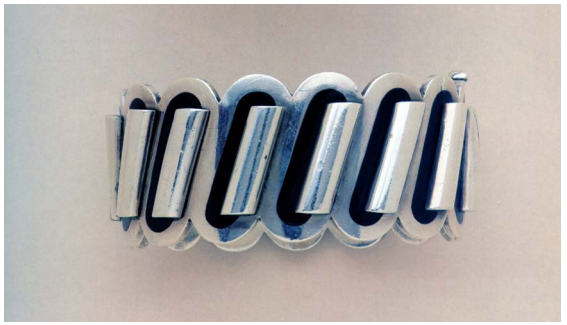


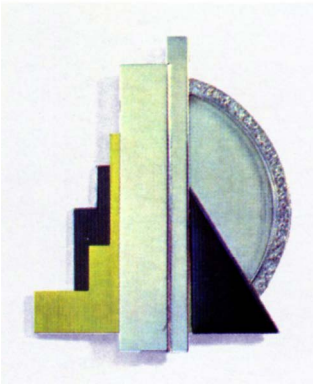
Рис. 11. Жан Фуке. Колье. 1931. Эбонит, хромированный металл, золото. Подписанное. Частная коллекция. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 204
Рис. 12. Раймон Тамплие. Браслеты. 1927. Серебро, черная эмаль. Подписанный. Частная галерея, Нью-Йорк. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 219

цветовых пятен, а также текстур, фактур и, наконец, оптических свойств металла (рис. 12). Он открывал широкие возможности для достижения разнообразных пространственных эффектов в украшениях ар-деко, часто похожих на архитектоны функционалистов. Таковы, например, колье с аквамарином (1927) (рис. 13) и брошь (1925) (рис. 14) Ж. Фуке, брошь Ж. Сандоза «Семафор» (1920–1925) (рис. 15), колье и браслет Н. Слуцкого (рис. 16), времени его работы в ювелирной мастерской Баухауза.

Не осталась без внимания художников-ювелиров и архитектура ар-деко. Это подтверждают украшения, созданные Р. Тамплие в 1928 году для Бриджит Хельм, героини фильма М. Л' Эрбье «L'Argent» (рис. 17). Здесь украшениям принадлежит ключевая роль в создании визуального образа женщины новой эры – эпохи индустриализации, символом которой стали небоскребы Америки. Достичь гармоничного сочетания монументальных форм архитектуры с изяществом ювелирных украшений художнику-ювелиру помогло знание принципов архитектоники.

Но, как говорилось в начале статьи, ар-деко — время соперничества между традиционализмом и авангардом, поэтому все новации стали причиной того, что современники часто упрекали ювелиров-реформаторов в отсутствии корней, поверхностности их творчества. Однако они настойчиво декларировали свое право на творчество, обращенное к современникам и в будущее, на раскованность творческой фантазии, броскую декоративность, что отнюдь не исключало функциональность утилитарного объекта как неотъемлемое условие законченности художе-





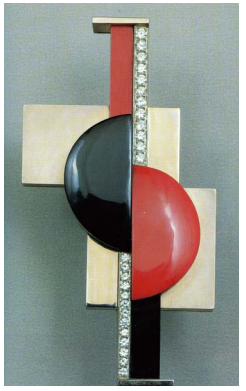


Рис. 13. Жан Фуке. Колье. 1925–1930. Золото, платина, серебро, черный лак, аквамарин. Н — 9 см. Частная коллекция. Фото: Т. Хойер. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 191
Рис. 14. Жан Фуке. Брошь. 1925. Золото, белое золото, алмазы, горный хрусталь, оникс, черный лак. Н — 7,8 см. Частная коллекция. Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art. 5000 Years of Jewelry and Hollowware. — London: Arnoldsche, 1996. — P. 180, il. 287
Рис. 15. Жерар Сандоз. Брошь «Семафор». Белое золото, бриллианты, коралл, гагат. Подписанная. Н — 9 см, Ш — 4,5 см. Коллекция Н. Манукян. Фото: Л. Сюлли-Жольм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 229

ственного образа предметной формы украшения. Ле-Корбюзье, отвечая на проблему взаимосвязи эстетического и утилитарного, в работе 1925 года «Декоративное искусство сегодня» (L'Art décoratif d'aujourd'hui) писал так: «Высокий уровень сознания людей XX в. требует обращения к более развитым эстетическим потребностям. Изо дня в день индустрия производит целиком отвечающие своему назначению полезные изделия. Их истинное изящество, их утонченность, услаждающие наш разум, проистекают из элегантности их замысла, чистоты исполнения и эффективности их службы» [10, с. 56].

Мастера ар-деко неуклонно следовали природной специфике ювелирного произведения, его композиционного значения как узлового звена в ансамбле предметного мира — микрокосм, человек, костюм, украшение. Об этом Ж. Фуке писал в статье 1946 года, посвященной памяти Ж. Пюифорка: «В чем только не упрекали тех из нас, кто боролся за сдержанность, строгость, когда мы основали "Союз современных художников". Вы делаете слишком просто, вы все упрощаете, уничтожаете красоту, фран-

цузское качество, — заявляли нам среди прочего, — вспоминал он. — Прекрасное французское ремесло — разве оно состоит в том, чтобы скрывать в фиоритурах или завитушках скверную технику, несовершенство материала или излишне орнаментированные формы, либо же делать так, чтобы материал запел во всей своей красоте?» [9, с. 42] (перевод автора).

Итак, в период ар-деко именно во Франции началось формирование новейшей художественной системы ювелирного искусства, основанной на творческом осмыслении достижений технического прогресса, и были поставлены основные проблемы его развития в XX веке: авторское и массовое, рукотворное и промышленное.

В России такого мощного влияния технического прогресс не было уже потому, что его самого в эти годы не было в стране, только вышедшей из Гражданской войны. Но, несмотря на все объективные трудности времени, тема техники не была чужда русским художникам. Даже с некоторым опережением она нашла яркое воплощение в таких произведениях, как значки А.М. Родченко, вошедшие в корпоративную символику авиакомпании «Добролёт» (1923) (рис. 18) и в украшениях в виде футуристических головных и ручных технических приборов, созданных фантазией А.А. Экстер к фильму Я.А. Протазанова «Аэлита» (1924) (рис. 19).

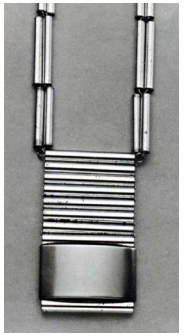




Рис. 16. Наум Слуцкий. Подвес. 1930. Металл. Шмукмузеум, Пфорцхайм. Источник: Raulet S. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 188

Рис. 17. Раймон Тамплие. Комплект украшений (диадема, серьги) для Бриджит Хельм, героини фильма М. Л'Эрбье "L'Argent". 1928. Любезно предоставлены издателю Л. и Б. Хойер. Источник: Raulet S.. Art Deco Jewelry. — London: Thames & Hudson, 2002. — P. 206





Рис. 18. Александр Родченко. Значок «Добролёт». 1923. Серебро, эмаль гильоше. Клеймо ВХУТЕМАС. Частная коллекция за рубежом. Настоящий владелец неизвестен. Источник: Rodtchenko & Eine Neue Zeit. Bucerius Kunst Forum & Firmer. 2013. S. 180–181

Рис. 19. Кадр из фильма «Аэлита». (Режиссер Я.А. Протазанов). 1924. Украшения выполнены по эскизам А.А. Экстер. Источник: URL: MV5BOWViNzE2N2QtYTI4OS00MzgwLWE0YzQtNWM2NjA5N2JjOTNhXkEyXkFqcGc@._V1_FMjpg_UX1000_.jpg (1000×1333) (дата обращения: 15.09.2026)

Как видим, тема буквально носилась в воздухе, вопреки реальным фактам истории в странах, находящихся на разном уровне промышленно-технического развития, ювелирное искусство обладало общими стилевыми чертами. И творческий интерес к образам машинных узлов с новой силой вспыхнет уже в середине XX века, в 1960-е годы, на новом витке технического прогресса. И тогда вновь актуализируются стилистические традиции искусства ар-деко.

Список литературы:

1. *Малинина Т.Г.* Стилевой проект века. Об истоках и природе Ар Деко // Художественные модели мироздания. Книга вторая: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Коллективная монография под общей редакцией В.П. Толстого / С.Л. Боброва, А.В. Иконников, Е.И. Кириченко и др. — Москва: Наука, 1999. — 368 с.

2. *Хиллер Б.* Стиль XX века / перевод с английского А.Н. Богомякова; научный редактор и автор вступительной статьи кандидат искусствоведения Т.Л. Астраханцева. — Москва: Слово/Slovo, 2003. — 237 с.: ил.

3. *Кокто Ж.* (1889–1963). Тяжесть бытия / перевод с французского Е. Баевской и др. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2003. — 507 с.

4. *Миллер Дж.* Ювелирные украшения. — Москва, 2004. — 256 с.

5. Twentieth-Century Jewellery. — London, 1999. — 64 с.

6. *Христиченко Е.А.* К вопросу о влиянии сюрреализма на моду 1930–40-х годов (на примере творчества Эльзы Скиапарелли) // Мода в контексте культуры: Сборник статей / научный редактор Г.Н. Габриэль; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 81–86.

7. Цит. по: *Raulet S.* Art Deco Jewelry. — London, 2002. — 344 p.

8. *Земпер Г.* О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. — Москва, 1970. — С. 117–148.

9. Цит. по: *Cartlidge B.* Twentieth-Centuru Jewelry. — New York, 1985. — 220 p.

10. *Ле Корбюзье.* Декоративное искусство сегодня // Архитектура XX века / под редакцией К.Т. Топуридзе / перевод с французского В.Н. Зайцева. — Москва: Прогресс, 1970. — 302 с.

Э.М. ГЛИНТЕРНИК

Доктор искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, академик Национальной академии дизайна
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

E.M. GLINTERNIK

Doctor of Art History, Professor, Saint Petersburg State University, academician of the National Academy of Design
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_66_79

АР-ДЕКО И ЭПОХА ДЖАЗА: ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОГО ДИАЛОГА 1920-х ГОДОВ

ART DECO AND THE JAZZ AGE: THE PHENOMENON OF THE MUSICAL GRAPHIC DIALOGUE OF THE 1920s

В художественном наследии отечественной тиражной графики 1920-х годов несколько особняком стоит относительно небольшой корпус печатных нотных обложек. Как явление массовой коммуникации, в то же время нотные обложки были продуктом творческой деятельности, связанной и с эпохой ар деко. Достигнув не-обыкновенной востребованности в середине 1920-х годов, исчерпав к концу эпохи НЭПа свои функциональные возможности, нотная обложка осталась ярким и вместе с тем малоисследованным феноменом в истории отечественного графического дизайна.

In the artistic heritage of Russian printed graphics from the 1920s, a relatively small body of printed music covers stands somewhat apart. As a phenomenon of mass communication, music covers were at the same time a product of creative activity linked to the Art Deco era. Having reached extraordinary demand in the mid 1920s and having exhausted their functional potential by the end of the NEP era, the music cover remained a vivid and yet little studied phenomenon in the history of Russian graphic design.

Ключевые слова: история графического дизайна, прикладная графика, визуально-графическая коммуникация, нотная обложка, печатная реклама 1920-х годов, А. Родченко.
Keywords: The history of graphic design, applied graphics, visual graphic communication, sheet music cover, printed advertising of the 1920s, A. Rodchenko.

В историко-культурном пространстве 1920-х годов встретились и пересеклись два ярких художественных явления — стиль ар деко и эпоха джаза, ставшие в какой-то степени синонимами этого десятилетия. Заметное событие прошлого года — 100-летие художественно-промышленной выставки 1925 года в Париже и связанные с ним научные мероприятия, выявили множество лакун, еще требующих внимания с точки зрения осмысления феномена ар деко на междисциплинарном уровне во взаимодействии с другими видами искусства.

Начиная со второй половины XX века, профильные тематические выставки, каталоги, представляющие этот стиль в живописи, графике, архитектуре и прочих сферах искусства показали его художественную всеохватность. Утвердившись в архитектуре, он оказал влияние на дизайн, моду и рекламу. Художественное многооб-разие ар деко вбирало в себя элементы этнической экзотики, обрастало избыточной декоративностью и региональными особенностями по всему миру, в том числе и в Советской России. По мнению исследователя ар деко Т.Г. Малининой, «появились на свет многочисленные названия стиля: “джаз-модерн”, “зигзаг-модерн”, “тюйо де пуаль”, “пакетбот” и др.» [4, с. 21]. Успешное функционирование ар деко было обусловлено коммерческим развитием всех видов искусства и дизайна в том числе, в совокупности с параллельным формированием массовой культуры, в том числе и в популярной музыке. Как явление музыкальной культуры, история и стилистика джаза также оказали сильнейшее влияние на эстетические и культурные константы в моде, литературе, кинематографе и рекламе. Сюда же мы можем отнести и печатную продукцию в виде нотной обложки, получившей краткое развитие на протяжении 1920-х годов во всех странах и ставшей визуальным графическим воплощением этого жанра музыкального творчества.

Историография эпохи джаза достаточно велика и ее описание не входит в задачи статьи. Однако в русле нашей темы нельзя пройти мимо самого первого сборника о джазе, именно потому, что он вышел

в 1926 году, что было связано с успешными гастролями в СССР джаз-ансамбля Л. Митчелла «Jazz Kings» [3]. В предисловии было написано: «Современная музыка не случайно впитывает в себя элементы джаза. В момент решительной борьбы с реакционным вертикально-гармоническим мышлением она в джазе находит наглядный пример изумительной полиритмической фактуры и образец графической изощренности и линеарной напряженности мелодического рисунка» [3, с. 6]. Характеризуя новое направление, автор обращается к дефинициям из области изобразительного искусства: «графической изощренности и линеарной напряженности мелодического рисунка». Период взлета джаза сменился годами замалчивания, но, постепенно, начиная с 1960-х годов стали появляться переводные издания. В книге одного из наиболее известных авторов Ю. Панасье автор предисловия В. Чистяков отмечал, что «гораздо больший интерес представляет способность самого джаза служить в качестве средства яркой жанровой характеристики современности в художественной системе других искусств» [9, с. 9].



Рис. 1. Обложка сборника «Джаз-банд и современная музыка». — Л., 1926



Рис. 2. Н. х. Репертуар Джаз-банд Валентина Парнах. Рекламный плакат. Ростов-на-Дону. Сер. 1920-х гг. — URL: http://russianartcollection.ru/catalog/notnyie-oblozhki/izd.-«rostov»/lyubov-obezyanyi-tu-step.html (дата обращения 12.08.2026)

Уже в нашем столетии появились фундаментальные исследования, касающиеся многообразных сторон функционирования джаза. В междисциплинарном аспекте очень близко подошел к рассматриваемой теме П.К. Корнев. В разделе «Взаимопроникновение и взаимовлияние джаза и других видов искусства» им отмечалось: «Первые десятилетия XX века характеризуются внедрением джазовой музыки в другие виды искусства (живопись, литературу, академическую музыку, хореографию) и во все сферы социальной жизни. Так, русскую балерину Анну Павлову в 1910 году в г. Сан Франциско привел в восторг танец “Turkey Trot”, исполненный негритянскими танцорами.

<...> Авангардисты культуры приветствовали джаз как музыку будущего. Воздух “эры джаза” особенно был близок художникам» [5, с. 20]. Один из важных выводов П.К. Корнева в тезисном изложении сводился к следую-щему: «Особое внимание в исследовании уделено взаимопроникновению и взаимовлиянию джаза и других видов искусств, таких как академическая музыка, литера-тура, искусство джазового плаката и дизайна конвертов, фотография, кинематограф. <...> В культуру внедрялось новое музыкальное искусство и новая живопись, ведь часто на лицевой части конверта помещалось абстрактно-стилизованное изображение состава музыкантов или работа современного художника. <...> Успешным был и союз джаза с кинематографом, в котором все началось 6 октября 1927 года с выхода первого музыкального звукового фильма «Певец джаза» [5, с. 19].



Рис. 3. Рекламный плакат для премьерного показа к/фильма «Певец джаза». 1926. — URL: https://www.kinopoisk.ru/film/15457/posters/?ysclid=m4zovn5e6t368187795 (дата обращения 12.08.2026)

В недавно вышедшем переводном издании «1922: Эпизоды бурного года» от-мечалось: «Это десятилетие ни с чем не спутаешь. Люди, которым довелось жить в двадцатые годы, уже тогда чувствовали, что это — необычное время. Нужно было назвать их как-то по-особенному. В Америке их окрестили “ревущие двадцатые” и “век джаза”, во Франции — “сумасшедшие годы”» [10, с. 8]. В рубрике «Весь этот джаз» в числе наиболее значимых событий Н. Реннисон назвал выход в свет сборника «Сказки века джаза» Ф.С. Фицджеральда и начало карьеры джазмена Л. Армстронгом. Помимо этих вех, в панораме культурной жизни десятилетия мы можем вспомнить премьеру оперы Дж. Гершвина «Блюзовый понедельник» («Blue Monday»), открытие гробницы фараона Тутанхамона и связанное с этим распространение египтомании в изобразительном искусстве и в музыке. Появились рэгтайм «Тутанхамон», фокстрот «В стране пирамид» и других схожие музыкальные произведения. Что касается 1922 года в России, то в декабре был образован СССР, В.Г. Шуховым построена радиобашня Коминтерна, началась эпоха НЭПа. Точкой отсчета в истории отечественного джаза стал концерт «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра джаз-банда Вален-

тина Парнаха», прошедший 1 октября 1922 года. 100-летие этой даты послужило поводом для целого ряда мероприятий. Проект библиотеки им. Н.А. Некрасова — «Гид по развлечениям нэпманской Москвы» по-гружает в жизнь увеселительных заведений, позволяет представить сложную атмосферу приятия/неприятия, в которой развивался новый жанр музыкального творче-ства [14].

Исследование корпуса тиражной музыкальной продукции в России 1920-х годов затруднено тем, что ее утилитарное предназначение изначально не предусматривало систематизацию, изучение и коллекционирование. Проблема изучения нотных обложек связана также с очень плохой сохранностью, невысоким качеством печати, часто встречающимся в истории графического дизайна отсутствием достоверных сведений об авторах, отсутствием сведений о тиражах, полным отсутствием образцов в каталогах графических выставок 1920-х годов и т. д. Относительное небольшое количество нотных обложек, дошедших до нас в единичных экземплярах, сделали их объектом антикварной ценности и предметом собирательства.

В настоящей статье мы будем придерживаться термина «прикладная графика», исходя из особенностей именно раннего периода развития графического дизайна, поскольку как профессиональная деятельность он институционально обособился в России лишь во второй половине XX века [2]. С точки зрения истории прикладной графики, научными материалами, посвященными печатной музыкальной продукции эпохи джаза, мы пока что не располагаем, это по-прежнему мало исследованная область графики. Положительный сдвиг наметился в 1990-х годах на волне общего интереса к истории графического дизайна, когда стали складываться частные коллекции. Энтузиазм собирателей способствовал введению в оборот сведений об истории и бытовании нотной обложки 1920-х годов. В 2006 году вышел альбом «Неизвестная русская графика. Нотная обложка», автором-составителем которого был художник и одновременно коллекционер В.К. Бисенгалиев (1948–2013). В нем впервые воспроизводилась 131 обложка, в их числе 70, тематически связанных непосредственно с эпохой джаза [1].

Автор задавался вопросом: «Почему оформление нотных обложек находится на периферии исследователей прикладной графики, в отличие от иных близких областей — книги и плаката?». Им было выдвинуто несколько причин для объяснения: во-первых, ноты — специфический печатный жанр, и продаются они в специализированных магазинах,



Рис. 4. А. Фролов. Taiti-Trot. Из оперетты Б. Фомина «Карьера Пирпойнта Блэка». Муз. Б. Фомина. — М.,1926. Воспр.: Бисенгалиев В. Неизвестная русская графика. Нотная обложка. — М.: 2006



Рис. 5. Н. х. HELENA.Муз.В. Штамма. — Л., 1926. — URL: https://southklad.ru/forum/viewtopic.php?t=28915 (дата обращения 12.10.2026)



Рис. 6. Н. Рогачев. В стране пирамид. Муз. Бенес. — М., 1925. — URL: https://southklad.ru/forum/viewtopic.php?t=28915 (дата обращения 12.10.2026)

куда обычные посетители, как правило, не заходят, и во-вторых «ноты самых аппетитных для изучения “дцатых годов” издавались маленькими тиражами». А в-третьих: «Если Вы не музыкант, когда Вы в последний раз видели нотную тетрадку? А с плакатом — вообще просто. Его назначение — висеть в людных местах и привлекать к себе всеобщее внимание, в том числе — и искусствоведов» [1, с. 4].

Благодаря возможностям интернета, стали доступны еще несколько частных коллекций: «Оформление нотной обложки. Россия 19–20 век», «Старинные русские ноты золотого века фортепиано», раздел «Обложки нотных изданий 1920-х годов» на форуме ЮгКлад [8; 11; 7].

По мнению собирателя первой коллекции А. Павленко, «оформление и иллюстрирование нотных изданий стоит особняком в богатейшей графической культуре первой трети прошлого века. Большая и самая интересная её часть относится к благословенным 20-м годам, к эпохе НЭПа, завершившейся в начале 30-х годов. Разбогатевшие нэпманы — частные торговцы, лавочники и ремесленники, чуждые революционной романтики и не озабоченные конъюнктурными соображениями служения новой власти, оказались в этот период на видных, если не на первых ролях. <.> Близкой им по духу оказалась небольшая группа художников, безуслов-

но, профессиональных и ловких, оформлявших ноты по заказу авторов лёгкой музыки» [8]. Хорошо продуманная навигация сайта позволяет ориентироваться в коллекции по хронологическому признаку — до 1917 года и после, по географическому признаку — месту издания, и в поиске по фамилиям художников.

Коллекционеру Д. Вороне блестяще удалось воплотить идею создания общедоступной коллекции фортепианных пьес, выпущенных в Российской империи и СССР в период 1830–1940-х годов. По его словам, «комментарии к нотам носят импровизационно-развлекательный характер; они не претендуют на научность и историчность, отражая лишь художественный взгляд коллекционера-энтузиаста» [11]. Тем не менее, нужно отметить оригинальный контент сайта в целом, его эстетиче-скую визуализацию, наличие ценной выверенной информации и большого количе-ства документального материала.



Рис. 7. Н. х. Джон Грей. Фокстрот. Муз. М. Блантера. — М., 1923. — URL: https://starinnye-noty.ru/1920-cccp/ (дата обращения 12.08.2026)



Рис. 8. Н. х. «Спринт» шимми уан-степ. Муз . М. Блантера. — М., 1924. — URL: https://starinnye-noty.ru/1920-cccp/ (дата обращения 12.08.2026)

В Ростове-на Дону в 2022 году прошла выставка «Неизвестная русская графика: из истории нотной обложки». В ее материале отмечалось: «Нотные издания в ко-личественном и качественном отношении составляют заметное явление — они имели широкое хождение в самых различных кругах общества, выпускались рядом столичных и периферийных издательств, были тесно связаны с формированием массового вкуса, отражали характерные тенденции развития музыкальной культуры, поэзии, театра, исполнительского мастерства. В их оформлении принимали участие как известные художники, так и мастера, работавшие только в этой специфической области книжной графики» [6]. Выставка состояла из трех разделов. В каталоге второй раздел фигурирует как «Аппетитные» 20–30-е годы XX века, в нем было представлено десять изданий.

Одна из перманентных проблем при изучении пласта тиражной графики — трудности с определением авторства. За редким исключением, большая часть многотиражной графики — это анонимная история. Музыкальная продукция составляла некоторое исключение, при ее подготовке чаще обращались к художникам. По поводу авторства Бисенгалиев указывал: «Работали над нотным оформлением и книжные графики, и живописцы, и плакатисты. Тут и братья Стенберги, и Наталья Гончарова, и Павел Кузнецов, и Кирилл Зданевич, и даже Илья Репин! Вот только погоду в этом оформлении делали совсем не они … Беркович, Гольштейн, Рогачев, Фролов — вот фамилии людей, занявших львиную долю моей книжки. И каждый из них был бы достоин того, чтобы занять целую такую книгу, и даже — лучшую и большую. <…> Они — одни из немногих в советское время мастеров “ар деко”, посвятивших себя оформлению нот, и за очень короткий срок (лет восемь — десять), создавших массу прекрасных работ» [1, с. 5]. Порой встречаются монограммы, которые помогают определить автора, но бывает, даже если фамилия автора известна, сведения о нем найти, к сожалению, очень трудно, как, например, с личностью художников А. Фролова или С. Стороженко. Мы можем судить об их творчестве только по сохранившемуся графическому наследию, совсем не располагая биографическими сведениями.

Для истории нотной обложки 1920-е годы стали особенными в силу повышенной востребованности, потому что главным способом распространения новомодной популярной музыки стали именно ноты для фортепиано и небольших оркестров. В те годы в жанре нотной обложки для легкой музыки не было жесткой цензуры и политического заказа. Отпечатанные на плохонькой бумаге, часто невысокого полиграфического качества, ноты сами по себе не могли хорошо продаваться без эффектного визуального оформления. Типовое издание состояло из 4–8 страниц, в зависимости от размера произведения. Названия произведений должны были сподвигнуть художников-графиков передать в обложках сложившиеся многообразные стереотипы, отвечавшие обывательскому восприятию. Колоритная обложка привлекала внимание покупателей, именно она, по аналогии с эффектной книжно-журнальной, эмоционально устанавливала визуально-графический диалог между авторами и будущими исполнителями популярной музыки.

Как правило, на внутреннем развороте шли ноты, на задней оборотной стороне — текстовая реклама с анонсом будущих изданий. На пер-

вых порах такие обложки печатались скромно в одну краску, как например известный нам фокстрот М. Блантера «Джон Грей», вышедший в 1923 году. Но уже начиная примерно со следующего года все обложки становятся цветными, с замысловатыми сюжетами и яркими экзотическими персонажами, их основной издательский бум приходится на 1925–1927 годы. С другими видами печатной продукции общность нотной обложки заключалась в двумерной графической условности, использовании характерных для периода композиционных приемов и графических элементов. Она становится одно-временно рекламой и визитной карточкой музыкального произведения. К середине 1920-х годов востребованность модных музыкальных произведений увеличилась, их начинают печатать в Киеве, Харькове, Ростове, Тифлисе и других городах.

Композиторы издавали произведения за свой счет в соавторстве с поэтами и художниками. Сведения на лицевой стороне обложки позволяют выявить ряд вполне сложившихся творческих тандемов. Так, к примеру, множество текстов написал поэт, композитор и переводчик К.Н. Подревский (1888–1930) к произведениям М.И. Блантера (1903–1990), С.Я. Орланского (1898–1978), Б.И. Фомина (1900–1948). Третьим в их содружестве был московский художник Евгений Михайлович Гольштейн (ок. 1900?–1941?), который работал также с композиторами В.Я. Кручининым (1892–1970), А.Н. Цфасманом (1906–1971), А.М. Полонским (1899–1989) и другими. Новая музыка создавалась совсем молодым поколением 20–30-летних талантливых людей, ставших впоследствии известными композиторами. О



Рис. 9. Е. Гольштейн. Джаз мистера Рэка. Муз. В. Кручинина. — М., 1927. Воспр.: Бисенгалиев В. Неизвестная русская графика. Нотная обложка. — М.: 2006



Рис. 10. М. Литвак. В Новом свете. Муз. П. Эрлих. — Л., 1926. — URL: http://russian-artcollection.ru (дата обращения 12.08.2026)





Рис. 11. А. Родченко. Дуэт саксофонистов. Фотография. Кон. 1930-х гг. Архив А. Родченко и В. Степановой

Рис. 12. А. Родченко. Леонид Утесов в сценическом гриме. Фотография. Ок. 1930-х годов. Архив А. Родченко и В. Степановой

Гольштейне сведений немного, не удалось установить точно даты жизни и подробности биографии. Известно, что 1920-х годах он работал в области прикладной графики, с 1930-х работал в цирке, о нем упоминает Э. Кио, сохранилось несколько плакатов для цирка. Благодаря монограмме, мы можем совершенно точно установить его авторство в довольно большом количестве нотных обложек: «Фузияма», «Jazz trot» и «Джаз-банд» А. Полонского, известно около 60 выполненных им обложек.

Другой крупный мастер — Николай Иванович Рогачев (1890–1953), получив специальное образование, органично сочетал сценографию с прикладной графикой. Его творчество в 1920-х годах было связано с театром Комедии (б. Корша), Московским ТЮЗом, Мюзик-холлом и Госцирком, известно примерно около 100 подписанных им обложек.

В формообразовании нотной обложки ярко отразились особенности времени. Культурная жизнь эпохи НЭПа была в основном сосредоточена на эстрадно-цирковых площадках театров миниатюр, таких как «Кривой Джимми», «Павлиний хвост», кабаре «Не рыдай», Московском мюзик-холле и др. К примеру, в афише театра на Тверской, 37 анонсировалось варьете «Пикадилли» в постановке Н.М. Форрегера. В программе вечера перечислялись гротеск-сатирики, салонные танцы, шумовой оркестр и в качестве вишенки на торте — «Эксцентрики!».

Приведем несколько отрывков из полемических статей самих участников культурной жизни:

«Нужно искусство демонстрирующее — цирк: клоуны, акробаты, “короли воздуха”, эксцентрики, престидижитаторы и пр. потому, что их искусство вызывает у зрителя максимум актуальности, потому что это искусство лишено психологизма, потому что на этом зрелище никогда не воспитаются неврастеники и идиоты. Нужны “американские” танцы с их четкими ритмами, остротой формы, с их здоровой, яркой эротикой» [13, с. 15].



Рис. 13. П. Колен. «Ревю негров». Рекламный плакат. Хромолитография. 1925. — URL: https://dzen.ru/a/Xu-RU_t2nHIrhspY?ysclid=mud3d03zz455901426 (дата обращения 15.09.2026)



Рис. 14. Г. и В. Стенберги. «Гастроли первой в мире негро-оперетты «Шоколадные ребята». Рекламный плакат. 1926. Воспр.: Глинтерник Э.М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. — СПб.: 2007

«За лето эксцентризм и урбанизм одержали решительную победу. От рабочего Пролеткульта (“Мудрец”) до буржуазного “Джимми” (“Авантюра”) — все танцуют стэпы и шимми <...>. Все танцуют фокстрот, носят американские брюки с отворотами, большие роговые пенснэ и ботинки “джимм”, толкуют о небоскребах и машинах, ходят стадами на ковбойские детективные фильмы, знают Пирл Уайт и Чаплина» [12, с. 7].

Эти высказывания помогают выявить истоки художественной образности и сюжетную сфокусированность в нотной обложке 1920-х годов. Отсюда проистекают танцы с четкими ритмами и острой формой как характерными признаками ар деко, появление экспрессивных, часто в неестественных эксцентрических позах фигур, многоэтажных небоскребов, автомобилей и прочих атрибутов заокеанской жизни на фоне строящегося социализма. Для публики в срочном порядке сочинялись вариации фокстрота, чарльстона, шимми и других танцев.

Особенности музыкального жанра отразились и в художественно-образном решении нотных обложек. Буквальная визуальная интерпретация текста песни или характера танцевальной музыки были наиболее

доходчивой и распространенной формой общения авторов с публикой. Найденный мастерами-графиками художественный язык был органически созвучен эпохе, острая графическая условность, резкие ракурсы и контрасты, эффект стоп-кадра, фотомонтаж, эти композиционные приемы как правило поддерживали название и сюжет музыкальной продукции. Художественный образ представлял собой концентрированную форму информации, достигавшей контакт с целевой аудиторией с помощью визуальных стереотипов.

Ранние советские джаз-банды специализировались на исполнении модной танцевальной и песенной музыки. Исполнителями был введен термин «теа-джаз», включавший вокал и элементы театрального представления. Эстрадно-цирковые аттракционы стали синтетическим жанром с характерными пластическими элементами. Общие художественные тенденции времени просматривались и в фотографии. В наследии А.М. Родченко есть серия фотографий, более поздних по времени, примерно конца 1930-х годов, предположительно материал для фоторепортажа на тему эстрадно-циркового представления. В характерном полуобороте дуэта саксофонистов Родченко зафиксировал ощущение жанра эксцентрики в ракурсе однотипных движений, характерных именно для исполнителей джазовых композиций. По сути, сходные ракурсы есть и в нотной обложке 1920-х годов, подтверждающие ряд сложившихся визуальных констант. Грим призван был усилить гротескный характер образов, к которым в целом тяготела музыкальная эксцентрика. Характерным примером служит редкая фотография Л.О. Утесова в гриме, сделанная А.М. Родченко примерно в начале 1930-х годов.



Рис. 15. С. Стороженко. Последний фокстрот. Муз. С. Орланского. М., 1926. Воспр.: Бисенгалиев В. Неизвестная русская графика. Нотная обложка. — М.: 2006.



Рис. 16. И. Боград. Месс-Менд. Муз. М. Блантера. — М., 1925. Воспр.: Бисенгалиев В. Неизвестная русская графика. Нотная обложка. — М.: 2006

Рассматривая проявления художественной взаимосвязи ар деко и джаза, хотя бы вскользь упомянем и плакат. В качестве примера обра-

тимся к плакатам, выполненным примерно в одно время: французского художника П. Колена «Ревю негров» (Paul Colin, 1892–1986, «La Revue Nègre»), с центральной фигурой выдающейся танцовщицы Жозефины Бейкер (1925) и работы Г. и В. Стенбергов «Гастроли первой в мире негро-оперетты «Шоколадные ребята» (1926). Их сравнение с рекламным плакатом для кинофильма «Певец из джаза» также позволяет установить общие визуальные шаблоны и сходные черты в образной трактовке джазовых исполнителей практически на всех континентах.

Сталкиваясь с рекламной графикой, нотной обложкой или рекламным плакатом 1920-х годов, мы безошибочно относим их именно к этому периоду. Тогда сформировалась уникальная визуальная идентичность между художественно-образным языком массовой печатной продукции и новыми музыкальными жанрами. Формообразование рекламных плакатов, концертных программок, нотных изданий было тесно связано с эстетикой стиля ар деко, проявившегося в России также в форме эстетики конструктивизма. Для них были характерны острые динамичные композиции, гротесковая интонация, включение элементов этнической культуры и фотомонтажа, яркая декоративность. 1920-е годы оказались очень яркой, но и очень краткой страницей в истории нотной обложки и, к сожалению, более никогда не повторившимся феноменом в истории нашего графического дизайна.

Список литературы:

1. *Бисенгалиев В.* Неизвестная русская графика. Нотная обложка. — М.: Контакт-культура, 2006. — 144 с.

2. *Глинтерник Э.М.* Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России (1880–1980-е гг.): автореф. дис. … доктора искусствоведения.17.00.06. — СПб., 2001. — 63 с.

3. Джаз-банд и современная музыка: Сборник статей П.О. Грендже-ра (Австралия), Л. Грюнберга (Нью-Йорк), Дариуса Мило (Париж), С. Серчингера (Лондон) / под ред. и с предисл. С. Гинзбурга — Л.: Academia,1926. — 48 с.

4. Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко. 1910–1940-е годы / отв. ред. Т.Г. Малинина. — М.: Пинакотека, 2009. — 320 с.

5. *Корнев П.К.* Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2009. — 22 с.

6. Неизвестная русская графика: из истории нотной обложки: каталог выставки (2–28 августа 2022) / сост. Н.В. Бородулина, И.В. Липец. — Ростов-на-Дону, 2022. — 11 с. — URL: https://dspl.ru/upload/novosti/documents/Неизвестная%20книжная%20графика_каталог.pdf (дата обращения: 1.08.2026).

7. Обложки нотных изданий 1920-х годов // ЮгКлад. — URL: https://southklad.ru/forum/viewtopic.php?t=28915 (дата обращения: 12.10.2026).

8. Оформление нотной обложки. Россия 19–20 век / RussianArtcollection. — URL: http://russianartcollection.ru/o-nas.html (дата обращения: 12.08.2026).

9. *Панасье Ю.* История подлинного джаза. — Л.: Музыка. — 1979. — 128 с.

10. *Реннисон Н.* 1922: Эпизоды бурного года / пер. с англ. А. Тимофеевой. — М.: АСТ. — 1922. — 208 с.

11. Старинные русские ноты золотого века фортепиано. — URL: https://starinnye-noty.ru/1920-sssr/ (дата обращения: 12.08.2026).

12. *Фореггер Н.* Кое-что по поводу моды // Зрелища. — 1923. — № 3. — С. 7–8.

13. *Франк.* Эстрада и жанр // Зрелища. — 1922. — № 6 (3–9 окт.). — С. 13–15. — URL: https://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1977-zrelischa-1922-6-3-9-okt (дата обращения: 12.08.2026).

14. Электронекрасовка. Гид по развлечениям нэпманской Москвы. — URL: http://electroproject.nekrasovka.ru/mosnep (дата обращения: 12.08.2026).

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной и международной работе РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ, вице-президент НАД
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

A.N. LAVRENTIEV

Doctor of Art History, Professor, Acting Vice-Rector for Research and International Affairs at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Vice-President of the National Academy of Design
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_80_101

КОНСТРУКТИВИСТЫ И СТРОГАНОВЦЫ В ГРАН-ПАЛЕ, 1925 г.

CONSTRUCTIVISTS AND STROGANOVITES AT THE GRAND PALAIS, 1925

В статье анализируется участие СССР на международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже с точки зрения участия представителей конструктивизма как влиятельного творческого направления в мировом дизайне, архитектуре и декоративном искусстве 1920-х годов Прослеживается топография размещения на территории выставки четырех основных зон, где были представлены экспонаты из СССР: выставочный павильон архитектора К.С. Мельникова, Гран-Пале, Эспланада Дома Инвалидов, Торгсектор.

The article analyzes the USSR's participation in the International Exhibition of Decorative Arts and Art Industry in Paris from the perspective of the involvement of representatives of constructivism as an influential creative movement in global design, architecture, and decorative arts in the 1920s. It examines the topography of the four main zones where exhibits from the USSR were displayed: the exhibition pavilion designed by K.S. Melnikov, the Grand Palais, the Esplanade of the Hôtel des Invalides, and the Torgsector.

Ключевые слова: Париж, Гран-Пале, русский конструктивизм, международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 г., А.А. Веснин, К.С. Мельников, Л.С. Попова, А.М. Родченко, В.Е. Татлин, В.Ф. Степанова, павильон Мельникова, Рабочий клуб, художественно-промышленное образование, история и теория декоративного искусства и дизайна, Строгановская школа.
Keywords: Paris, Grand Palais, Russian Constructivism, International Exhibition of Decorative Arts and Art Industry in Paris in 1925, A.A. Vesnin, K.S. Melnikov, L.S. Popova, A.M. Rodchenko, V.E. Tatlin, V.F. Stepanova, Melnikov Pavilion, Workers' Club, Art and industrial education, history and theory of decorative arts and design, Stroganov School.

В послереволюционный период дипломатические отношения между Советской Россией и Францией были установлены лишь в 1924 году. Участие в выставке должно продемонстрировать успехи Советской России на поприще декоративного искусства, в то же время показывая и продукцию декоративного искусства и народных художественных промыслов, популярных и известных на Западе, таких как, например, Палехская роспись или Вологодские кружева. Был спрос на продукцию из льна, кашемировые и шелковые шали камвольного треста в Москве, фарфор и фаянс, игрушки из дерева и папье-маше, Уральские самоцветы. Все это было доступно на выставке в специально выстроенных киосках торгового сектора.

По поручению Народного Комиссара Просвещения А.В. Луначарского был создан оргкомитет, включавший руководителей музеев, искусствоведов, представителей министерства внешней торговли. Председателем оргкомитета и главным комиссаром выставке стал президент ГАХН профессор П.С. Когана (его помощник — искусствовед В.Е. Мориц, секретарь — директор Музея Романтизма Б.В. Шапошников), художественным руководителем — профессор ВХУТЕМАСа Д.П. Штеренберг. Общее руководство работой комитета осуществлял Совет по изобразительному искусству Отдела СССР под руководством О.Д. Каменевой.

В состав членов комитета вошли: Н.С.Ангарский, представитель Комитета внешней торговли, искусствовед Д.Е. Аркин, директор Музея

детской игрушки Н.Д. Бартрам, директор Государственного издательства И.И. Ионов, скульптор Ф.К, Лехт, искусствовед В.А. Никольский, директор Музея современного искусства в Москве Б.Н. Терновец, искусствовед Я.А. Тугендхольд, Х.В. Юргенсон, представитель Комитета внешней торговли, представитель Высшего Совета Народного Хозяйства А.М. Збар Бронзилли, Директор Кустарного музея в Москве А.А. Вольтер.

Отбором экспонатов занимался выставочный комитет (также перечисленный в каталоге) [1], председатель профессор ВХУТЕМАСа Д.П. Штеренберг, его заместитель — А.М. Родченко. В выставочный комитет вошли искусствоведы, художники, архитекторы: Д.Е. Аркин, Н.Д. Бартрам, Г.Б. Якулов, В.А. Никольский, В.Е. Мориц, Я.А. Тугенхольд, А.А. Веснин, Н.Н. Пунин, С. Исаков, М.П. Кристи, С.В. Герасимов, П.И. Нерадовский, в статусе помощников сотрудничали: К.С. Мельников, А.М. Дурново, А.А. Миллер (Ленинград), И.М. Рабинович, директор экспозиционной части архитектор А.Л. Поляков.

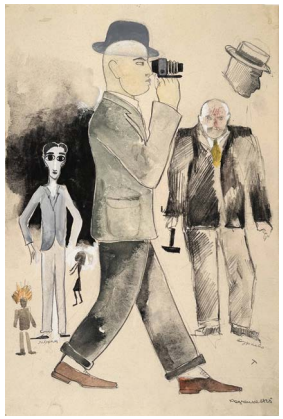


Рис. 1. А.М. Родченко. Автошарж вместе с коллегами по подготовке экспозиции СССР на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. 1925

Официальное открытие Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже состоялось 28 апреля 2025 года. Многие страны постепенно открывали свои экспозиции. Официальное открытие советского раздела, с основной экспозицией в Гран-Пале состоялось лишь в 4 июня [2].

Конструктивизм к 1925 году

Когда мы говорим об участии конструктивистов и Строгановцев в выставке 1925 года, то подразумеваем под словом «конструктивизм» две ипостаси этого художественного направления. «Конструктивизм» в узком смысле стал названием творческого течения, которое имеет зафиксированную дату рождения 13 декабря 1920 года. В этот день протоколом, подписанным тремя участниками: Александром Родченко, Варварой Степановой и Алексеем Ганом, было зафиксировано создание Рабочей группы конструктивистов [3]. Все трое объединились на почве «производственных задач сознательного художественного труда» [4]. В дальнейшем, в 1921–1922 годах произошло расширение состава этой группы, она стала одной из творческих групп московского Института художественной культуры, присоединились архитектор Александр Веснин, живописец Любовь Попова, театральные художники Александра Экстер (участница знаменитой Инхуковской выставки «5 х 5 = 25» вместе с Весниным, Поповой, Родченко и Степановой), братья Стенберги и Константин Медунецкий, художник Карл Иогансон, Антон Лавинский и другие. Все они составили ядро группы конструктивистов, стали участниками рассматриваемой выставки, представляя весомую часть общего числа экспонатов. По самому грубому подсчету, если суммировать экспонаты в разделах «архитектура», «образование», «театр», «графика» (искусство книги) — получается не менее двух сотен экспонатов. (Точный подсчет затруднен тем, что в каталоге под одним номером может быть записана не одна работа, а серия.)

В более широком смысле конструктивизм можно рассматривать как авангардное течение в дизайне, архитектуре, литературе, театре, музыке — как творческую установку, систему формообразования. К числу конструктивистов в этом случае можно отнести обширную группа художников, архитекторов, пионеров дизайна, студентов ВХУТЕМАСа, разделявших принципы рационализма и конструктивного творчества, перешедших от станкового изобразительного искусства к практической проектной работе. (К этому направлению нередко причисляют вообще всех представителей «левых» течений в архитектуре и дизайне.)

Слово «Строгановцы» используется здесь неслучайно. Именно на базе производственных мастерских Императорской Строгановки и были созданы производственные факультета ВХУТЕМАСа, куда пошли преподавать те самые инициаторы и основатели движения. Помимо Госторга, Госиздата и Государственного фарфорового завода, московский ВХУТЕМАС стал крупнейшим коллективным участником выставки [5]. Под руководством ректора В.Ф. Фаворского была создана комиссия в составе: архитектора Н.В. Докучаева, графика Н.А. Шевердяева, живописца К.Н. Истомина, скульптора И.М. Чайкова. Показать учебное заведение планировалось на выставке «в двух разрезах: вещами, …иллюстрирующими методы преподавания и … продукцией …факультетов» [6]. (Документированный перечень экспонатов сохранился только от трех факультетов: архфака, деревообделочного и металлообрабатывающего, где и лидировала творческая концепция конструктивизма.)

В то же время, выпускники Строгановки участвовали и в разделе кустарных промыслов, например Н.Г. Тихонов, выпускник Императорской Строгановки, работавший на заводе в Вербилках, преподававший в 1930–1950-е годы в училище декоративного искусства им. В.И. Калинина, (ныне колледж декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова). К числу Строгановцев относятся и художники театра Федор Федоровский (руководил театрально-декорационным отделением Строгановки), Владимир Егоров (ученик, Федоровского, ставший кинодекоратором), Константин Вялов (выпускник ВХУТЕМАСа).

Таким образом, по составу выставленных работ, жанрам и авторам, упоминающимся в каталоге, можно сказать, что именно новаторские произведения (1919–1925 годов) представляли современное искусство СССР, а конструктивизм стал ведущим направлением, поддержанным и экспозиционным решением.

Этот факт подтвердил и один из кураторов выставки Борис Терновец в своей статье в каталоге:

«Дух конструктивизма и его интенсивной энергии, сметая все незначительное мелочное, случайное в повседневной жизни, создает формы, которые наилучшим образом соответствуют эпохе Великой Истории, периоду смелого и сурового строительства» [7].

Зарождение конструктивизма в России в 1920-е годы совершалось под знаком трех революций: революции научно-технической (переход к новому технологическому укладу в всем мире), революции в искусстве и революции социальной.

Чисто практически конструктивизм — это концепция проектирования в дизайне и архитектуре на основе структуры и логики инженерных конструкций, целесообразного использования материала с учетом назначения и социальной роли предмета или здания. Конструктивизм — русская версия функционализма в дизайне, родившаяся от абстрактного искусства.

Конструктивисты взяли у науки принцип эксперимента и объективные методы исследования искусства, у техники — экономию материала и целесообразность, у искусства — выдумку, фантазию и композицию. В сумме это дало новую эстетику, как писал архитектор Яков Чернихов, создатель графических образов архитектурно-дизайнерских форм будущего:

«Созвучие форм порождает в своем гармоническом сочетании “мелодию”. Чувство, переживаемое нами от удачно решенных конструкций, по своей силе и ценности равносильно тому чувству, которое получается при

созерцании предметов искусства. Это в одинаковой степени относится и к сооружениям, и к машинам. Нарождается новое понимание прекрасного, новая красота — эстетика индустриального конструктивизма» [8].

В начале XX века в технике получили большое распространение ажурные металлические конструкции. Наука и техника увлекали художников, многие интересовались открытиями в физике и астрономии, биологии, психологии и логике. Абстрактное, философское, предельно обобщенное представление о мире и его законах становилось содержанием живописных и графических экспериментов.

Зарождение идеи конструктивизма в искусстве связывают с опытами художника Владимира Татлина 1914–1915 годов. Он строил свои объемные абстрактные композиции из кусков жести, проволоки, дерева, обоев, штукатурки и стекла, то есть промышленно обработанных материалов, что определило вектор эстетики зарождавшегося дизайна и архитектуры XX века. Модель его «Памятника III Интернационала» была включена в выставку 1925 года и встречала зрителей, поднявшихся по парадной лестнице в залы на втором этаже одного из блоков экспозиционных залов Гран-Пале.

Фокус не в том, что термин «конструкция» ранее никогда не употреблялся. Напротив, он входил в философские и историко-культурные труды, руководства по инженерному проектированию конструкций машин, аэропланов, архитектурных и инженерных сооружений [9].

Термин не употреблялся ранее в контексте искусства и не входил в состав названия произведений.

Без отношения к произведению искусства как конструкции не было бы и самого термина «конструктивизм» и всей суммы идей, с ним связанных. Конструкция как объект искусства переросла в «конструктивизм» как организацию художественной деятельности.

Так же, как и сейчас, строго однозначной трактовки этого понятия не было и в 1920-е годы. Оно крайне интересовало представителей модернизма в Европе.

О современном искусстве в 1922 году планировал вести переписку с художниками из разных стран, в том числе и из России Эль Лисицкий, издавая свой журнал «Вещь» [10]. К дискуссии о современном искусстве приглашал коллег и Ласло Мохой-Надь. «Я предполагаю, что первой дискуссией будет публикация о “Конструктивизме”. Это слово в Германии за последнее время стало исключительно хорошо известно, но о содержании этого понятия очень немногие имеют правильное представление.

Мы были бы очень рады, если бы Вы изложили в короткой статье Ваши мнения или высказывания других русских по этому вопросу» [11].

Конструктивистами в Европе себя называли почти все, кто работал с геометрической формой в станковой графике, живописи, делал ассамбляжи и коллажи из различных материалов, рельефы в духе Татлина. Вспомнить хотя бы знаменитый коллаж Рауля Хаусмана «Татлин у себя дома» с надписью “Machinenkunst” («Машинное искусство»).

Слово «конструктивизм» как концепция, как сумма идей и образов, попала в «перенасыщенный раствор» творческих концепций и мгновенно позволило выкристаллизоваться целому сонму направлений и течений уже внутри различных видов искусства: театра и сценографии, кино, моде, архитектуре, книжной графике, дизайне мебели, музыке и литературе. «Конструктивизм был узнан», — зафиксировала это состояние момента начала 1920-х годов Елена Сидорина в своей статье «Конструктивизм без берегов» [12].

Внутренняя связь между художниками и их работами прочитывалась на уровне своеобразной художественной программы. Геометрическая форма и утрированный «силовой каркас» композиции, прямоугольные формы, «клетка» и акцент диагональных связей как в распространенных в те годы мостовых ферм и инженерных конструкций, упрощенная цветовая гамма (красный, белый, серый и черный), линейность и графичность, поиск входов на производство, обращение к производству как идеалу организации действительности — все это имело и свое технологическое оправдание, за производством стояла индустрия, тираж и массовый потребитель.

Все перечисленные выше обстоятельства необходимо учитывать, поскольку они определяли отношение к выставленным проектам, оформительским работам и изданиям как в Париже, непосредственно на выставке, так и в Москве, уже по окончании выставки и оценок свершившегося факта участия СССР в этом масштабном международном проекте.

Конструктивизм как система в топографии выставки

На основе публикации плана выставки в тематическом номере журнале L’illustracion (июнь, 1925), посвященном выставке, можно судить о разделах других стран, а также о размещении экспонатов советского раздела на территории выставки. И, хотя Мельников не заявлял о своей принадлежности к конструктивизму, все его постройки на базовом формообразующем уровне используют те же принципы: наличие базовых геометрических схем построения, активное введение геометрического шрифта и графики, подчеркивание линейного каркаса как основы пространственной структуры.

Основных точек было четыре.

— Павильон Мельникова на набережной (включая экспозицию Госиздата на первом этаже и раздел Госторга на втором).

— Гран-Пале (основная экспозиция).

— Эспланада Дома Инвалидов (интерьер «Рабочего клуба» по проекту А.М. Родченко).

— Торговый сектор: киоски на бульваре, по проекту К.С. Мельникова.

Раньше всего приступили к постройке советского павильона по проекту Константина Мельникова в районе набережной Сены. Но к официальному открытию выставки многое еще не было завершено. В павильоне разместились два крупных коллективных участника: Госиздат на первом этаже и Госторг на втором. Экспозицию Госиздата декоратор театра и кино И.М. Рабинович (в 1924 году он участвовал в создании декораций фильма режиссера Я.А. Протазанова «Аэлита») разыграл как своеобразную выставку-читальню. Геометрические стеллажи, стулья с полукруглыми спинками, подчеркнуто-геометричные, модульные столы формировали удобные микро-зоны для знакомства с разными типами изданий. Здесь размещалась книжная продукция издательства по всем отраслям знаний, включая учебники и художественную литературу. На втором этаже в кристаллообразных витринах, придуманных А.М. Родченко, размещалась экспозиция Госторга. В 1925 году Госторг в качестве экспортных товаров декоративного искусства предлагал традиционные меха, продукцию косторезных и лаковых промыслов (Палех), художественный металл.

Гран-Пале: основная часть раздела СССР

Самая насыщенная часть экспозиции, отраженная в каталоге, находилась в малом экспозиционном блоке Гран-Пале, на балюстраде по обоим сторонам парадной лестницы и в трех залах на втором этаже (рядом с экспозицией Китая и Эстонии).

Спустя годы, в конце 1930-х годов, вспоминания о работе с Маяковским, Александр Родченко так описал свою работу по оформлению выставки:

«В Гран-Пале нам отвели три зала — неожиданно. У нас не было и денег на их оформление и даже не знали, хватит ли экспонатов. Гран-Пале — это дворец или королевские конюшни уже давно используются под выставки, поэтому стены грязные, рваные, в дырках от гвоздей, пол тоже, верхний свет идет от грязных окон; встала задача передо мной, как оформить дешево, быстро и оригинально.

Я придумал так — легкие стеллажи из фанеры, стены оклеить бумагой и окрасить, а пол… пол покрасить клеевой сажей.

Щиты поставил ребрами и покрасил — серое, белое, красное, и когда входили из других зал, принадлежащих другим странам, например, Польше, то не видишь ни надписей, что это СССР, ни красного цвета, но по мере продвижения по залу красный цвет все более и более охватывает вас и вы видите там, где вы вошли, огненную надпись “СССР”.

Ну, а черный пол и его черная сажа неслись вместе с посетителями в другие павильоны на голубые и золотистые ковры…

Начали жаловаться, но это не помогло, мы ссылались на то, что нет денег. В конце концов они сами нам постелили дорожки за свой счет» [13].

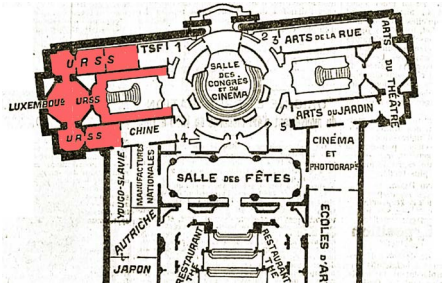


Рис. 2. План экспозиции советского раздела в Гран-Пале. В соседних залах помещалась экспозиция Китая и Эстонии. 1925



Рис. 3. Гран-Пале. Вход в советский раздел. В центре стоит бюст В.И.Ленина, за ним — модель Памятника III Интернационала Владимира Татлина. Слева от портала входа знамена профсоюзов и проекты В.Ф. Степановой для текстиля. Справа — проекты Л.С. Поповой для текстиля и киноплакаты. Фото Анри Мануэля. 1925

При входе в советскую экспозицию он установил серые щиты на красных пилонах симметрично по отношению к главной лестнице и над входом поместил крупно название государства. Поскольку дипломатические отношения с СССР еще только начинали устанавливаться, это была одна из первых выставок с представлением названия страны латинскими буквами “URSS”.

Конкретный состав этой части выставки и даже расположение экспонатов можно отчасти восстановить по изданному на французском языке каталогу [14]. Был ли этот каталог издан непосредственно к открытию советского отдела или позже? Скорее всего, уже пост-фактум. Дело в том, что экспонаты перечислены в привязке к конкретным залам экспозиции и более того, даже к конкретным стендам. Но это был уже второй каталог. Первый, также с обложкой Александра Родченко, содержал вступительные статьи по разным направлениям выставки и иллюстрации ключевых работ.

Сумма тематических блоков экспозиции на той самой выставке 1925 года позволяет говорить о конструктивизме как системном явлении, охватившем все уровни и направления художественной деятельности. Конструктивисты присутствовали во всех разделах.

Первый раздел каталога был посвящен архитектуре.

Совместный архитектурный проект Дворца Труда Александра, Виктора и Леонида Весниных был представлен среди проектов других архитекторов-конструктивстов (И.А. Голосова и М.Я. Гинзбурга) на балюстраде по правую сторону от центрального входа в залы СССР. И в этой же части — проекты представителей классической архитектурной школы, также преподававших на архитектурном факультете: Ивана Жолтовского, Ивана Фомина, Эдгара Норверта.

Далее по правую сторону разместились: блок, посвященный кино с кадрами из кинохроники Дзиги Вертова, плакатом Антона Лавинского к фильму «Луч смерти», блок, посвященный книге. Развеска шла в 5–6 рядов: фотомонтажи Родченко в поэме Маяковского «Про это», книги? оформленные Эль Лисицким, Любовью Поповой, фотографический раздел. Для того, чтобы зрительно акцентировать тематические блоки, Родченко разделил в эту длинную горизонтальную линию повесочных стендов серого цвета вертикальными красными пилонами.

В левой части экспозиции на балконе целый стенд занимали рекламные плакаты Родченко для государственных предприятий, выполненные на стихи Маяковского. Это такие знаменитые плакаты как «Соски» для Резинотреста, «Книги» с фотопортретом Лили Брик в качестве комсомолки-агитатора, реклама электрических лампочек для ГУМа и папирос для Моссельпрома.

Далее по левой стороне разместился один из самых объемных по количеству экспонатов раздел театра был. Высота стендов — около четырех метров —позволяла Родченко как экспозиционеру вешать графические работы в несколько рядов, то группируя в блоки, то выстраивая из них диагональные ряды. Здесь не было ни у кого экспозиционных преимуществ. Эскизы Кардовского, Федоровского, Кустодиева, Лансере, Нивинского висели рядом с проектами костюмов для Камерного театра А.А. Веснина, А.А. Экстер, Л.С. Поповой, здесь же и работы К.А. Вялова, Б.Р. Эрдмана, В.А. Шестакова и А.Г. Петрицкого.

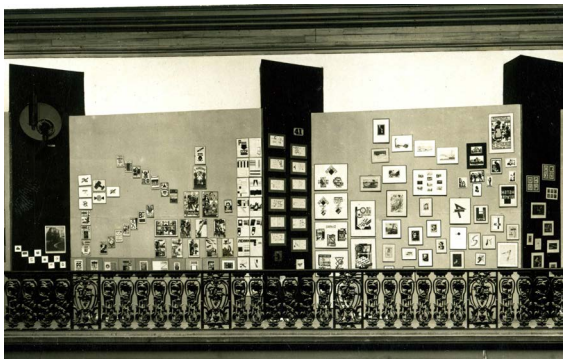


Рис. 4. Гран Пале. Фрагмент экспозиции на балконе. Слева щит с полиграфическими работами А.М. Родченко (обложки книг и журналов, фотомонтажи для книги «Про это» В.В. Маяковского), проекты оборудования рабочего клуба. Справа — полиграфические раоты Л.С. Поповой, справа вверху работы Е.С. Кругликовой (силуэты), ниже — работы Н.И. Альтмана. На пилоне в центре — развороты из книги И.М. Зданевича «Ильязд. Ледантю фарам», 1923, Париж. Футуристическая наборная графика звуковой заумной поэзии. Фото Анри Мануэля. 1925

Общее впечатление революционности выставки, конечно, формировалось не только экспонатами, но, прежде всего, экспозиционным дизайном. Четкой геометрической структурой стендов, лаконичной цветовой гаммой — красный, серый, черный и белый, конструктивным каркасом стендов, подиумов.

Справа и слева от входа в выставочные залы, оформленного в виде портала фермы, разместились текстильные эскизы Поповой и Степановой, проекты эмблем профсоюзов.

При входе с лестницы в центральный восьмиугольный зал, посетителей встречал мраморный бюст В.И. Ленина работы художника-графика и ваятеля В.В. Эллонена (ученика Л.В. Шервуда и А.Т. Матвеева в Академии художеств в Петрограде, которую он окончил в 1921 г.), а за ним — на четырехугольном подиуме модель Памятника III Интернационала, выполненная В.Е. Татлиным вместе с учениками. Этот макет представлял несколько упрощенную версию, но главное в нем было сохранено: устремленная



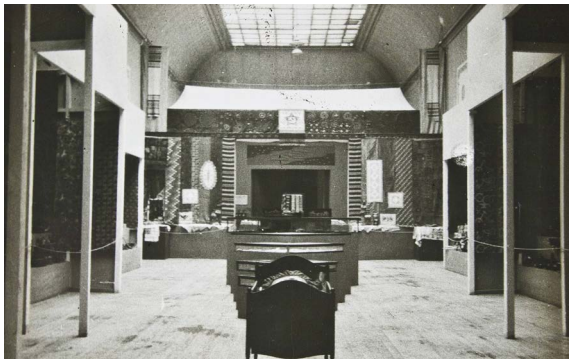


Рис. 5. Гран Пале. Фрагмент экспозиции Государственного фарфорового завода в витринах по проекту Родченко. На заднем плане — модель Памятника III Интернационала Владимира Татлина. Фото А.М. Родченко. 1925

Рис. 6. Гран Пале. Фрагмент экспозиции тканей. Фото А.М.Родченко. 1925

вверх динамичная спираль, которая перекликалась с установленной рядом моделью памятника 26 бакинским комиссарам Георгия Якулова.

В боковом зале справа разместилась экспозиция ВХУТЕМАСа. Судя по списку, сохранившемуся в РГАЛИ, в Париж было отправлено по металлообрабатывающему факультету 34 экспоната: графические проекты и макеты 1922–1924 годов. Работы деревообделочного факультета — комплекс оборудования для рабочего клуба — опубликован в статье Давида Аркина в иллюстрированном журнале «Экран», № 16, приложение к «Рабочей газете» [15]. Трансформирующийся интерьер клуба, образцы витрин и вешалка относились к новому типу общественного интерьера.

«Создавать повседневные предметы обихода, обыкновенные будничные вещи, находить наиболее простые, удобные и целесообразные, а потому и наиболее прекрасные в художественном смысле, формы этих вещей — разве это не является одной из величайших задач, когда-либо вставших перед художником» [16].

«Нам нужно создавать новые формы жизни масс», — резюмировал далее Аркин в своем обзоре. Текстильный блок был представлен в статье двумя примерами работ студентов ВХУТЕМАСа и упоминанием об опыте сотрудничества Л.С. Поповой с 1-й Ситценабивной фабрикой (б. Циндель). На снимке экспозиции, сделанном из восьмиугольного зала в правую сторону, вдали виден макет Избы-читальни, сделанной для выставки студентами дерфака Антона Лавинского.

В самом же зале размещалась часть театрального раздела с макетами. Здесь были вывешены проекты братьев Стенбергов, а также установлены стенды с проектами костюмов и макетами декораций Варвары Степановой к спектаклю «Смерть Тарелкина», проект установки Поповой для постановки «Великодушный рогоносец» также в театре В.Э.Мейерхольда. Театральный конструктивизм, таким образом, наряду с текстильным, архитектурным, дизайном мебели и интерьера, полиграфией и рекламой представлял грани конструктивизма как универсального подхода в разных областях дизайна и архитектуры.

Конструктивизм выступал на выставке в Париже как система, как целостное направление со своим узнаваемым формально-композиционным языком. В эту систему входило все, что связано с рекламой и коммуникацией: плакаты, журналы и книги; с уличной городской средой: киоски и агитационные установки; архитектура и интерьеры общественных зданий; костюм, мода и текстильный дизайн; театр, а также и школа, подготовка специалистов для промышленности. В каждой из областей сложились свои характерные методы и приемы.

В архитектуре — выявление структурного каркаса здания и разнесение в пространстве функциональных блоков здания. В кино и полиграфии — принципы монтажа и фотомонтажа, брусковый шрифт. В мебели — превращение мебели в аппараты, складывание и трансформация. В театре — особый тип режиссуры, основанной на «аттракционах» (термин С.М. Эйзенштейна), «биомеханике» (концепция В.Э. Мейерхольда) и создании динамичных театральных установок. В системе художественного и художественно-промышленного образования — введение «объективных методов», то есть поэлементного обучения основным пластическим характеристикам формы, с которой работают все проектировщики: цвет, объем, пространство, графика. То, что получило название «пропедектические курсы» во всех архитектурно-дизайнерских школах мира на основе опыта ВХУТЕМАСа и Баухауса.

Название «Школа конструктивизма» использовалось в периодической печати уже с 1923 года [17] в рассказах о ВХУТЕМАСе, его производственных факультетах. Сама школа как системное явление включала введение в художественную проблематику (пропедевтика), конструирование как метод обучения профессии проектировщика, оценку существующего и прогнозы, ориентацию на промышленные технологии в создании проектов, техницизацию вещей. Все это было представлено в специальном

разделе экспозиции, посвященном ВХУТЕМАСу.

Левая часть экспозиции от восьмиугольного зала была целиком посвящена разделу декоративного искусства с экспозицией Государственного фарфорового завода, секцией кустарных промыслов.



Рис. 7. А.М. Родченко. Стол читальни рабочего клуба. Париж, 1925. Фото А.М.Родченко

Таким образом, конструктивизм нашел свое место в экспозиции. Более того, можно сказать, что выставочный комитет целенаправленно подбирал экспонаты с целью демонстрации именно этого направления, как выражающего дух современности.

Рабочий клуб

Интерьер рабочего клуба Родченко, один из важных, знаковых для истории русского конструктивизма объектов, занимал выставочный зал на Эспланаде Дома Инвалидов. В этой зоне выставки находились различные типы интерьеров, предоставленные странами-участницами.

Родченко вспоминал позже:

«По предложению Володи, который входил в члены комитета Всемирной Парижской выставки 1925 года от Академии художественных наук, мне заказали экспонат на Всемирную выставку в Париже — “Рабочий клуб”. И еще нужно было сделать копии с тех плакатов, что мы делали для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста.

Клуб приняли, и макет, и чертежи, а выполнять решили там, ввиду короткого срока. Таким образом, мне нужно было ехать в Париж» [18].

«Кроме клуба, мне предстояла расцветка нашего павильона и внутри, и снаружи, и проект оформления и исполнения трех зал в Гран-Пале и развеска их экспонатов» [19].

Рабочий клуб должен был стать одним из экспонатов советского раздела, причем выполненным в натуральную величину. Это должен был быть рабочий клуб, образцовый по своему оформлению и в то же время типовой по характеру использования помещения.

Все графические материалы — 14 листов стандартного формата, вычерченных черной тушью и подкрашенных кое-где красным — Родчен-

ко вез в Париж. Эти демонстрационные рисунки: ортогонали, перспективы и аксонометрии — он выставил как экспонаты на балконе Гран Пале. Рабочий клуб оказался весьма долгоживущим проектом. В нем новизна общего решения пространства сочеталась с новизной отдельных фрагментов оборудования.

В мастерской Фидлера и Полякова он выполнял рабочие чертежи для изготовления мебели в натуре. Все оборудование строилось на мебельной фабрике в Аньере.

«Хорошо, что я не делал рабочих чертежей, здесь все равно пришлось их делать заново», — писал Родченко своей жене из Парижа [20].

В Париже все чертежи он выполнял в масштабе 1:10, уточняя размеры, пропорции и конструкцию. Его первоначальные эскизы в цвете были выполнены в совершенно другом масштабе и представляли не столько чертежи, сколько перспективные изображения или аксонометрии.

«Мебель начали делать, все будет стоить около 20 000 франков, то есть 2 000 рублей, должна получится интересной. Пока все еще никого не видел и больше нигде не был, работали с Поляковым — оборудование комнат в Гранд-Пале. …Очень было полезно работать в мастерской Полякова и Фидлера, — много научился от них и их научил», — писал Родченко 8 апреля 1925 года [21].

Окончательно мебель была готова в конце мая, и Родченко даже пробовал снимать вчерне расставленное оборудование. Он приобрел в Париже фотоаппарат «Ика» 4 х 6,5 и снимал на пленочный негатив, тут же в гостинице проявил пленку, напечатал контрольки и послал их в Москву Степановой в письме, датированном 1 июня 1925 года.

«Ну, клуб готов, посылаю снимки. Правда, он такой простой и чистый, и светлый, что в нем поневоле не заведешь грязь. Все блестящий риполин, много белого, красного, серого. Каждый день туда забираются русские и читают журналы и книги, несмотря на то что вход загорожен веревкой» [22].

Внутри комнаты клуба цветом и графикой были выделены отдельные зоны. У входа в клуб помещалась доска объявлений, библиотека была решена в виде пристенной полки-стеллажа с закрывающимся объемом для хранения книг в нижней части. Ленинский уголок был спроектирован в виде выставки из фотографий и текстовок, размещенной на двусторонних откидных планшетах. Все остальное оборудование могло перемещаться, освобождая при необходимости центр помещения. Все

эти зоны возникли не случайно, они были согласованы с выставочным комитетом как сценарий работы любого клубного помещения: лекции, занятия, театрализованные представления, игры, знакомство с новостями.

По центральной оси помещения рядом со стеной у входа размещалась складная трансформирующаяся установка для живой газеты.

Живая газета — это периодический театрализованный рассказ-лекция с элементами политинформации по типу представлений «Синей блузы». Каждое выступление могло иметь свой порядковый номер и тему — например ликвидация безграмотности, Воздушный флот, новая техника на производстве, памятные даты и т. д. Редактор газеты — ведущий, он же мог быть и лектором. Выступление могло сопровождаться показом кино, слайдов, плакатов, песнями, танцами, декламацией.



Рис. 8. Вход в павильон СССР архитектора К.С. Мельникова на выставке 1925 г. в Париже. Фото А.М. Родченко

Родченко максимально старался придать интерьеру характер реальной комнаты-читальни. Он заполнил полки библиотеки книгами Госиздата и других издательств, в числе которых попадались и книги с его обложками. Он развесил по стенам клуба настоящие тиражные плакаты, среди которых был и его плакат «Кино-глаз», и плакат Алексея Гана к его же кинокартине «Остров пионеров». В ленинском уголке висели настоящие фотографии времен революции. На столе читальни — настоящие журналы. Посетители могли на себе ощутить это пространство, пользоваться этим оборудованием. Отзывы были восторженные. Первоначально собирались привезти обстановку клуба в Москву, но из-за нехватки средств было решено подарить оборудование французской компартии.

Выставка 1925 года: сопутствующие мероприятия

Некоторая натянутость отношений между СССР и Францией существовала на официальном уровне, но в художественном сообществе все было иначе. Эмигрировавшие из России в послереволюционные годы художники устроили в честь приехавших из Москвы мастеров бал «Большая медведица» (Grand Urs — парафраз на название СССР на французском — URSS). Инициатором этого бала был Михаил Ларионов.

На одной стороне плаката-приглашения, нарисованного Натальей Гончаровой, разместился впечатляющий список приглашенных: 245 человек. Звезды французского и европейского искусства XIX–XX века: Матисс, Ж. Брак, Пикассо, Дерен, Делоне, Дюфи, Сендрар, Ман Рей, Маринетти, Метценже, Равель, Руссо, Сюрваж, Сати, Тео ван Дусбург, Эдгар Варез, Озанфан. Русские в эмиграции: Стравинский и Дягилев, Ларионов и Гончарова, Антуан Певзнер и Иван Пуни, Богуславская и Васильева, Марк Шагал, Давид Бурлюк, Зданевич. Гости из СССР: Маяковский и Крученых, Мельников и Родченко, Кончаловский, Петров-Водкин и Штеренберг, Эренбург.



Рис. 9. «Большая медведица». Лицевая и оборотная сторона приглашения на бал в честь российских художников, приехавших в Париж на выставку. 1925

Бал состоялся в пятницу 8 мая. Цифра «8» на плакате симметрично составлена из четырех сегментов окружностей, с дополнительными элементами — напоминает бабочку или летучую мышь, намек на преемственность со знаменитым кабаре «Летучая мышь».

На обратной стороне — программа и комментарии. Бал организовывал Союз русских художников в Париже, далее, шло пояснение:

«В 1923 году вы посетили Трансментальный бал; в 1924 году вас видели на светском балу; в 1925 году вы увидите бал Большой Медведицы, которым Союз продолжает традицию своих мероприятий.

На этот раз мотивом бала станет конструктивистская архитектура. Выставка декоративно-прикладного искусства в своей программе не предлагает примера современного Бала. Мы предлагаем восполнить этот пробел».

Далее говорилось, что для того, чтобы этот Бал стал образцом настоящего, современного, модернистского бала, всем приглашенным не обязательно приходить в «современных» костюмах. Каждый может наряжаться в соответствии со своим концептом, устроители считают, что публика не может не быть современной по определению, спустя год после проведения Bal Banal в 1924 году. (Первый бал состоялся в 1923, афишу для него нарисовал Алексей Бродович, начинающий тогда дизайнер-график, работавший у Дягилева как помощник декоратора. Центральным элементом его афиши стала маска, очень напоминающая значок бесконечности или ту же саму цифру «8» на только на боку.)

Лейтмотивом Всемирной выставки в Париже 1925 года было отражение в декоративном искусстве современности, мира новой техники и индустрии, аэропланов, радио и телеграфа. Павильон Ле Корбюзье «Эспри нуво» так же, как и советский павильон Константина Мельникова выражали эту современность в формах новой архитектуры.

Архитектор Константин Мельников стал популярен в Париже. Костюмированный бал 1925 года проводился в его честь. Королевой бала была выбрана его супруга, Анна Гавриловна.

Программа Бала «Большая Медведица» также по-своему выражала тему современности, новизны, но средствами театра, музыки, танца, иногда пародии и аллюзий. В программе также упоминался синтетический балет из Москвы Инны Чернецкой [23].

На нескольких рисунках Родченко мы видим его ироничную версию подготовки выставки 1925 года. В шаржах представлены: Д.Е. Аркин, искусствовед, критик, популяризатор производственного искусства, после воссоздания Строгановки преподававший на кафедре истории искусства; театровед В.Э. Мориц, сотрудник ГАХН; А.Н. Дурново, художник прикладного искусства, представлявший кустарный музей; Б.Н. Терновец, первый директор Государственного музея нового западного искусства; Д.П. Штеренберг, живописец, преподаватель ВХУТЕМАСа, зав. Отделом Изо Наркомпроса в 1918–1920 гг. и сам автор рисунков А.М. Родченко, бодро шагающий по Парижу со своей неизменной фотокамерой. На другом рисунке мы видим шарж на павильон Мельникова и на самого архитектора во фраке и цилиндре.

Дебют конструктивизма на международной выставке 1925 года имел два типа откликов и воспринимался по-разному в двух аудиториях. С одной стороны, советское искусство 1920-х прозвучало как самостоятельное явление модернизма, со своим ярким индивидуальным характером в архитектуре, дизайне, графике. Оно пользовалось популярностью, судя по откликам в прессе. Оно было привезено как факт, как целостное

течение, с которым уже необходимо было считаться. Считаться с фигурой Константина Мельникова, Всеволода Мейерхольда, Владимира Татлина, Александра Родченко. Упоминать эти имена в актуальной художественной и профессиональной критике, встраивать их и конструктивизм в систему мирового искусства XX века.

С другой стороны, те же произведения также впервые и столь мощно прозвучали и для внутренней аудитории. В обзорах по выставке в советской прессе публиковались все знаковые произведения, показанные в Париже: проекты архитектуры и павильон Мельникова, Рабочий клуб Родченко, проекты студентов ВХУТЕМАСа (текстиль, мебель), эскизы театральных постановок. Для внутренней аудитории до начала 30-х годов воспринималось как пример социально ориентированного искусства [24]. Была зафиксирована как одно из позитивных направлений дизайна интерьера — тема проектирования оборудования для рабочих клубов. С середины 1920-х годов журнал «Рабочий клуб» начинает систематически публиковать проектов интерьеров и всевозможных агитустановок, а также работы студии Московского Пролеткульта, которой в 1928 году руководил Родченко. Студийцы проектировали и строили складывающееся оборудование для организации клубной жизни — от стульев-трансформеров для зрительных залов до специальных шкафов и витрин [25].

Но с конца 1930-х та же фотография Рабочего клуба с парижской выставки, например, в статье Ф. Рогинской, публиковалась с уже с негативной оценкой, как нечто формалистическое [26]. В подписи название «рабочий клуб» шло с вопросительным знаком. В то время как киноплакаты для кинохроники Дзиги Вертова или реклама на стихи Маяковского стала незыблемой классикой конструктивизма и на последующие десятилетия.

Для европейских мастеров все созданное и написанное под флагом конструктивизма воспринималось тогда в большей мере как объекты искусства из-за смелости и новизны композиционных приемов, устремленности в будущее. Для внутренней аудитории это все рассматривалось скорее с социально-утилитарной точки зрения, как возможные образцы для производства.

Столетие выставки подтверждает важность того выступления конструктивизма в рамках искусства из Советской России для общемировых процессов стилеобразования, сложения проектной идеологии архитектуры и дизайна XX и XXI веков, акцентирующей внимание на гуманитарном факторе, коммуникации, технологии и искусстве.

Примечания:

1. Данная информация содержится в изданном на французском языке каталоге советского раздела выставки 1925 года в Париже. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. — P. 21–23.

2. Обзор участия СССР на выставке 1925 года дан в статье Э.В. Клоос: Клоос Э.В. Образ СССР на Парижской выставке 1925 г.: авангард и традиция // СИ. — 2025. — № 7. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-sssr-na-parizhskoy-vystavke-1925g-avangard-i-traditsiya (дата обращения: 17.06.2026).

3. Протокол о создании группы конструктивистов. Согласно публикации Алексея Гана в журнале «Эрмитаж», 13 декабря 1920 г., «сформировалась Первая рабочая группа конструктивистов». Подробнее документальная сторона объединения отражена в кн.: Век конструктивизма. (Коллективная монография на основе Всероссийской научной конференции с международным участием «Век конструктивизма», 13 декабря 2020 г.). — Москва: Русский мір, РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. — 336 с.

4. Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве. Конструктивисты // Эрмитаж. — 1922. — № 13. — С. 3.

5. Например, по архитектурному факультету ВХУТЕМАСа, согласно каталогу выставки, мастерская Л.А. Веснина и А.Л. Полякова выставила 24 проекта. И.А. Голосов, также преподававший во ВХУТЕМАСе — 5 проектов домов для рабочих.

6. РГАЛИ. Ф. ф. ф. 681. Оп. 2. Д. 72.

7. *B.T.* En guise d'introduction. / Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. (Каталог советского раздела Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности. — Париж, 1925). — P. 19–20.

8. *Чернихов Яков*. Конструкции архитектурных и машинных форм. — Ленинград: Ленинградское общество архитекторов, 1931.

9. В книге философа и исследователя техники и проектной деятельности П.К. Энгельмейра «Теория творчества» (Инженер П.К. Энгельмейер; с предисловием профессора Петербургского университета, академика Д.Н. Овсянико-Куликовского и Эрнста Маха. — Санкт-Петербург: Образование, 1910.) дано такое определение конструкции: «Конструкция — это конкретная форма изобретения, в которой оно вступает в жизнь». Конструкция понимается как внешняя упорядоченность и организация «вещественное осуществление принципа» (с. 75). Энгельмейер выстраивает иерархию по степени обобщения: «Принцип есть понятие высшее по отношении к понятию системы, а система есть понятие высшее

по отношению к конструкции (с. 76). В его трактовке конструктор — специалист, создающий работоспособную машину или изделие, пользуясь справочниками, конструирует объект с заданными параметрами. Конкретно эта тема, например, разбирается в книге: Сидоров А.И. Основные принципы проектирования и конструирования машин. — Москва: Макиз, 1929.

10. Л.М. Лисицкий, письмо А.М. Родченко от 3 марта 1922 г., Берлин. см.: Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 115.

11. Л. Мохой-Надь. Письмо А.М. Родченко от 18 декабря 1923 г. из Веймара, Баухаус. В это время Мохой-Надь как дизайнер и как составитель готовил под редакцией Вальтера Гропиуса серии книг об архитектуре, курсовых проектах Баухауса, театре Баухауса. Цит. по: Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 117.

12. *Сидорина Е.В.* Конструктивизм без берегов / Век конструктивизма: по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием, 13.12.2020 / авт.-сост.: А.Н. Лаврентьев и А.В. Сазиков. — Москва: Русскій Міръ, 2021. — 336 с. — С. 40.

13. А. Родченко. Работа с Маяковским. 1939. — А.М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 72.

14. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. Каталог советского раздела Международной выставки декоратвиных искусств и художественной промышленности. — Париж, 1925.

15. *Аркин Д.* Что мы выставили в Париже // Экран: рабочий журнал: еженедельный журнал «Рабочей газеты». 1925, №16. — Москва, 1925. — 24 с. — С. 9-11. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_012860714/ (дата обращения: 11.06.2026).

16. Там же. — С. 9.

17. Статьи О.М. Брика и В.Ф. Степановой были опубликованы под такими названиями: Школа конструктивизма. Очерк О. Брика. // Огонек, 1923, №20. — С. 6; Варст. О работах конструктивисткой молодежи. // ЛЕФ, 1923. №3. — С. 53.

18. Стоимость изготовления мебели отмечена в письмах Родченко — около 2000 руб.

19. А.М. Родченко. Работа с Маяковским. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 240.

20. А. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 138.

21. А.М. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. С. 144. А.Л. Поляков — архитектор, отвечал за общее экспозиционное решение. Вместе с Фидлером руководил архитектурной мастерской

22. А.М. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 164.

23. Инна Самойловна Чернецкая (1894–1963), основатель «синтетического» направления в танце, руководитель студии при хореологической лаборатории в ГАХН, приезжала в Париж в составе делегации для подготовки выставки 1925 года.

24. Примером такой публикации может служить упоминавшаяся выше статья Давида Аркина как одного из кураторов выставки, участвовавшего в подготовке экспозиции в двухнедельном журнале «Экран», иллюстрированном приложении «Рабочей газеты» под названием «Что мы выставили в Париже». Здесь не только упоминались все важные блоки выставки, но и помещались иллюстрации, расширявшие круг изображений экспонатов.

25. *Чкаников И., Серов Н.* Клубная мебель // Рабочий клуб. — 1928. — № 2. — С. 32.

26. В 1939 году та же фотография клуба была помещена в журнале «Советское искусство» как иллюстрация к статье Ф. Рогинской. Подпись гласила: «Рабочий клуб?». В статье все достижения конструктивистов в мебели и городском оформлении объявлялись буржуазными и формалистическими. В этот период нужно было, не вдаваясь в суть проекта, опорочить саму идею и стиль конструктивизма, мотивируя такую оценку туманными рассуждениями о необходимости политической мобилизации масс с помощью искусства и архитектуры.



М.Ю. ШЕВЧЕНКО

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: marianna-sh@yandex.ru

M.Y. SHEVCHENKO

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts
e-mail: marianna-sh@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_103_109

ХАНЬСКИЕ ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ БУДДИЙСКИХ ПАГОД КИТАЯ

HAN ORIGINS OF THE FORMATION OF THE ARCHITECTURE OF BUDDHIST PAGODAS IN CHINA

В статье рассмотрены архитектурные традиции эпохи Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) как фундамент для формирования китайской буддийской пагоды. На основе анализа керамических моделей из погребальной утвари минци, текстовых источников и археологических находок показано, что китайская пагода возникла не как прямое заимствование индийской ступы, а как результат соединения индийской ступы и китайского многоярусного терема. Особое внимание уделено находке глазурованной керамической модели пагоды из округа Сянфань (пров. Хубэй), датируемой поздним периодом эпохи Восточная Хань. Данная пагода представляет собой древнейшее материальное свидетельство соединения двух традиций.

This article examines the architectural traditions of the Han dynasty (206 BC — 220 AD) as the foundation for the formation of the Chinese Buddhist pagoda. Drawing on an analysis of ceramic mingqi (funerary models), textual sources, and archaeological evidence, it is demonstrated that the Chinese pagoda did not originate as a direct borrowing of the Indian stupa, but rather emerged from the synthesis of the Indian stupa and the traditional Chinese multistoried tower. Particular attention is devoted to a glazed ceramic pagoda model

unearthed in Xiangfan (Hubei Province), dated to the late Eastern Han period. This artifact constitutes the earliest material evidence of the convergence of these two architectural traditions.

Ключевые слова: архитектура Хань, буддийская пагода, минци, ступа, погребальные модели.
Keywords: Han dynasty architecture, Buddhist pagoda, mingqi, stupa, funerary models.

Проблема происхождения китайской буддийской пагоды занимает важное место в исследованиях восточноазиатской архитектуры и истории распространения буддизма. Традиционная историография, опираясь на текстовые источники первых веков нашей эры, такие как «Книга Поздней Хань» или «Записи о Трёх царствах», часто связывала появление первых пагод в Китае с деятельностью военачальника Цзэ Жуна в конце эпохи Хань (кон. II — нач. III в. н. э.) [1; 2, с. 287]. Однако отсутствие археологических находок с изображениями древнейших пагод, непосредственно подтверждающих архитектурную форму этих ранних сооружений, порождало различные гипотезы, от прямого копирования индийских ступ до сложного процесса культурной адаптации.

Прежде чем говорить о соединении китайской и индийской традиций, необходимо чётко определить, что именно китайская архитектурная традиция эпохи Хань могла предложить для появления новой формы культового здания. Как отмечает Го Цинхуа [3, с. 54], ханьская архитектура была уже высоко развитой системой с устоявшимися типологией, конструктивными приёмами и эстетическими принципами.

Ключевыми для изучаемой темы являются многоярусные сооружения двух типов: терема (лоу) и башни (гэ). Согласно классификации, восходящей к строительному трактату «Инцзао фаши» (1103 г.) [4] и подтверждаемой анализом форм керамических моделей минци, терема (лоу) представляли собой многоярусные постройки различных форм и конструкций, а башни (гэ) имели более строгую структуру с балконным ярусом пинцзо (дословно — плоская платформа), отделявшим нижележащий ярус от расположенного выше [3, с. 54].

Важнейшей характеристикой ханьской многоярусной архитектуры была её конструктивная гибкость и разнообразие. Го Цинхуа, основываясь на анализе форм погребальной утвари минци, выделила четыре основных типа структуры ханьских башенных построек [3, с. 56–74]:



Рис. 1. Керамические модели многоярусных теремов эпохи Восточная Хань:
А — коллекция Музея города Цзяоцзо;
Б — найден при раскопках в районе Саньчжуан провинции Хэбэй [5, с. 253, 226]

1. Структура с павильонами на платформах пинцзо.

2. Структура с нависающей крышей, наклонными подкосами и ярусами с высокими потолками.

3. Структура с квадратным планом и явной вертикальной направленностью.

4. Структура с промежуточными полуярусами.

Керамические модели, датируемые эпохой Восточная Хань (25–220 гг.), демонстрируют развитую технологию и устойчивые архитектурные формы. К наиболее показательным образцам этого времени можно отнести семиярусную керамическую житницу-терем (лоу) из музея г. Цзяоцзо [5, с. 253] и керамическую башню (гэ) из Санчжуана (пров. Хэбэй) [5, с. 226]. Эти модели обладают следующими ключевыми чертами, которые впоследствии станут определяющими для пагоды: четкая многоярусность, конструктивная проработка, вертикальная динамика, богатое декоративное убранство (Рис. 1).

Вопрос о времени и путях проникновения буддизма в Китай остаётся дискуссионным. Традиционная дата — 68 год н. э., связанная с легендой о сне императора Минди и строительстве монастыря Баймасы в Лояне, в современной науке считается полумифической и не подтверждённой археологически [6].

Более надёжные свидетельства относятся к концу II века, то есть к концу эпохи Хань. Наиболее важное текстовое упоминание касается деятельности упомянутого выше Цзэ Жуна, который согласно «Книге Поздней Хань» построил в Сюйчжоу «храм Будды» с позолоченной статуей и «девятью медными дисками» над многоярусным теремом [6, с. 102]. Это описание уже содержит ключевые элементы будущего синтеза: китайское многоярусное здание (лоу) и индийский символ — навершие с дисками.

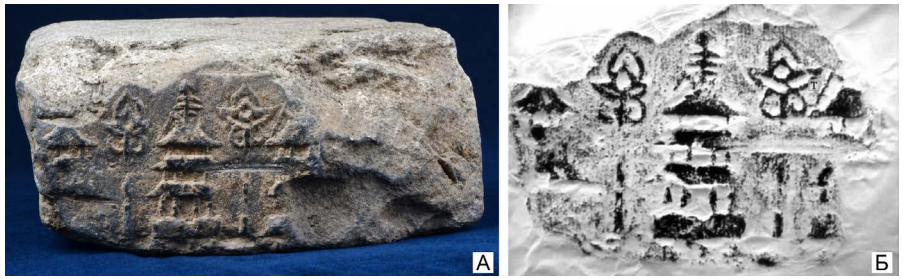


Рис. 2. Изображение пагоды на кирпиче в уезде Шифан, провинция Сычуань, Восточная Хань: А — оригинальный кирпич [2, с. 73]; Б — эстамп [6, с. 103]

Археологические находки подтверждают знакомство с буддийской иконографией в ханьское время, но в рамках местных традиций. Это изображения Будды на стволах мифических «денежных деревьев» в Сычуани и на западе провинции Хубэй, мотив «лотоса, рождающегося из чаши» на зеркалах, фигуры в позе абхаямудры на миниатюрных стелах [6, с. 103]. Однако все эти находки не дают информации об архитектурной форме культовых сооружений.

Таким образом, в современной науке долгое время было известно, что к концу эпохи Хань в Китае существовало: **1)** знание о буддизме и его символах (через торговые пути и миграции); **2)** развитая традиция многоярусной деревянной архитектуры; **3)** текстовые свидетельства о первых примерах создания буддийских культовых сооружений. Недостающим звеном было материальное свидетельство архитектурного синтеза.

В 1986 году при раскопках ханьских захоронений в уезде Шифан был обнаружен сильно поврежденный кирпич с изображением четырехярусного деревянного терема (лоу) с навершием с тремя дисками на крыше (Рис. 2). По мнению ученых [1, 2, 6], на кирпиче изображена деревянная буддийская пагода. На это указывают, помимо формы самого сооружения, два огромных лотоса, показанных по бокам пагоды. Анализ датировки захоронений показал, что данный кирпич был изготовлен в конце династии Хань, то есть в III веке, спустя недолгое время с момента проникновения первых буддийских строительных традиций на китайскую землю.

Прорыв в понимании ранней истории китайской пагоды связан с археологической находкой 2008 года. При раскопках ханьской кирпичной гробницы в районе Цайюэ города Сянфань (провинция Хубэй) была обнаружена глазурованная керамическая модель буддийской пагоды (Рис. 3) [6].

Модель представляет собой двухъярусное здание, окруженное стеной с воротами. Высота модели составляет 104 см. Первый ярус имеет сплошные стены с высокими окнами на переднем фасаде, второй — открытую галерею с балконом, ограждением и окнами со ставнями. Оба яруса покрыты скатными крышами с черепицей и декоративными завершениями на коньках в форме листьев. Ключевой элемент в облике модели — это навершие на крыше, представляюшее собой вертикальный стержень, увенчанный полумесяцем, на который нанизаны семь уменьшающихся кверху дисков.



Рис. 3. Керамическая пагода, обнаруженная в округе Сянфань, провинция Хубэй [6, с. 102]

Детальный анализ утвари гробницы позволил предположить датировку модели серединой или второй половиной эпохи Восточная Хань, то есть временем не позднее конца II века н. э. [6]. Таким образом, найденная модель является древнейшим известным на сегодня изображением буддийской пагоды в Китае.

Формы сянфаньской пагоды принципиально совпадают с описанием культовой постройки, возведенной Цзэ Жуном: многоярусный терем (лоу) соединен с навершием с медными дисками [2, с. 287]. При этом архитектура самого терема полностью следует китайской традиции. Интересно, что в обоих ранних изображениях пагод число ярусов постройки четное, в то время как в развитой буддийской традиции подавляющее большинство пагод имело нечетное количество ярусов, что получило впоследствии определенное мировоззренческое обоснование. Судя по всему, в конце эпохи Восточная Хань полноценного символического осмысления структуры деревянной части пагоды еще не произошло.

Полумесяц, венчающий навершие пагоды, впервые упомянут при описании монастыря Пиндэнсы эпохи Южная Лян (502–557 гг.). В навершии сянфаньской модели также присутствует полумесяц, что доказывает древнейшее происхождение данной традиции и, вероятно, отражает раннее смешение буддийской символики с местными космологическими представлениями [6].

Модель из Сянфаня является материальным доказательством того, что соединение китайской многоярусной архитектуры и индийского буддийского навершия с дисками произошло уже в эпоху Хань. Схожий характер соединения двух форм демонстрируют и более поздние ро-



Рис. 4. Примеры соединения китайских павильонов с буддийскими навершиями на росписях пещер Могао эпохи Северная Вэй (386–535 гг.) [7, с. 30–31]

списи из пещер Могао, что указывает на устойчивый характер данного образа в китайской архитектуре (Рис. 4) [7, с. 30–31]. Пагода изначально воспринималась как деревянное здание китайского образца, наделённое новым религиозным смыслом через символ на крыше.

Находка из Сянфаня позволяет пересмотреть процесс формирования китайской пагоды. Он не был ни простым копированием ступы, ни механическим соединением форм китайского терема и индийской ступы. Это был творческий поиск объединения разных традиций, в котором китайская архитектурная специфика выступила активной, доминирующей стороной.

Как показывают исследования погребальной утвари минци, китайские зодчие обладали полным набором технологий для строительства сложных многоярусных сооружений из дерева [5, с. 253]. Индийская ступа, представлявшая собой полусферическое сооружение из камня или кирпича, конструктивно была чужда этой традиции. Ключевым буддийским элементом, который был воспринят Китаем, стал не объём ступы, а её вертикальная ось: стержень с дисками-чхатра, символизирующий мировую ось (Меру) и этапы просветления верующего. В китайской интерпретации этот элемент стал завершением устремленного к небу многоярусного терема [6].

Ханьские модели многоярусных теремов из погребальной утвари минци часто изображались как часть более сложных комплексов, с воротами, стенами и дворами [2, с. 56–57]. Модель из Сянфаня также включает ограду с воротами. Это предвосхищает планировку ранних буддийских монастырей Китая, где пагода располагалась в центре двора, являясь композиционным и ритуальным центром [8]. На основании этого можно предположить, что не только форма здания, но и принцип его включения в архитектурный ансамбль были унаследованы от ханьской традиции.

Сам регион, где была найдена данная модель, находился на перекрёстке путей, связывавших Центральный Китай с территориями современной провинции Сычуань на западе и далее с Центральной Азией. Здесь были обнаружены и многие другие ранние буддийские артефакты ханьского времени [6]. Это указывает на то, что соединение индийской и китайской традиций могло происходить в пограничных, культурно открытых регионах, где местные особенности активно взаимодействовали с новыми идеями.

Таким образом, можно утверждать, что Ханьская эпоха заложила не только политические и культурные основы китайской цивилизации, но и её архитектурный язык, который оказался достаточно гибким и мощным, чтобы ассимилировать и преобразовать пришедшую извне буддийскую традицию, создав одну из самых узнаваемых форм восточноазиатской архитектуры — китайскую пагоду.

Список литературы:

1. *Се Чжичэн*. Изображение буддийской пагоды на резном кир-пиче эпохи Хань из провинции Сычуань (谢志成. 四川汉代画像砖上的佛塔图像) // Sichuan Cultural Relics. — 1987. — № 4. — С. 62–64.

2. *Steinhardt, Nancy Shatzman.* Chinese Architecture in an Age of Turmoil, 200–600. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014. — 445 p.

3. *Guo Qinghua*. The mingqi Pottery Buildings of Han Dynasty Chi-na. 206 BC — AD 220. — Toronto, 2016. — 206 p.

4. *Ли Цзе.* Строительные правила и нормы Инцзао фаши, дин. Сун (李诫《营造法式》欽定四庫全書本). — Текст: электронный. — URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=801479 (Дата обращения 20.05.2026)

5. *Цю Мубин*. Предметный мир погребальной древнекитайской церемонии эпохи Хань: диссертация … кандидата искусствоведения: 5.10.3. — Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2026. — 263 с.

6. *Хэ Чжиго*. От находки глазурованной керамической модели пагоды Восточной Хань в Сянфане к вопросу о происхождении ки-тайской теремной пагоды (何志国. 从襄樊出土东汉佛塔模型谈中国楼阁式佛塔起源) // Ethnic Arts Quarterly. — 2012. — № 2. — С. 102–107, 122.

7. *Сунь Жусянь, Сунь Ихуа.* Полный обзор пещер Дуньхуана (孙儒僩，孙毅华. 敦煌石窟全集). — В 26 т. — Т. 21: Архитектура в росписях. Гонконг: Commercial Press, 2001. — 280 с.

8. *Ван Гуйсян*. Буддийские монастыри династий Суй и Тан // Архитектура Китая: два взгляда / Ред. Г.В. Есаулов и др. — Москва: Нестор-история, 2013. — 335 с. — С. 93–139.

В.В. БОГДАНОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного стекла РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

V.V. BOGDANOVA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Art Glass Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_110_119

СТЕКЛО В САНСКРИТСКИХ ТЕКСТАХ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ II ТЫС. ДО Н. Э. —XIII В. Н. Э.

GLASS IN SANSKRIT TEXTS OF ANCIENT INDIA FROM THE 2ND MILLENNIUM BC TO THE 13TH CENTURY AD

Особенность источниковедческого анализа древнейших памятников, посвященных стеклоделию, заключается в том, что сведения, которые предоставляют авторы древних текстов, отражают не только технологические возможности, связанные с производством, описывают не только эстетические характеристики произведений из стекла, но в первую очередь передают важнейшую информацию о культурных традициях и философии региона в тот или иной исторический период. Это стало предметом рассмотрения в одном из разделов теоретического научного исследования. Небольшой фрагмент полного анализа приведен в данной статье.

A distinctive feature of the source study analysis of ancient monuments dedicated to glassmaking is that the information provided by the authors of ancient texts not only reflects the technological capabilities associated with production and describes the aesthetic characteristics of glassworks, but also, above all, conveys crucial information about the cultural traditions and philosophy of a region during a given historical period. This became the subject of one section of the theoretical scientific study. A small excerpt from the full analysis is presented in this article.

Ключевые слова: стеклоделие, Древняя Индия, санскрит, индийское стекло.
Keywords: glassmaking, ancient India, Sanskrit, Indian glass.

Теоретической базой для данной работы выступает фундаментальное исследование Л.Г. Грошковой «Древнее и античное стеклоделие» [4], в котором автор выявила динамику развития культуры стеклоделия во взаимосвязи с развитием цивилизаций в целом, провела корреляцию между технологическими открытиями и эстетикой стекла в различных регионах на основе материальных памятников и отдельных литературных фрагментов, а также собрала и структурировала бесценный материал, позволивший выполнить стилистический анализ и определить типологию изделий на основе их утилитарного назначения, стилистических характеристик, технико-технологических особенностей в определенный исторический период. Эта книга вдохновила нас на новые поиски и определила общую структуру, на основе которой мы строим свои модели и выводы.

Вопреки распространенному мнению (А.Л. Бэшем, Л.Г. Грошкова, Ю.Л. Щапова, и др.) о том, что стекло в Древнюю Индию поставлялось из других стран, существуют современные археологические доказательства, опровергающие это утверждение. В долине реки Инд в период до III века до н. э. существовало собственное производство стекла. А. Бэшем пишет о том, что во времена активных торговых контактов в Индию доставляли гончарные и стеклянные изделия, но эта информация относится ко времени I века до н. э., что не дает данных о более ранних периодах [2, с. 247]. Мы не вступаем в полемику, но расширяем информационное пространство и уточняем данные новыми открытиями последних десятилетий. Археологи доказывают, что индийское стеклоделие было столь же древним, как и в Месопотамии, однако менее известным. В «Естественной истории» Плиний Старший дает высокую оценку индийскому стеклу и в главе LXVI.192 упоминает о технологии изготовлении стекла из битого хрусталя: «по этой причине никакое стекло не сравнится с индийским» [5, с. 6]. Хрусталь несомненно производился в Индии (например, известны хрустальные реликварии, хранящиеся в буддийский религиозных центрах) [2, с. 377], он к рубежу тысячелетий уже был широко известен,

описан в литературе того времени. О более ранних артефактах известно, что в период расписной серой керамики позднехараппской культуры (ок. 1200–600 гг. до н. э.) в Бхагванпуре в северном штате Харьяна уже было стекло, ни один из этих слоев не был точно датирован радиометрическими методами, поэтому хронология не была достоверной. Импорт стекла и, возможно, технология стеклоделия были завезены в Южную Индию хорошо развитой индо-римской торговлей в I и II веках н. э., но это скачок во времени. Многие исследователи до сих пор придерживаются мнения, что стекольная промышленность была основана в Арикамеду на побережье Тамил Наду, оттуда ранние стеклянные изделия попадали в другие части Индии. Однако эта часть истории не была тщательно переосмыслена с тех пор, как в 1969 году была опубликована работа М.Г. Дикшита «История индийского стекла». С тех пор были совершены новые открытия, и более 210 памятников в Индии предоставили свидетельства наличия стекла в различных культурных горизонтах, и минимум 37 из них являются местами стекольного производства. С периода северной черной полированной керамики (ок. 600 г. до н. э.) в Индии существовало много региональных центров производства стекла, к примеру, найдена стекловаренная печь, которая датируется 1960 годом до н. э. ± 100.

В.В. Богданова, автор данного исследования, имеет опыт чтения и перевода текстов, написанных на санскрите (а также многолетний стаж преподавания), что позволило проанализировать ряд источников на языке оригинала. Подстрочный перевод фрагментов, имеющих отношение к стеклоделию в Индии, выполнен Евгением Александровичем Уланским (аспирантура ИСАА МГУ, руководитель образовательного сообщества «Санскриториум»).

Kācā (काच) — на санскрите, пали, мара́тхи имеет несколько способов написания, произношения и ряд переводов, среди которых присутствует как собственно «стекло», так и ряд близких понятий, например, «щелочная зола, любая соль поташа или соды в стекловидном или кристаллическом состоянии». Также слово kāca встречается в переносной форме «красота, великолепие». Вот несколько цитат из различных текстов с переводом.

1. आकरे पद्मरागाणां जन्म काचमणेः कुतः / asmiṃs tu nirguṇaṃ gotre nāpatyam upajāyate — padmarāgāṇāṃ janma kācamaṇeḥ kutaḥ, «в этой семье не рождаются бездарные наследники; как могло стекло появиться в рубиновых шахтах?»: Kumārasambhava; «Рождение Кумары», Калидаса IV–V века до н. э. (пер. В.В. Богдановой);

2. काचमूल्येन विक्रीतो हन्त चिन्तामणिर्मया / kācamūlyena vikrīto hanta cintāmaṇirmayā («...по цене стекляшки увы продан мною волшебный самоцвет»). Шри Шиглан, автор поэмы, пишет о том, что драгоценный дар человеческого рождения, который так трудно получить, был потрачен впустую в погоне за чувственными удовольствиями: Śāṃti śataka «Сто стихов о душевном покое», ок. XII века н. э. (пер. Е. А. Уланского);

3. मणिर्लुठति पादेषु काचः शिरसि धार्यते । यथैवास्ते तथैवास्तां काचः काचो मणिर्मणिः / maṇirluṭhati pādeṣu kācaḥ śirasi dhāryate — yathaivāste tathaivāstāṃ kācaḥ kāco maṇirmaṇiḥ, «Самоцвет валяется в ногах. Стекляшка носится на голове. Пусть самоцвет валяется в ногах, пусть стекло носят на голове — стекло есть стекло, самоцвет есть самоцвет» Hitopadesha «Хитопадеша» ок. XII века н. э. (пер. Е.А. Уланского) [10].

Литература на санскрите многообразна и включает в себя религиозные писания, различные формы поэзии (такие как эпос и лирика), драму и повествовательную прозу, а также фундаментальные труды по различным дисциплинам, в которых сформулированы принципы светских, технических и естественных наук, видов искусства, а также своды законов и обычаев, грамматику, политические исследования, экономику, медицину, астрономию, арифметику, геометрию, музыку, танцы, драматическое искусство и другие направления. Мы составили неполный обзор источников, в которых упоминается стекло в различных коннотациях. Тексты на санскрите — это зачастую поэтический язык аллегорий, и в них стекло предстает в самых разнообразных формах и функциях.

Такие тексты, как «Шатапатха Брахмана» (Śatapatha-brāhmaṇa, VIII–VI вв. до н. э.), «Виная Питака» (ок. V в. до н. э.), упоминают стекло, подразумевая, что оно могло быть известно в Индии в начале первого тысячелетия до нашей эры. Прозрачность и чистоту стекла очень ценили. Встречается экзотическое сравнение стекла с кристальным блеском зубов здоровой лошади: दन्तेषु व्यञ्जनं यद्यत् तेन ज्ञेयो वयःक्रमः (danteṣu vyañjanaṃ yadyat tena jñeyo vayaḥkramaḥ) [10].

«Вопросы Милинды» (Milinda Pañha) — буддийский текст, созданный около 100 года до н. э. Этот памятник создан в виде бесед между индо-греческим царём Милиндой (Менандром I) и буддийским монахом Нагасеной. Текст упоминает немало исторических персонажей и имеет большое значение для развития буддизма. Историчность персонажей книги делает вероятным предположение о реальности встречи, а древнейшие части текста, возможно, свидетельствуют о греко-индийском

культурном контакте. Скорее всего, оригинал был написан не на пали, а на гибридном санскрите. В 1890–1894 годах был издан почти полный перевод на английский язык, а затем О. Шрадером осуществлён частичный перевод на немецкий язык. На русском языке «Вопросы Милинды» изданы в 1989 году в переводе А.В. Парибка в серии «Bibliotheca Buddhica».

Древнейшие пуранические тексты на санскрите, махапураны, согласно индуизму, были составлены в конце IV тысячелетия до н. э. Современные филологические исследователи на основе ряда языковых характеристик датируют эти источники значительно более поздним временем и считают, что время их появления — период с III по XII век н. э. Согласно Шива-пуране 2.3.27 («Описание мошеннических слов брахмачарина»), стекло является имитационным материалом: «…отдавая золотую монету, ты хочешь купить кусок стекла. Отложив чистую сандаловую пасту, ты хочешь намазать грязью свое тело. Не обращая внимания на солнечный свет, ты хочешь иметь свет светлячка. Отбросив тонкий китайский шелк, ты хочешь носить шкуру. Отбросив жизнь дома, ты тоскуешь по жизни в лесу, о госпожа, отбросив прекрасное сокровище, ты хочешь получить кусок железа взамен?» [9].

Многочисленные религиозно-философские памятники на санскрите, которыми славится Индия — это особая литературная традиция, в которой содержится огромное количество косвенных знаний о самых разнообразных явлениях и объектах, помимо самих рассуждений о мире и месте человека в нем. Мудрец Ади Шанкара, Шанкарачарья (788–820 гг. н. э.), мыслитель, поэт и мистик, создатель Адвайта-веданты и автор множества замечательных трудов на санскрите писал о стекле, применяя принцип аллегории, сравнивая прозрачность материала с умом, описывая психические процессы, протекающие в сознании человека. Эмпирическое познание имеет ограничения, оно свойственно даже животным. Философ отмечает избирательность когнитивных процессов человека в случае, если он руководствуется одним лишь жизненным опытом и практическими интересами. Однако в сознание человека заложена способность к произвольной фокусировке внимания, «подобно тому как фонарь с увеличительным стеклом ограничивает освещение, концентрируя его в определенном месте». Так же красиво он описывает концепцию иллюзорности мира и подчеркивает, что «майя, иллюзия» не скрывает истинное знание от человека, подобно стеклу являясь проницаемой для лучей Истины, однако она все же представляет собой препятствие на пути духовного становления человека [6, с. 352].

Невозможно обойти вниманием знаменитую Панчатантру (Pañcatantra पञ्चतन्त्र «Книга из пяти разделов», III–IV вв. н. э.). Она представляет собой сборник притч и поучительных рассказов, басен, сказок, в которой присутствуют герои индийского эпоса — цари, принцы, мудрецы, монахи и даже волшебные животные. Народные поэтические образы связали слово kāca с прозрачной, хрустально-чистой водой сказочного Озера Луны, в котором жили лебеди и цапли, утки и журавли, а также множество водных существ. Озеро утопало в цветах, в зарослях цветущих кувшинок — столь поэтичное описание выступает обрамлением сюжета-басни о том, как хитроумный кролик обманул доверчивого слона [7, с. 251].

Kathāsaritsāgara, «Океан сказаний» представляет собой стихотворный сборник сказок, легенд, новелл, который был составлен в XI века н. э. на основе более раннего источника — эпической поэмы «Великий рассказ», Bṛhatkathā (III в. до н. э.). Мы используем английский перевод, выполненный Чарльзом Генри Тоуни в XIX веке [8]. Поучительная красочная история из «Океана сказаний» (глава 29) ставит стекло на почетное место по технологии производства. Два авантюриста, пытаясь получить сокровища богатого, но доверчивого человека, втираются к нему в доверие и затем обманывают, желая завладеть богатствами и получить в жены красавицу-дочь. Они цинично и богохульно инсценируют ритуалы брахманов, используя сложную многоходовую стратегию, в процессе совершая манипуляции с поддельными драгоценностями: обман не смогли распознать даже опытные торговцы украшениями. В конце, раскрывая карты, герои смеются над всеми участниками представления, говоря: «Человек, изготовивший эти фальшивые драгоценности, был умным парнем, кем бы он ни был, ибо это украшение составлено из кусочков стекла и кварца разных цветов и скреплено медью, и в нем нет ни драгоценных камней, ни золота». Ему отвечает богач, демонстрируя набожный и благочестивый характер: «У меня было некоторое состояние, унаследованное от отца, которое я давно уже разместил в другом месте, затем я принес это богатство и подарил его брахману. Если золото не настоящее, и драгоценности не настоящие, то предположим, что я получил прибыль от раздачи латуни, кварца и стекла. Но то, что я был убежден искренним сердцем, что я что-то даю, ясно из того, что я выздоровел от очень опасной болезни» [8, с. 201].

В главе 163 описана история о том, как моряки попали в шторм. На берегу сотрясался лес, а воды моря переворачивались «вверх дном, как переворачиваются с течением времени привязанности». И тогда люди при-

несли в дар морю драгоценности, в том числе стекло; согласно поверьям, женщины побережий в день свадьбы снимают браслеты с правой руки и бросают их в море, чтобы завоевать его благосклонность к своим мужьям. Похожая коннотация присутствует в свадебном обряде Северной Индии, который включает в себя, помимо прочих ритуалов, завязывание нити стеклянных бус на шее невесты. Девушкам, выходящим замуж таким образом, в определенной степени завидуют, поскольку это знак того, что их муж бессмертен, они никогда не могут стать вдовами (а этого следует избегать любой ценой). Также в главе XVI третьей книги «Океана сказаний» встречаются описания ритуалов нанесения тилаки уважаемым женщинам из высокого кастового сословия и принцессам при помощи киновари с последующим закреплением стеклянного или слюдяного кабошона [8, с. 109].

Философия реализма ньяя сформировалась в Индии в классический период VI века до н. э., когда выдающийся ученый того времени Акшапада Гаутама создал фундаментальный труд из пяти книг «Ньяя-сутры». Переход к рационализму в школе ньяи ознаменовал начало новой научной традиции на основе сложной логической системы, чуждой поэзии и сентиментальным выкладкам. Аналитика и здравый смысл ньяи — это типичный научный метод познания, а критика метафизики веры в противовес мистицизму нашла множество приверженцев и последователей. Философ Удаяна (XI в. н. э.) подробно рассматривает логику восприятия и пишет, что поскольку зрение основано на контакте глаза с объектом так же, как и слух, логично предположить, что органы чувств открыты проникновению световых лучей, поскольку в противном случае зрачок глаза препятствовал бы проникновению материи объекта, но он подобен стеклу, которое является проницаемым для световых лучей, хотя физически это мембрана. Физическая преграда, но оптическая проницаемость не являются препятствием для поступления информации [6, с. 29].

В XI веке н. э. были написаны исторические хроники Rajatarangini («Река царей») авторства Калхана на основе составленных около 1148–1150 гг. н. э. более ранних источников. Эта работа является бесценным историческим трудом, который выделяется в древнеиндийской историографии. Хроники, написанные на санскрите, отражают зрелый и почти современный подход к методам фиксации исторических фактов, включая использование надлежащих данных и источников, объективность, критический анализ и скептицизм. Это история династий кашмирских царей, в которой встречается сравнение ума и стеклянного сосуда, отражающая мудрость

правителя, хранящего знание (аналогия с божественной водой Ганги), которое не портится и не исчезает [11, с. 253]. Прозрачность памяти человека сравнивается со стеклом, тогда как образ Ганги как метафоры медитации придает стеклу дополнительный символизм, связанный с практикой постижения мудрости и совершенствования духовного опыта человека.

Диетология и кулинарное искусство в древней и средневековой Индии XII века н. э. включает такую работу, как, например, Пакашастра Pākaśāstra. Там упоминаются слова kāca (काच) и kācapātra, которые относятся к «посуде из стекла» (используемой для еды). В тексте сказано, что стеклянная посуда обладает следующими свойствами: balya «балья» (придает силу) и śothapāṇḍuhara «шотапандухара» (лечит отеки и желтуху) [10].

Более поздние тексты по алхимии относятся к XII–XIII векам н. э. Так, расашастра (rasashastra), (रसशास्त्र), отрасль фармацевтики, медицины и литературный жанр, в котором описываются металлы, минералы, продукты животного происхождения, ядовитые травы и их использование в терапии, содержит упоминания стекла. Расашастра относится к индийской алхимической традиции и тесно связана с аюрведой. «Кальянакарака», составленная в Южной Индии Уградитьей, является самым ранним медицинским трудом алхимического содержания. Его можно датировать началом IX века н. э. В нем используется техническая терминология, связанная с процедурами и инструментами, необходимыми для алхимии. Это первая работа, описывающая очистку (шодхана) и прокаливание (марана) ртути для медицинского использования. Первым произведением санскритского алхимического литературного жанра расашастра является «Расахридаятантра» X века. В 19 главах текста основное внимание уделяется переработке ртути, описываются 18 способов переработки ртути и обсуждается трансмутация металлов. Труды, связанные с алхимией, по-разному называют свой предмет «доктриной ртути» (rasavāda), «дисциплиной ртути» (rasaśāstra) и «знанием ртути» (rasavidyā). Как следует из этих названий, методы и цели индийской алхимии сосредоточены на использовании ртути, в частности на изготовлении и применении ртутных эликсиров (с целью оздоровления организма человека). Это также является фокусом большей части Расаратнакары (дословно «драгоценная шахта ртути»). Чрезвычайно любопытным представляется тот факт, что в этих текстах описано нагревание веществ в каменной/металлической/стеклянной посуде.

Rasaprakāśasudhākara 110.2: aśmapātre'tha lohasya pātre kācamaye 'thavā «в каменной чаше, или металлической чаше, или же стеклян-

ной/хрустальной (речь о приготовлении какой-то окисляющей смеси)»; Gūḍhārthadīpikā 2, 11, 43.2, 10.1 śuṣkaṃ kācamaye pātre pacedyāmacatuṣṭayam «в высушенном виде в стеклянной/хрустальной чаше следует кипятить четырежды по три часа (алхимические манипуляции с ртутью)»; Rasamañjarī 6, 289.1: vimardya kanyakādrāvairnyasetkācamaye ghaṭe: «измельчив с медленным нагреванием, необходимо поместить в стеклянный/хрустальный сосуд смесь серебра, золота, меди, серы, ртути» (пер. Е.А. Уланского).

Современные исследователи не пришли к единому мнению относительно того, можно ли считать абсолютно достоверным нагревание стеклянной посуды, и предлагают альтернативные варианты переводов, однако нет и авторитетных опровержений.

В первую очередь обращает на себя внимание факт разделения стекла на материал с высокой и низкой ценностью. На протяжении длительного исторического периода в одном и том же регионе отношение к стеклу претерпевало изменения, увлечение новым материалом и мода на стекло порождали новые открытия, а затем сходили на нет, однако источниковедческие поиски в этом направлении не дают столь же полной картины, как анализ материальных памятников. Например, в Древнем Египте прослеживаются периоды расцвета и спада производства, но в литературных произведениях это практически не отражено. Учитывая все эти выводы, однако, возможно проследить другую тенденцию именно на основе текстовых свидетельств, в частности, мы предлагаем модель ценностного отношения к стеклу, культуральные интерпретации, обобщение полученных данных.

Высокая ценность во многом определяется сходством с драгоценными камнями и полудрагоценными минералами, декоративными свойствами стекла. Эта тенденция объединяет литературные памятники Древнего Египта и Индии I тысячелетия до н. э. Также более поздние материалы, созданные на рубеже эпох, описывают ценность чистоты хрусталя, дороговизну производства чистого стекла. В этих текстах, написанных на латыни, греческом, а также санскрите, присутствует уважительное отношение и восхищение удивительными свойствами рукотворного материала. Сравнение с высокими качествами сознания человека, совестью и чистотой помыслов также возвышает стекло и придает ему особую ценность в этике, философии, религии. Низкую оценку мы отмечаем реже, хотя ярлык «подделки», недорогого имитационного материала сопровождает стекло на протяжении всей истории развития человеческой цивилизации. Ниже представлена визуализация смысловых взаимосвязей (без учета исторического принципа).

Итак, существует множество вариантов интерпретации значения и ценности стекла как художественного явления культуры Древнего мира II тысячелетия до н. э. — XIII века н. э. В полной версии данного анализа мы сравниваем источниковедческие материалы Древнего Египта, Месопотамии, Индии, Китая и ряда стран Азии. Обобщая полученную информацию, мы находим ряд общих тенденций, свойственных разным регионам в определенный исторический период, а также специфические особенности, свойственные той или иной культурной традиции.

Список литературы:

1. *Аристофан.* Комедии. Фрагменты / Пер. А. Пиотровского. — Москва: Науч.-изд. центр «Ладомир»: Наука, 2000. — 1033 с.

2. *Бэшем А.Л.* Чудо, которым была Индия. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. — 616 с.; ил.

3. Вопросы Милинды (Милиндапаньха) / Пер. А.В. Парибка. — Москва: Наука, 1989. — 485 с.

4. *Грошкова Л.Г.* Древнее и античное стеклоделие. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.

5. *Плиний Старший*. Естественная история. Том I. Книги I–II / Издание подготовили Е.В. Илюшечкина, А.В. Подосинов и А.В. Белоусов. — Москва: Русский фонд содействия образованию и науке. Издательство Университета Дмитрия Пожарского, 2021. — 590 с. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/drevnij-vostok-v-antichnoj-i-rannehristianskoj-traditsii-indija-kitaj-yugo-vostochnaja-azija/12 (Дата обращения: 13.04.2026).

6. *Радхакришнан С.* Индийская философия. — Москва: Издательство иностранной литературы. Т. 2. — 1957. — 731 с.

7. Panchatantra // Translated from the Sanskrit by Arthur W. Ryder). — Jaico Publishing House, Chicago, 1949. — 470 p.

8. The ocean of story // Translated from the Sanskrit by C.H. Tawney Somadeva's Katha sarit sagara (or Ocean of streams of story) by Somadeva Bhatta, 11th cent; Penzer, N. M. (Norman Mosley), 1892; Tawney, Charles Henry, 1837–1922.

9. The Siva Purana: Ancient Indian Tradition And Mythology / Edited by prof. J. L. Shastri. — 1st edition – New Delhi: Motilal Banarsidass, 1950. — 542 c.

10. Kāca: 31 definitions // Wisdom Library. — URL: https://www.wisdomlib.org/definition/kaca (дата обращения: 28.02.2025).

11. Kalhana. Kalhana's Rājataraṅgiṇī: A Chronicle of the Kings of Kaśmīr / translated by M.A. Stein. — Delhi: Motilal Banarsidass, 2017. — 433 p.

В.С. ЯРНЫХ

Старший преподаватель кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vera_yarnykh@mail.ru

V.S. YARNYKH

Senior lecturer of the Department of History and Theory of Art and Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vera_yarnykh@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_120_133

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА АББАТА ГРЕГУАРА ДЕ МОНТАНЕРА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ СЕН-СЕВЕРСКОГО БЕАТУСА: ОТ ЗАМЫСЛА ЗАКАЗЧИКА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ПРОЕКТУ

LITERARY CULTURE OF THE ABBOT GRÉGOIRE DE MONTANER AS REVEALED IN THE ILLUSTRATIONS OF SAINT-SEVER BEATUS: FROM PATRON'S DESIGN TO AN ARTISTIC PROJECT

Заказчиком великолепно иллюстрированного Сен-Северского беатуса выступил аббат Грегуар де Монтанер (1028–1042), гасконский аристократ, трепетно относящейся к локальной памяти сообщества, и одновременно воспитанник Клюни, впитавший его утонченную книжную культуры и установки монашеской Реформы. «Первое» житие Севера, составленное также по заказу Грегуара, и разрозненные биографические факты из его жизни, сохранившиеся в картуляриях, позволяют увидеть за иллюстративной программой рукописи выпестованный проект заказчика.

The richly illuminated Saint-Sever Beatus manuscript commended by the abbot Grégoire de Montaner (1028–1042), both a Gascon aristocrat, being an ardent champion of the community's local memory, and the pupil of Cluny abbey imbued with sophisticated book culture and the ideas of monastic Reform. Vita prima of Saint Sever compiled under the patronage of Grégoire (along with some random facts of the abbot's biography known from cartularies) lets us perceive the illustrative programme of the manuscript as the patron's pet project.

Ключевые слова: средневековое искусство, романская миниатюра, беатусы, Юго-Западная Франция, Гасконь, агиография, заказчик, Апокалипсис, Сен-Северский беатус.
Keywords: medieval art, Romanesque illumination, beatus manuscripts, South-Western France, Gascogne, hagiography, patron, Apocalypsis, Saint-Sever Beatus.

Сен-Северский беатус (Национальная библиотека Франции BnF Paris latin 8878), созданный в аббатстве Сен-Север-сюр-Адур в 1060-е — начало 1070-х гг., принадлежит к числу раннесредневековых кодексов комментария испанского монаха VIII века Беата Лиебанского на Апокалипсис. Среди этих богато иллюминированных рукописей Сен-Северский Апокалипсис отличается особой пышностью миниатюр и масштабностью замысла. За стойкой традицией иллюстрирования беатусов, в кодексе из аббатства Сен-Север можно разглядеть сознательный отбор между иконографическими и текстологическими вариациями, целый ряд уникальных решений и специфически расставленных акцентов. В последние годы именно оригинальность программы рукописи, обусловленная специфическим гасконским контекстом, а не поиск отдаленных иконографических истоков и стилистических параллелей вызывает особый интерес исследователей [8, p. 11–12]. Новое факсимильное издание кодекса (2022 г.) вышло в сопровождении сборника программных статей под редакцией Шарлотт де Ноэль, главного хранителя собрания средневековых рукописей Национальное библиотеки Франции (Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024). Это издание не только бросает свет на ряд не исследованных ранее вопросов, но и открывает новые направления исследования кодекса. В частности ставится вопрос о Сен-Северском беатусе как особом интеллектуальном проекте заказчика [16, p. 126]. При этом в стороне останется проблема связи программы кодекса с литературной (агиографической) традицией аббатства Сен-Север и с интеллектуальной культурой заказчика. Хотя библиотека аббатства была почти полностью утрачена во время религиозных войн [8, p. 9], сохранившиеся в более поздней рукописи (XV в.) агиографические сочинения [7, p. 911] позво-

ляют частично расшифровать новаторские аспекты программы беатуса. Сам кодекс является единственной сохранившейся иллюстрированной рукописью Сен-Северского скриптория (причем невероятного качества). Возможно, он уникален и для Гаскони XI в. в целом, поскольку Ошский тропарий (BnF latin 1118, ок. 1000 г.), другой сохранившийся памятник местной раннероманской книжной миниатюры, мог быть создан как в Гаскони, так и в Аквитании — в монастыре Сен-Марсьяль в Лиможе, в библиотеке которого он и дошел до нас.

Сен-Северский беатус принадлежит к числу рукописей, в которых сочинение Беата передается вместе с устойчивой группой текстов и слабо вариативной иконографической программой. Последнее послужило основой для общепринятой гипотезы о возникновении иллюстративного цикла еще при жизни автора [27, p. 24–26]. В отличие от большинства беатусов, рассматриваемый кодекс был создан не в Испании, а в Гаскони, в Юго-Западной Франции. В Испании беатусы, необычайно распространившиеся здесь в X–XI вв., вероятно, совмещали литургическое использование в монастырях мосарабского обряда и статус сакральной реликвии, источника спасения в последние времена. Особый престиж этих книг за Пиренеями, должно быть, сохраниться и в Гаскони, религиозные и династические связи которой с испанскими королевствами долгое время были сильнее, чем внутри Южной Франции. Сен-Северское аббатство, основанное в 988 (989) г. гасконским графом-герцогом Гильомом II Саншем и его женой, наваррской принцессой Урракой Памплонской, для монахов мосарабского обряда, возможно, выходцев из ее родного королевства. Патриархи исследования беатусов Петер Кляйн и Джон Уильямс предполагают, что в библиотеки обители присутствовал испанский беатус (или даже два, причем из разных ветвей стеммы, что позволило бы объяснить смешение в миниатюрах рукописи трех традиций передачи и иллюстрирования сочинения Беата) [13, p. 14–22; 27, p. 63–64].

Аббатство Сен-Север находилось не только на границе с испанскими христианскими королевствами, в которых шла Реконкиста, но и непосредственно на Via Lemovicensis — важном пути в Сантьяго де Компостела и в шаговой доступности от резиденции его основателей графов-герцогов Гасконских [9, p. 31], что послужит основой его расцвета как княжеского монастыря под патронажем правителей региона. Грегуар де Монтанер (1028–1072) предстает классической фигурой аббата-строителя, покровителя искусств, проводника монашеской реформы. В источни-

ках (известных по копиям XVII в. картуляриях и некрологе) о нем остались лишь фрагментарные фактологические свидетельства. Они дают лишь событийную сторону его жизни, но позволяют говорит о могуществе, процветании и культурном взлете монастыря под его властью. Отдельным проектом Грегуара становится литературная и визуальная репрезентация памяти аббатства в Сен-Северском беатусе и переложениях жития покровителя Гаскони Севера Новемпопуланского. Аббат был местным аристократом и ставленником последнего правителя Гасконского дома Санша VI Гильома, сына основателя обители. В то же время, будучи воспитанником Клюнийского аббатства, одного из главных очагов монашеской Реформы, после пресекновения династии он проводит линию на независимость монастыря от светской и религиозной администрации и безуспешно стремится переподчинить его напрямую Римскому престолу, по образцу Клюни [9, p. 33–35]. Кроме того, Сен-Север при Грегуаре находится в конфронтации с Муассаком, официальной дочерней обителью Клюни в Юго-Западной Франции, которая угрожает его влиянию в регионе [4, p. 345–380].



Рис. 1. Посвятительный лабиринт. Сен-Северский беатус. BnF latin 8878. F. 1

Однако клюнийская аффилиация Грегуара предполагает не только курс на максимально возможную независимость Сен-Северского сообщества и определенную программу реформирования жизни монастыря, но и, прежде всего, узнаваемую, довольно утонченную, интеллектуальную культуру и специфическое мировосприятие. Наиболее недвусмысленным ключем к клюнийскому фундаменту взглядов Грегуара де Монтанера служат переложение жития Севера, созданные в период его аббатского служения (т. н. vita prima), и фальсифицированная грамота об основании монастыря, добавленная в рукопись беатуса вскоре после его завершения [15, p. 110–127].

Два переложения жития Севера, как и книга чудес святого и Сен-Северский беатус, датируются последним десятилетием жизни Грегуара. Однако не представляется возможным выстроить порядок их создания. Тексты эти были изданы Жоржем Поном и Жаном Кабано, двумя выдающимися историками Аквитании, недавно ушедшими от нас [7], и также неоднократно оказывались в центре внимания исследователя га-



Рис. 2. Посвятительный лабиринт. Фрагмент. Сен-Северский беатус. BnF latin 8878. F. 1

сконской агиографии Кристофа Байе [3, 4, 5]. Однако черты клюнийской традиции в vita prima и связь образности текста с миниатюрами беатуса остаются практически неисследованными.

Самое раннее известное житие Севера датируется началом XI в. (BHL 7686) [26, p. 974–1011]. Оно закрепилось в историографии как vita tertia («третье» житие), из-за его замыкающего расположения в кодексе XV в., в котором дошли до нас все тексты агиографического досье Севера. Этот текст представляет образ святого как модель мученика и первосвятителя: он крестит гасконцев и погибает от руки захватчиков- вандалов. В vita prima («первом» житии, BHL 7688) [25, p. 923–965] составленной по заказу Грегуара (IV. 22) [25, p. 962], к этим двум ипостасям святого добавляется роль зерцала монашеской святости. В данном переложении биографии Севера в неизмеримо большей степени, чем в составленных тогда же vita secunda и чудесах (BHL 7689–7690), заметна руководящая рука аббата, которая задает общий вектор текста и иллюстративной программы кодекса.

Для Грегуара де Монтанера, очевидно, особое значение имеет пространственное измерение истории и ее локальный контекст. Это становится видно уже с фронтисписа BnF latin 8878 (f. 1), где он фигурирует как заказчик Сен-Северского беатуса. Надпись «Григорий, благородный аббат» (“Gregorius nobilis abbas”) скрывается в традиционном для беатусов посвятительном лабиринте (Рис. 1). Однако если в пиренейских рукописях в этом контексте упоминается лишь название обители, сен-северский настоятель счел допустимым увековечить здесь свое имя. Посвятительный акростих окружен космографическим орнаментом с бестиарными и геометрическими мотивами, которые создают образ мира в движении. Здесь можно не только увидеть перспективу мироздания, но и наблюдать проникновение в него зла в образах, разрушающих гармонию символических змеек (Рис. 2). Использование этого образа как воплощения дьявольского вмешательства находит параллели в «первом» житии Севера, где Сатана называется древним змием, а змея «подругой» дьявола (I: 4; II: 17; III, 22) [25, p. 928, 946, 954] и собственно в иллюстративной традиции беатусов, где уже в X в. присутствует мотив христологического павлина-змееборца и изображение Вавилона, охваченного кольцом змей (в Сен-Северском Апокалипсисе f. 13, f. 217). Последний сюжет не встречается вне иконографической традиции беатусов, что было наглядно показано Нурредином Мезуги в статье об его истоках и эволюции [17, p. 293–312].

Посвятительный лабиринт имеет символическую параллель в дальнейших иллюстрациях рукописи. Речь идет о лабиринте с именами Антихриста (f. 171), который повторяет структуру посвятительного акростиха, выстраивая тем самым поле антогониста Церкви и непосредственно Сен-Северского сообщества и аббата Грегуара. Среди прозваний Антихриста на странице упоминается имя короля вандалов Гейзериха (Gensericus) — легендарных врагов гасконцев, которые, согласно житиям Севера, в начале V в. напали на центр их провинции и подвергли мученической смерти первосвятителя региона и вместе с ним христиан (vita prima III: 22 – IV: 25; vita tertia II: 27–29) [25, p. 950–960; 26, p. 1004–1010]. Эта деталь говорит о стремлении заказчика подчеркнуть активное участие Сен-Северской общины во вселенском противостоянии силам зла, кульминацией которого станет заключительная битва в иллюстрациях Сен-Северского Апокалипсиса.

Кроме того, история Ноя в Сен-Северском беатусе дополняется полностраничной миниатюрой со сценой Потопа, изображающей тела утопленников в воде (f. 85), при этом традиционная для беатусов иллюстрация с ковчегом не сохранилась. Данная миниатюра находит параллели (в том числе композиционные) в изображении апокалиптических катастроф далее по тексту беатуса (f. 139v, 140, 148v); сам мотив жертв Потопа известен и по изображениям ковчега в раннехристианской миниатюре (Венском Генезисе и Пятикнижие Ашбернхема). Однако для монахов Сен-Севера сцена наводнения, несомненно, перекликалась прежде всего с историей мученика Севера, по молитве которого воды реки Адур обрушиваются на осаждающее Палестрион войско вандалов (vita prima. III: 22; vita tertia II: 28) [25, p. 954; 26, p. 1008]. Таким образом, локальная история вновь вписывается во всемирное измерение, а настоящее находит параллели в прошлом и будущем, в полном соответствии с типологической систематизацией разновременных событий, излюбленным приемом Одилона Клюнийского, о котором речь пойдет чуть ниже.

Из вышесказанного можно заключить, что Грегуар де Монтанер стремится вписать свое сообщество и его локальную память во вселенскую перспективу. Эту линию, уже в пространственном измерении хронотопа, в рукописи проводят mappamundi (f. 45 bis v — 45 ter) и цикл семи Церквей Откровения (f. 58–83). Так, в vita prima можно видеть усиление роли Палестриона, крепости на реке «Алфей», как агиограф грецизирует Адур. Мифический центр политической власти в регионе в легендарные позднеримские времена мученичества святого и при графах-герцогах Гасконского дома, Палестрион одновременно предстает местом мученической смерти святого. В Сен-Северском беатусе на карте мира типа «T в O» появляются монастырь Сен-Север и его окрестности (включая крепость Палестрион — символическую «палестру» мученика Севера). Подобная местная конкретика остается абсолютно уникальной в традиции иллюстрирования данного типа рукописей, что позволяет предположить связь этого решения с замыслом Грегуара. Сама карта при этом присутствует в беатусах довольно часто, однако на ней помечаются лишь главные историко-географические объекты и христианские святыни, а не пространства местной памяти [23, p. 64]. Исследовательница иконографии рукописи Изабель Маршезан отмечала в изображениях семи Церквей Азии, которым адресовано Откровение Иоанна Богослова, особую детализацию архитектурных мотивов к концу цикла (f. 73v, 83r), что вполне могло служить аллюзией к базилике аббатства, перестроенной Грегуаром после пожара (1060 г.). По ее достаточно смелой, но красивой гипотезе, монастырь Сен-Север, таким образом, позиционируется как восьмая, самая западная, Церковь Апокалипсиса, получившая послание спасения (собственно Сен-Северский беатус) [16, p. 159].

Грегуар де Монтанер был не только уроженцем Гаскони, но и воспитанником Клюни, вероятно, проведшим там детство и юность. Как следствие, текст пестрит клюнийской риторикой и с точки зрения особой трактовки монашеского идеала, и с точки зрения поэтической образности. «Первое» житие строится на том же мозаичном сплетении аллюзий и метафор, которое можно найти в протоклюнийской и клюнийской литературе X–XI вв. [11, p. 39–41]. Идеал реформированного монашества проявляется в нем в повторении мотива духовных битв с дьяволом, особой роли, придаваемой молитве, и в восхвалении монашеских добродетелей: бедности, умеренности, смирения. Молитвенные практики и проповеди святого отсылают к клюнийскому идеалу духовной жизни монаха (II: 10;

II: 14; III: 21; III.23; IV: 25) [25, p. 938, 944, 952, 954–956, 956–960]. Также можно отметить использование апофатической лексики для описания Всевышнего в духе Псевдо-Дионисия Ареопагита, что являлось частью элитарной неоплатонической традиции клюнийцев [10, p. 305–396] и нехарактерно для гасконской агиографии вне клюнийского круга. При этом та же центонизация (свободное нанизывание цитат) и неоплатонистические аллюзии встречаются в житии [24, p. 149–165] другого гасконского святого, происходящем из реформированного монастыря — епископа Ориенция Ошского BHL 6346–6347 (ок. 1075 г.) [1]. Кроме того, в этом переложении в духе клюнийской книжности усиливаются типологические параллели между героем и библейскими патриархами Ноем и Моисеем (I: 11) [25, p. 930]. Этот прием характерен для клюнийской агиографии и в частности был очень любим Одилоном Клюнийским (994–1049), аббата обители в период ученичества Грегуара (см. в частности Житие Майоля BHL, 1031–33) [20, col. 959–962]. Характер книжной культуры «первого» жития Севера заставляет предполагать, что либо агиограф прошел обучение в Клюни, как и его аббат, либо сам Грегуар установил в Сен-Севере клюнийские традиции обучения новициев и добыл для библиотеки сообщества образцы клюнийской агиографии.

Умозрительные аскетические аспекты житийного текста сложно соотносить с драматическим визуальным повествованием Апокалипсиса. Параллели между изображением небес и парусии в житиях Севера и беатусе уже рассматривались отдельно [2]. Однако в силу особого фокуса иллюстраций беатуса на вселенском противостоянии добра и зла, для сопоставления наиболее подходит мотив духовного противостояния Севера с дьяволом и физического — с вандалами. При этом клюнийская традиция использования воинской риторики для описания духовной битвы проявляется в сен-северский текстах и образах нелинейно.

В раннем Клюни осуждалось любое кровопролитие. Первые зерна идеи «справедливой» войны с иноверцами звучат лишь при жизни Грегуара — в житиях аббата Майоля, плененного сарацинами в Альпах (BHL 5177–5179, 1010 г.; BHL 5183, 1031–1033 гг.). Этот инцидент послужит поводом к походу христианских феодальных сеньоров против анклава арабов-мусульман в Провансе [22, III. 8–9, p. 257–260; 20, col. 960], с молчаливого одобрения, но без участия клира.

Аббат Грегуара заходит гораздо дальше своих клюнийских наставников. Согласно кратким сведениям его некролога, уже немолодой

аббат самолично отправляется в Испанию участвовать в Реконкисте [15, p. 287]. Можно предположить, что его более воинственный настрой в какой-то мере предопределен как региональной спецификой Гаскони и ее связями с Испанией, так и разницей по времени: от 1060-х — начала 1070-х гг., периода больших проектов сен-северского аббата, остается совсем недолго до крестовых походов, агрессивной григорианской полемики [18] и сакрализации войны в Клюни конца XI — начала XII в. [12, p. 324–329; 6, p. 164–169]. Вместе с тем те изменения, которые можно наблюдать в образах и текстах, созданных по инициативе Грегуара, достаточно осторожны и скорее прочитываются между строк, чем заявляются прямо. Духовная метафизика битвы в «первом» житии Севера остается неизменной. Так, молитва предстает оружием святого, уподобляясь «неприступной твердыни» (“quasi propugnacula adamantina”, III. 20) [25, p. 950]. Дьявол предстает не только антагонистом святого, но, прежде всего, врагом Церкви. Он появляется в тексте раньше самого святого и играет важную роль на протяжении всего повествования. В то же время ожидание сражения с вандалами за Палестрион изображается с живыми подробностями (IV: 24) [25, p. 956], причем Север называет воинов, готовящихся к земному сражению, с использованием лексики традиционно применяемой в агиографии именно к духовной битве (в особенности показательно использование термина “tirones”, IV: 24–25) [25, p. 956–958]. Ожидающие нападения вандалов воины Палестриона не отделяются проповедующим Севером от собственно мучеников, которые выходят к врагам безоружными. Скомканный финал жития заключает в себе некую недосказанность (в частности сам акт мученической смерти Севера остается за кадром) (IV:27) [25, p. 962], тогда как ожидание битвы остается высшей точкой повествования. Таким образом, граница между духовной битвой и «священной» войной с иноверцами оказывается более размытой, чем в более ранних текстах агиографии Южной Галлии.

Клюнийская линия в vita prima Севера рифмуется с иллюстративной программой Сен-Северского беатуса. Через разрывающие с традицией детали миниатюристы кодекса выстраивают сложный диалог с рукописями-протографами. Прибегая к механизму inventio, творческого перетолкования образцов и текста, они создают, по сути, новаторскую программу, в смещении акцентов которой можно проследить клюнийскую основу. Так, идея монашеской жизни как безустанного противостояния козням дьявола перерастает в образ вселенской битвы метафизических ратей добра и зла

— ангельских ратей и сторонников антихриста (f. 159, 193v, 195, 201v). В этом метафорическом противостоянии, как и в описании ожидания битвы в житии, сцены с изображением войска и битвы очень конкретны (Рис. 3): они богаты детальным изображением современного вооружения и доспехов (f. 108v — 109, 148v, 155, 193v, 195, 201v) и гораздо менее абстрактны, чем в пиренейских беатусах этого времени и предшествующей традиции. В сохранившейся половине разворота с изображением жены, облаченной в солнце, и дракона можно видеть очень напряженную и экспрессивную интерпретацию сражения воинства земного и воинства небесного с выраженной семантикой цвета и дихотомии верха-низа в расположении противников (f. 159) (Рис. 4).



Рис. 3. Битва ангелов с драконом. Сен-Северский беатус. BnF latin 8878. F. 159

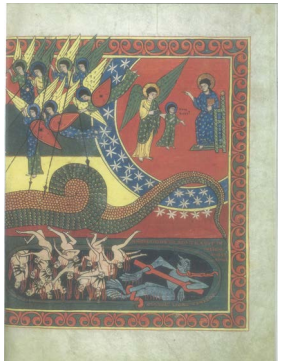


Рис. 4. Десять царей Антихриста и их войско. Сен-Северский беатус. BnF latin 8878. F. 193

Полностраничный образ Христа на белом коне предстает в непосредственном столкновении небесных ратей с Антихристом и его воинами (Откр. 19: 19-21) (f. 201 v) (Рис. 5) и не имеет иконографических параллелей в других беатусах, где данный сюжет (победа над Зверем и Лжепророком) обходится без воинствующего христологического всадника, представленного во главе воинства в иллюстрации к Откр. 19: 11–15). (Например, Girona Archivo Capitular Ms. 7, olim 41. F. 223v, Madrid BN Ms Vit.14.2. F. 242, BL Add. MS 11695. F. 198v). В Сен-Северском беатусе этот сюжет был представлен на небольшой рамочной миниатюре, которая не сохранилась (f. 200). Более того, христологический всадник в Откровении, у Беата и в иллюстрациях прочих беатусов вооружен мечом, исходящим из уст — метафорой слова. Всадник на полностраничной миниатюре Сен-Северского вооружен вполне материальным копьем и вступает в схватку с царями Антихриста. Вновь под руководством Грегуара происходит незаметное сближение битвы духовной и материальной. Более того, сама эта динамичная и выразительная миниатюра могла послужить источником вдохновения для образа Севе-

ра-победоносца на белом коне в фальсифицированной грамоте (“cum equo albo armisque ornatus praeclaris” — «на белом коне в сияющих доспехах») [19, p. 114]. Мотив покровительства святого-всадника на поле боя достаточно типичен для агиографии и переживает взлет в конце XI–XII вв., когда сходная легенда будет сопровождать сражения крестоносцев и испанцев с арабами (в частности уместно вспомнить территориально близкий образ святого Иакова-мавробойцы, который позже распространится в исторических сочинениях Испаниях, но мог уже при жизни Грегуара повторяться в рассказах паломников, возвращающихся из Сантьяго) [21]. Однако оба сен-северских сюжета и их многочисленные параллели в хрониках и агиографии имеют близкий библейский прототип в лице ангела, который является на помощь Иуде Маковею (2 Мак. 11:1-12). Книги Маккавеев вскоре выйдут на новый виток популярности в контексте полемики вокруг григорианской реформы и подготовки первого крестового похода [14; 18]. Этот библейский сюжет мог использоваться как мысленная визуализация в памяти (pictura memoriae), на которую опирались миниатюристы, создавая не характерный для беатусов христологический образ. Что касается фальсифицированной грамоты, в ней присутствует легенда о Севере-победоносце, как небесном заступнике, который приносит победу над викингами Гильому-Саншу Гасконскому [19, p. 114]. Сложно сказать, использовал ли Грегуар в грамоте уже сложившееся местное предание, которое наложило отпечаток и на образ белого всадника в беатусе, или, напротив, конструирует престижную легенду об истоках аббатства, опираясь на роскошную миниатюру в кодексе. Однако очевидно, что как “pictura memoriae” — общее место памяти аббатства — эти образы образуют единое контекстуальное поле. Север-конник подобен ангелу Иуды Маккавея и по функции в повествовании, и по описанным атрибутам — и оба они предвосхищают приход Христа-воителя последних времен. Может, и здесь Грегуар как заказчик выстраивает типологическую параллель, вновь вписывая сообщество Сен-Севера в универсальную эсхатологическую перспективу.

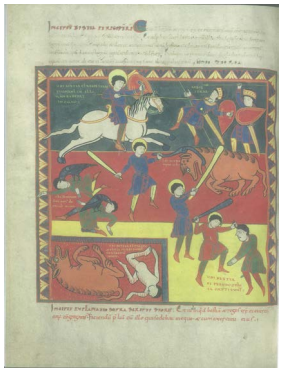


Рис. 5. Сен-Северский беатус. BnF latin 8878. F. 201v

В рамках данной статьи иллюстративная программа Сен-Северского беатуса была рассмотрена через призму взглядов и интеллектуальной культуры ее заказчика, аббата монастыря Сен-Север Грегуара де Монтанера. Выходец из местной аристократии и одновременно воспитанник аббатства Клюни, одного из главных центров монашеской реформы, Грегуар де Монтанер сочетал богатую книжную культуру клюнийской традиции с вовлеченностью в жизнь Гаскони и своего сообщества. И в рассмотренных текстах, и в иллюстрациях рукописи можно проследить особое внимание к топографии святости и священной истории, в которой находится особое место для мученика Севера и Сен-Северской обители. При этом клюнийский мотив духовных битв с дьяволом, отражающий незримое измерение монашеских созерцательных практик, и в vita prima, и в иллюстрациях, и особенно в фальсифицированной грамоте все более явно сближается с идеей «справедливой» войны против иноверцев. Именно на примере книжной и художественной культуры периферийного гасконского монастыря можно видеть, как постепенно раннеклюнийский постулат неприятия насилия сменяется образом Ecclesia militans, который окончательно утвердится в Клюнийском ордене с началом крестовых походов.

Вместе с тем сопоставление образов и текстов, созданных под патронажем аббата Грегуара, позволяет предположить, что Сен-Северский беатус являлся кульминацией его масштабного проекта по конструированию идентичности и памяти сообщества. При создании Сен-Северского беатуса Грегуар сохраняет за ним исконную роль беатусов — священной книги спасения в последние времена для монахов обители. Однако одновременно он превращает его в средоточие идентичности и памяти аббатства и своеобразный манифест монашеской Реформы. Рукопись становится своего рода всемирной хроникой в картинках, в которой частная история аббатства Сен-Север становится частью общей панорамы вселенского противостояния добра и зла в мире. Эти частные акценты находят выражение в избирательности в отношении редакций текста и вариантов иллюстраций и тонких дополнениях в иконографической программе кодекса.

Список литературы:

1. *Ярных В.С.* «Аки агнец посреди аспидов»: клюнийская дидактика в гасконской агиографии второй половины XI в. [в печати].

2. *Ярных В.С.* Сонмы ангельские в иллюстрациях Сен-Северского беатуса: к вопросу об ангелологии аббата Грегуара де Монтанера [в печати].

3. *Baillet C., Henriet P.* Gallia, 1130 — fin XIIIe siècle. Provinces de Bordeaux, Auch et Narbonne // Hagiographies. Histoire internationale de la littérature. Pt. 6. — P. 705–808.

4. *Baillet C.* Les saints de Gascogne dans le légendier de l'abbaye de Moissac // Le légendier de Moissac et la culture hagiographique méridionale autour de l'an mil / Éd. F. Peloux. — Turnhout: Brepols, 2018. — P. 345–380.

5. *Baillet C.* Prier devant les reliques des saints d'après les textes hagiographiques du Midi aquitain et gascon (XIe — XIIIe s.) // La Parole sacrée — Formes, fonctions, sens (XIe–XVe s.). — Toulouse: Éditions Privat, 2012. — P. 107–143.

6. *Bruce S.G.* Monasticism and Manuscript Culture in Medieval Europe: Studies in Cluniac History, p. 900–1200. — Ithaca; London: Cornell University Press, 2026. — 336 p.

7. Chartes et documents hagiographiques de l'abbaye de Saint-Sever (Landes), 988–1359 / Texte édité, traduit et annoté par G. Pon et J. Cabanot, 2 vol., Dax: Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 2010. 2 vols. — 1139 p.

8. *Denoël Ch.* Introduction // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. — Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. — P. 8–29.

9. *Denoël Ch.* Abbaye de Saint-Sever et son "noble abbé" Grégoire de Montaner // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. — Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. — P. 31–39.

10. *Iogna-Prat D.* Agni immaculati: recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny, 954–994. — Paris: Cerf, 1988. — 478 p.

11. *Iogna-Prat D.* Entre les leçons de l'écriture et les enseignements du Platonisme chrétien: la vie de saint dans le Cluny de l'an Mil // Cahiers du CRATHMA (Centre de recherche sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge). 1987. Vol. 6. — P. 39–41.

12. *Iogna-Prat D.* Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000–1150). — Paris: Aubier, 1998. — 508 p.

13. *Klein P.* Le Beatus de Saint-Sever. Contexte historique et iconographique // Culture religieuse méridionale — Les manuscrits et leur contexte artistique. Toulouse : Éditions Privat, 2016. — P. 13–36.

14. *Lapina E.* The Maccabees and the Battle of Antioch // Dying for the Faith, Killing for the Faith: Old-Testament Faith-Warriors (1 and 2 Maccabees) in Historical Perspective / Ed. G. Signori. Leiden; Boston: Brill, 2012. — P. 147–159.

15. *Marca de P.* Histoire de Béarn. — Paris: la Veuve Jean Camusat, 1640. — 849 p.

16. *Marchesin I.* Les enjeux théologiques des images // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. — Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. — P. 142–197.

17. *Mezoughi N.* La place de Babylone entourée de serpents entre l'Apocalypse et le Livre de Daniel // Saint-Sever, millénaire de l'abbaye / Éd. J. Cabanot. Mont-de-Marsan: CEHAG, 1985. — P. 293–315.

18. *Münsch O.* Hate Preachers and Religious Warriors: Violence in the Libelli de lite of the Late Eleventh Century // Dying for the Faith, Killing for the Faith: Old-Testament Faith-Warriors (1 and 2 Maccabees) in Historical Perspective / Ed. G. Signori. Leiden; Boston: Brill, 2012. — P. 161–176.

19. *Nortier E.* Documents transcrits à la fin du Beatus // Saint-Sever, millénaire de l'abbaye / Éd. J. Cabanot. Mont-de-Marsan: CEHAG, 1985. — P. 114–116.

20. Odilo Cluniacensis. Vita sancti Maioli // PL T. 142. Paris: Garnier, 1880. Col. 943–62.

21. *Rucquoi A.* Clavijo: Saint Jacques matamore? // Compostelle, Cahiers d'Études de recherche et d'Histoire compostellanes. 2007. № 10. — P. 48–58.

22. Syrus Cluniacensis. Vita sancti Maioli // Iogna-Prat D. Agni immaculati: recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny, 954–994. Paris: Cerf, 1988. — P. 163–285.

23. *Vagnon E.* La mappemonde du manuscrit de Saint-Sever. Géographie et exégèse au XIe siècle // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. — P. 40–67.

24. Vita et miracula sancti Orientii // Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquorum saeculo XVI, qui asservantur in bibliotheca Nationali Parisiensi. Bruxelles: Rue des Ursulines, 14; Paris: Picard, 1889. T. 1. — P. 149–165.

25. Vita prima sancti Severi // Pon G. Cabanot J. Chartes. II. — P. 923–965.

26. Vita tertia sancti Severi // Pon G. Cabanot J. Chartes. II. — P. 974–1011.

27. *Williams J.* Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. — 288 p.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of art, professor of the department of arts history and humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_134_144

МЕМОРИАЛЬНАЯ ИДЕЯ И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В АРХИТЕКТУРЕ ХРАМОВ-ПАМЯТНИКОВ. ХРАМ ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ И ЧАСОВНЯ СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО В ПАМЯТЬ О СПАСЕНИИ ИМПЕРАТОРСКОЙ СЕМЬИ 17 ОКТЯБРЯ 1888 ГОДА

THE MEMORIAL IDEA AND ITS REALIZATION IN THE ARCHITECTURE OF MONUMENT CHURCHES. THE CHURCH OF CHRIST THE SAVIOR AND THE CHAPEL OF THE INVINCIBLE SPAS IN MEMORY OF THE SAVING OF THE IMPERIAL FAMILY ON OCTOBER 17, 1888

В статье на примере мемориального ансамбля, созданного в память о спасении императорской семьи после крушения поезда 17 октября 1888 года недалеко от станции Борки, рассматривается проблема реализации главной идеи благодарения и спасения, воплотившейся в традиционных для древнерусского зодчества формах храма-памятника и памятной часовни. По архивным материалам, сохранившимся фотодокументам, статьям в периодике и тематическим изданиям XIX века сделана попытка восстановить этапы строительства и убранства интерьера храма Христа Спасителя и часовни Спаса Нерукотворного, не дошедших до нашего времени. Показан процесс видового взаимодействия пластических искусств в синтезе древнерусского и византийского наследия, переосмысленных в стилистике историзма.

The article uses the example of a memorial ensemble created in memory of the rescue of the imperial family after the train crash on October 17, 1888, near the Borki station, to explore the implementation of the main idea of gratitude and salvation, which is embodied in the traditional forms of a memorial church and a chapel. Based on archival materials, preserved photographic documents, articles in periodicals, and thematic publications from the 19th century, an attempt has been made to reconstruct the stages of construction and interior decoration of the Cathedral of Christ the Savior and the Chapel of the Savior Not Made by Hands, which have not survived to the present day. The process of visual interaction between the plastic arts in the synthesis of the ancient Russian and Byzantine heritage, reinterpreted in the style of historicism, is demonstrated.

Ключевые слова: крушение императорского поезда, чудесное спасение императорской семьи, ансамбль в Борках, храм Христа Спасителя в Борках, часовня Спаса Нерукотворного.
Keywords: the crash of the imperial train, the miraculous rescue of the imperial family, the ensemble in Borki, the Church of Christ the Savior in Borki, and the Chapel of the Savior Not Made by Hands.

В церковной архитектуре России второй половины XIX века в связи с утверждением новой государственной политики в области церковного строительства сложилась, по определению известного исследователя Е.И. Кириченко, и новая типология храмов-памятников и памятных храмов [3]. На примере данной архитектуры можно наиболее полно и последовательно проследить процесс храмоздательства от творческого замысла до его реализации в архитектуре, убранстве интерьера, церковной утвари. В этом единстве замысла, основанном на мемориальной идее, проявляется синтез всех пластических искусств, представленных в их символической значимости, торжественном строе художественного языка, высокой концентрации эстетического потенциала и стилевом единстве.

Одним из примеров создания такого мемориального ансамбля стало строительство храма Христа Спасителя и часовни Спаса Нерукотворного на месте страшного крушения императорского поезда 17 октября 1888 года возле станции Борки (Рис. 1). Было много убитых и раненых, но по счастливой случайности, никто из членов император-

ской семьи серьезно не пострадал. Вскоре было принято решение на месте крушения поезда воздвигнуть храм в память данного события и в благодарность за это чудесное спасение. С такой инициативой выступило Харьковское уездное собрание, и уже 30 мая 1889 года был сформирован Комитет, возглавивший сбор средств на все работы по строительству. Данная инициатива охватила всю страну и очень быстро сумма, необходимая для постройки храма, была собрана. А.М. и В.Н. Мерненковы, на земле которых произошло крушение, отдали безвозмездно большой участок для возведения комплекса, так как было решено не просто построить один храм, а в саму железнодорожную насыпь встроить здание часовни, как раз на том месте, где сошел с рельсов вагон, в котором находилась царская семья во время завтрака (Рис. 2). 17 октября 1891 года состоялась закладка часовни, посвященной Спасу Нерукотворному, так как в вагоне-столовой находилась такая икона, которая не пострадала, а 21 мая этого же года — закладка собора, посвященного Христу Спасителю. Проекты были составлены архитектором Р.Р. Марфельдом (1852–1921). Часовня фактически являлась пещерной церковью. По обеим ее сторонам с насыпи были сделаны башни-спуски (Рис. 3, 4).



Рис. 1. Каразин Н. Крушение императорского поезда 17 октября 1888 года. Картон, акварель. Государственный исторический музей. ГК 5353603, Инв. № И II 5803

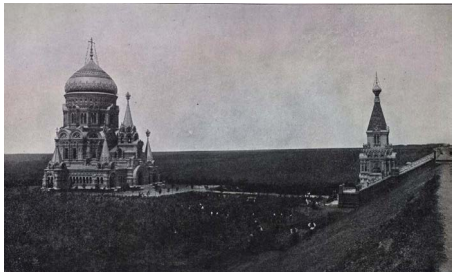


Рис. 2. Марфельд Р.Р. Храм Христа Спасителя и часовня Спаса Нерукотворного на месте крушения императорского поезда. Фото 1894 г.

Вход в часовню оформили в виде небольшого шатрового храма. На втором ярусе башни находился широкий пояс из двадцати мозаичных икон, а над арочным карнизом второго яруса — восемь золоченых орлов. Шатер завершался луковичной золоченой главкой с крестом. Сам шатер первоначально предполагалось покрыть железом и покрасить, но собранные средства позволили заказать на местном заводе Каразина черепицу,





Рис. 3. Марфельд Р.Р. Часовня Спаса Нерукотворного. Журнал «Зодчий», 1891. Л. № 33
Рис. 4. Часовня Спаса Нерукотворного близ ст. Борки. Открытка

сделанную по специальному рисунку [6, с. 11]. Внутри стены пещерной часовни были облицованы деревянными панелями и покрыты позолотой. Поскольку освещение здесь было только искусственное, то свет паникадил и лампад, отражаясь от мерцающей позолоты, создавал ощущение наполненного божественным светом пространства. С восточной стороны перед полукруглой нишей алтаря находился невысокий иконостас. С северной и южной стороны также были небольшие полукруглые ниши, на стенах которых расположили иконы, пожертвованные дарителями. Иконы были разного размера, написаны в разное время, некоторые имели оклады, среди них были довольно древние. Поскольку эти иконы невозможно было поставить в иконостас, то решили разместить их в нишах, также с пожертвованными разнообразной формы и декора лампадами, создав некое подобие «образницы» [6, с. 16].

От часовни шла прямая аллея, где на расстоянии 18 саженей (3 888 м.) на специальной площадке был построен одноглавый храм Христа Спасителя. Уже современники отмечали некоторые особенности в его архитектурном стиле. С одной стороны, и часовня, и храм явно были ориентированы на исторические прототипы московского зодчества XVII века, но общая компоновка объемов была «несколько византийского характера», а «в отделке деталей допущена своеобразная оригинальность» [6, с. 25]. В некоторой степени объемно-пространственное решение храма было обусловлено особенностями расположения комплекса. Дело в том, что часовня находилась на восток от собора, поэтому для того, чтобы со-

единить эти две постройки и связать их идейно и композиционно в единый ансамбль, необходимо было главным фасадом сделать восточный и расположить там колокольню и портал, что противоречило канону, так как на востоке всегда находился алтарь. Архитектор решил эту проблему. Он, как и предполагалось, сделал главным восточный фасад, вход также находился здесь и проходил через нижний ярус шатровой колокольни в притвор, но входа в сам храм не было. Из притвора на север и юг расходились галереи, из которых можно было попасть в храм (Рис. 5). Архитектурно они были оформлены, как и колокольня, шатровыми завершениями с луковичными главками и крестами. На западном фасаде также находился вход, оформленный аналогичным образом. Как следовало из такого расположения, храм имел один купол и один престол.



Рис. 5. Марфельд Р.Р. Храм Христа Спасителя близ ст. Борки. Журнал «Зодчий», 1891. Л. 31–32

Внешне храм был облицован желтым «киевским» кирпичом, что несколько снижало образ московского краснокирпичного стиля XVII века, но в архитектурных деталях — кокошниках, квадратных филенчатых нишах, профильных карнизах повторялись элементы исторических прототипов XVII века. Это впечатление усиливали вставки керамических плиток, однако это были не изразцы, а полихромная поливная метлахская плитка. Все кровли храма были из железа и выкрашены в серый цвет, исключая шатровые завершения притворов, которые выделялись шашечной раскраской желтого и зеленого цветов, луковичные главки и кресты их были позолочены. Венчал композицию большой купол, в основании которого располагался ажурный, отлитый из цинка и позолоченный фриз с вензелями императора Александра III и императрицы Марии Федоровны. Дополняли экстерьер мозаичные иконы, выполненный в мастерской А.А. Фролова.

Интересно отметить, что члены Комитета выбрали проект архитектора Р.Р. Марфельда, поскольку он был хорош тем, что «представлялся весьма удобным для всякого рода улучшений и расширений…» [6, с. 11]. Так, в процессе строительства, благодаря новым поступлениям пожертвований появилась возможность предполагаемые живописные

иконы на фасадах заменить на более дорогие мозаичные (всего 32), причем Комитет распределял образа среди желающих. Например: «Киевскому дворянству предлагается большой художественный образ св. Равноапостольного Великого князя Владимира (3 аршина и 6 вершков в высоту, 3 аршина 4 вершка ширины) на наружной стене часовни, выполненный мозаичным художником Императорской Академии художником Фрасовым. Стоимость образа 1600 рублей» [4, л. 3].

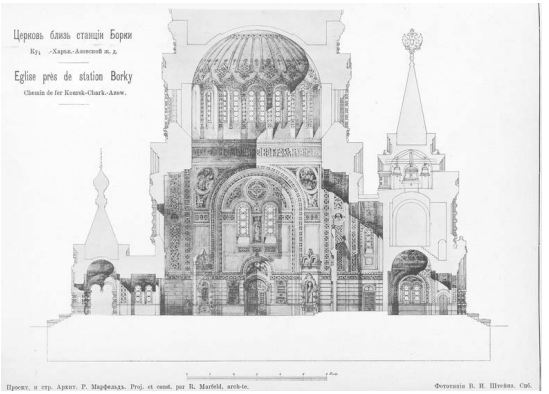


Рис. 6. Марфельд Р.Р. Разрез храма Христа Спасителя близ ст. Борки. Журнал «Зодчий», 1891. Л. 34

Более дорогие материалы использовали и в украшении пола интерьера собора, который ранее предполагалось сделать деревянным, но в результате его украсили орнаментом из цветной метлахской плитки с равноконечным крестом в центре. Интерьер храма также несколько отличался от традиционных крестово-купольных храмов. Купол не опирается на свободностоящие опоры, его распор приходился на угловые пилоны, таким образом, здесь царило единое подкупольное пространство (Рис. 6).

Монументальные росписи в основном носили орнаментальный характер. На общем светло-палевом фоне широким горизонтальным фризом проходил орнаментальный фриз, огибая три входа и концентрируясь над дверьми в композиции звездообразной формы. Затем, поднимаясь по уступам пилонов, он огибал большие подпружные арки. Орнаментальные полосы обрамляли окна, наподобие наличников. Только в парусах, как это требует канон, были изображены четыре евангелиста, написанные художником Галкиным по эскизам профессора Бруно. На западной стене располагался огромны лик Христа Спасителя работы В.Г. Маковского.

Конечно, главной символической и художественной доминантой интерьера являлся иконостас. Высокий иконостас был покрыт резьбой и позолотой. В едином стиле сделаны и киоты, расположенные на восточных пилонах. Местные мастера украсили резьбой в стиле XVII века Царское место.

Большое значение Комитет уделял написанию икон в иконостас и в алтарь, которые должны были созданы в единой живописной манере, поэтому работа была поручена художнику В.Г. Маковскому. Он выполнил ее за два с половиной года. В описании живописных образов Маковского современники использовали термин картина-икона, поскольку все они были написаны в чисто академической манере (Рис. 7). Такие картины-иконы духовного содержания украшали и стены галереи.

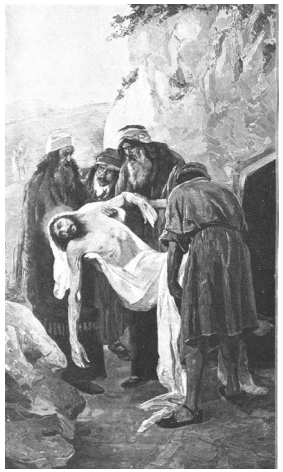


Рис. 7. Маковский В.Г. Положение во гроб. Журнал «Нива», 1896, № 11. С. 253

Лев Адрианович Гарязин — один из членов Комитета в письме к уездному предводителю киевского дворянства Н.Г. Казнакову, писал: «Живопись для иконостаса, в видах придание ей большей художественности и одного общего характера письма, заказана уже художнику профессору В.Г. Маковскому на общую сумму 26 000 рублей… Из препровожденного мною списка икон в иконопись храма значится, что из числа 35 икон иконостаса и алтаря уже занято 14 мест дворянствами и земствами разных губерний и уездов; все эти иконы ценою от 1500 до 750 рублей»[4, л. 1об.]. На бронзовых дощечках под иконами были написаны общественные организации и имена жертвователей.

В 1894 году внутренние работы по остальному убранству собора были завершены. Значимую роль в оформлении интерьера играла бронзовые изделия, выполненные на фабрике А.М. Постникова. Эти вещи также были «разобраны» донаторами. Так Московское уездное земское собрание на своем заседании рассматривало возможность пожертвования священных предметов в храм Христа Спасителя. Для этого обратились в Комитет, но оказалось, что все иконы уже разобраны, поэтому «…Управа обратилась к председателю комиссии по построению храма, прося его уведомить, какие из священных предметов и вещей могут быть пожертвованы Московским уездным земством. На что господином харьковским Губернатором дано было извещение, что фабриканту Постникову заказаны паникадила, подсвечники и другие бронзовые предметы, которые могут быть пожертвованы. Из опасения, чтобы эти предметы не были разобраны жертвователями, уездная земская управа по согласованию с господином председателем комиссии выбрала всенощное блюдо ценою в 300 рублей и заказало его фабриканту Постникову. Изготовленное блюдо бронзовое, позолоченное с надписью: “От Московского Уездного земства в память события 17 октября 1888 года”» [2, с. 3].

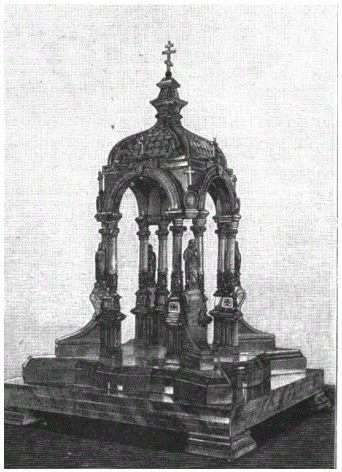


Рис. 8. Дарохранительница для храма Христа Спасителя в память о спасении императорской семьи 17 октября 1888 года. Екатеринбургская гранильная фабрика. Фото из журнала «Нива», 1894, № 6. С. 137

В оформлении интерьера церквей во все времена большое внимание уделяли освещению. На фотографии интерьера храма Христа Спасителя видно, что из купола на цепи спускалось большое паникадило. Из-за того, что, как уже отмечалось, интерьер носил ярко выраженный центрический характер, паникадило было одно, оно достаточно массивное и являлось важным функциональным, символически и художественно значимым произведением. Формам и декору паникадил всегда уделялось большое внимание в оформлении храмовых интерьеров в русском и византийском стилевых направлениях. Но, казалось бы, следуя убранству древнерусских храмов XVII века, паникадило должно было воспроизводить и характерный для этого времени тип со сложно профилированной балясиной (веретеном) с «яблоком» и отходящими S-образными кронштейнами. Надо сказать, что в это время такой тип довольно часто встречался в храмах, строящихся в русском стиле. Однако здесь паникадило скорее следует византийскому типу хороса в виде ажурного фестончатого обода, полукруглые выступы которого разделены вертикальными валиками, оформленными в виде башен, визуализируя символику небесного града Иерусалима.

По единственной фотографии интерьера невозможно судить о других произведениях художественного металла, но есть описание некоторых предметов богослужебной утвари, которые дают представление о их формах и стилистике. Так, например, известно, что дарохранительница была сделана из слитка серебра, пожертвованного горнопромышленником Поповым, и в миниатюре повторяла архитектуру часовни Спаса Нерукотворного со всеми детально воспроизведенными элементами декора — образами и прочими украшениями [6, с. 15].

Совершенно в ином стиле была выполнена дарохранительница, которую пожертвовали работники Екатеринбургской гранильной фабрики (Рис. 8). Делали ее в течение двух лет под наблюдением начальника фабрики В.В. Мостовенко. Стоимость дарохранительницы около 6000 рублей. Дарохранительница состояла из 123 частей, выточенных из уральских камней: из калканской яшмы — пьедестал, купол, орнаменты и фигуры четырех святых. Колонны — из орской яшмы. Дарохранительница представляла собой часовню-ротонду с завершением, напоминающим купол, разделенный четырьмя гранями. На куполе вырезана имитация черепицы. Венчал его профилированный квадратный постамент с крестом из дымчатого топаза. Купол опирается на четыре сдвоенные колонны, между которыми перекинуты арки с расположенными на них надписями, вытравленными плавиковой кислотой. Надписи на фронтонах: на лицевом — «Долготою дней исполню его, и явлю ему спасение мое»; на западном — «Яко той избавит тя от сети ловчи и от словесе мятежна»; на левом — «Не приидет к тебе зло и рана не приблизится телеси твоему» [5, с. 503–504].

Под куполом на пьедестале врезан четырехугольник из красного камня орлеца. На самом пьедестале выгравированы фамилии всех служащих и рабочих гранильной фабрики. По углам часовни между колоннами расположены фигуры четырех святых: Андрея Критского, пророка Осии, священомученника Симона и св. апостола Иакова. Над ними врезаны кресты, также выполненные из дымчатого топаза. В описании этой дарохранительницы современники называли ее стиль византийским, хотя по формам она ближе тоновскому стилю с такими ордерными элементами, как ионические капители, профилированные карнизы и архивольты арок. Вероятно, это обусловлено самим материалом и техникой исполнения, так как поделочный камень часто применяли в богослужебной утвари 30–40-х годов и ее отличали массивные лапидарные формы, тяготеющие к стилистике позднего классицизма.

Богослужебную утварь из драгоценных металлов — Евангелия, напрестольные кресты, литургические приборы вместе с Постниковым выполняла фабрика Овчинникова. К сожалению, не сохранились изображения этих предметов, однако в литературе встречается указание на то, что: «многие из предметов утвари представляют собой точное воспроизведение таковых, находящихся в различных древних русских храмах; к числу их относится и бронзовая золоченая решетка солеи» [6, с. 15]. По всей вероятности, утварь также в основном была исполнена в формах и декоративной отделке, характерной для XVII века.

Как уже упоминалось, фабрика Постникова выполнила паникадила, подсвечники, лампады. Среди проектов фабрики Постникова удалось обнаружить рисунок лампады, которая могла быть сделана для храма Христа Спасителя или часовни Спаса Нерукотворного (Рис. 9). Основанием для этого являются монограммы Александра Александровича и Марии Федоровны и императорская корона, которые включены в композицию. Как уже говорилось, монограммы императора и императрицы присутствовали в украшении архитектуры, вероятно, их включали и в декор утвари. Известно также, что в январе 1889 года императрица Мария Фёдоровна раздала всем, кто был в том поезде во время крушения, золотые овальные образки, на одной стороне которых была «точная копия образа Спаса Нерукотворного, на другой — вензель их императорских высочеств» [1, с. 10]. Как известно, императорская корона могла быть только на предметах, выполненных по заказу императорской фамилии, и в памятных храмах, связанных с царским заказом.



Рис. 9. Постников А.М. Лампада, возможно, предназначенная для храма Христа Спасителя близ ст. Борки. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Императорская корона венчает основной объем лампады, который выполнен в виде сферы и напоминает державу — один из символов российских царей и императоров. Тулово посередине разделено металлической орнаментальной полосой, на которой расположены монограммы. Вероятно, сфера разделялась на две чаши, поскольку на проекте видно, что в нижнюю полусферу вставлена розового цвета стеклянная лампада для масла. Сферическое тулово украшено просечным декором в виде звезд и кругов и сплошь покрыто эмалью голубого цвета. Хотя лампада не имеет исторических прототипов, но в ее форме и цветовой символике прочитывается идея державного правления, что логично для памятного мемориального императорского храмового комплекса.

К сожалению, часовня и храм Спаса Нерукотворного не сохранились, но, судя по сохранившимся описаниям и документам, это был важный ансамбль, в котором благодаря идее монаршей благодарности и имперского величия достаточно органично объединились черты византийского и русского стилевых направлений историзма.

Список литературы:

1. Дивное событие 17 октября 1888 года. — Одесса, 1900.

2. Доклад Московского уездного земского собрания о пожертвовании священных предметов в храм, сооружаемый при станции Борки в память о событии 17 октября 1888 года // Журналы Московского уездного собрания за 1893 год. — М., 1893.

3. *Кириченко Е.И.* Государственная политика в области культового зодчества в синодальную эпоху // Вопросы искусствознания. — X (1/97). — М., 1997. — С. 242–261.

4. РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 280. Л. 1–3.

5. Саратовские епархиальные ведомости. Отдел неофициальный. — 1894. — № 8. — С. 503–504.

6. Храм Христа Спасителя и часовня Нерукотворного Спаса на месте событий 17 октября 1888 года. — Харьков, 1894.

С.Л. ВЕРЕМЕЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: aristovasl@yandex.ru

S.L. VEREMEEVA

Candidate of Art History, department of Department of History of Arts and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: aristovasl@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_145_151

ВСЕСОЮЗНАЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА 1939 г.: В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ И СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ

THE ALL-UNION AGRICULTURAL EXHIBITION OF 1939: IN HISTORICAL RETROSPECT AND CONTEMPORARY CONTEXT

Автор статьи обращается к истории открытия ВСХВ — 1939 года, рассматривая вопросы по созданию архитектурного ансамбля в исторической ретроспективе и современном контексте. Выставка стала ярким событием в истории страны, в истории архитектуры. Неслучайно её называли «восьмым чудом света». Текст доклада иллюстрируют редкие фотографии и архивные материалы.

The author examines the history of the opening of the All-Union Agricultural Exhibition of 1939, examining the creation of the architectural complex in both historical retrospect and contemporary context. The exhibition became a landmark event in the history of the country's architecture. It is no coincidence that it was called the “eighth wonder of the world”. The text is illustrated with rare photographs and archival materials.

Ключевые слова: ВСХВ — 1939, СССР, ансамбль, архитектор, павильон, выставка.

Keywords: All-Union Agricultural Exhibition of 1939, USSR, complex, architect, pavilion, exhibition.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка — ВСХВ была открыта 1 августа 1939 года. Она стала смотром достижений сельского хозяйства советской страны. Идея организации выставки возникла в феврале 1933 года на Первом съезде колхозников-ударников, а решение о строительстве ВСХВ было принято в 1935 году на Втором Всесоюзном съезде колхозников-ударников. Выставку планировали открыть к 20-летию революции и советской власти на 100 дней. Но затем было принято решение сделать выставку постоянной школой обмена опытом в области сельского хозяйства. Выставка должна была представить достижения в сфере развития аграрного производства в различных направлениях деятельности сельского населения страны. «Постановление об организации Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве» подписали генеральный секретарь ЦК ВКП (б) Иосиф Сталин и председатель правительства Вячеслав Молотов. На торжественном открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1 августа 1939 года Вячеслав Михайлович выступил с речью, посвященной этому важному событию не только в истории столицы, но и всей страны. Он отметил, что открывшаяся выставка является выставкой колхозов и колхозных побед. Фотография тех лет напоминает нам сегодня о торжественном открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (Рис. 1). Вячеслав Михайлович Молотов разрезает ленту у входа в Главный павильон выставки. На фото слева изображен директор выставки Н.В. Цицин.



Рис. 1. Торжественное открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. В.М. Молотов разрезает ленту у входа в Главный павильон

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года стала величайшим событием в истории советской страны, в истории советской художественной культуры. Проекты известных архитекторов, художников, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства воплотились в едином ансамбле, который стал не только реальной декларацией

успехов и побед трудящихся в области сельского хозяйства, но и напоминал об искусстве ансамбля в истории культуры Советской страны. Выставка по своему художественному решению явилась проектом высокого международного уровня. У истоков этого знакового по своему значению проекта был народный комиссар земледелия СССР Михаил Чернов. Принято считать, что именно он в своем докладе в феврале 1935 года на II Всесоюзном съезде колхозников-ударников предложил идею создания выставки и посвятить ее 20-летию революции. И тогда было одобрено и принято известное Постановление Совнаркома СССР и Центрального Комитета ВКП(б) «Об организации Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве». Главным архитектором выставки был назначен Вячеслав Олтаржевский. В дальнейшем его сменил главный архитектор Москвы Сергей Чернов, а в августе 1938 года работы возглавил Анатолий Жуков.

Архитектурный ансамбль выставки 1939 года стал воплощением творческих поисков многих известных архитекторов. Этапы проектирования Генплана ВСХВ 1939 года рассматривала в дальнейшем Ираида Георгиевна Кадина — известный архитектор, живописец, график и педагог Строгановского училища, мастер театрального портрета и монументально-декоративной скульптуры. В 1953 году Ираида Георгиевна защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата архитектуры на тему «Архитектура советских сельскохозяйственных выставок 1923 и 1939 годов». В рукописи научной работы И.Г. Кадиной сохранились карандашные пометки Ивана Владиславовича Жолтовского. Мне выпало счастье не только работать с Ираидой Георгиевной в Строгановском училище, но и знать ее как прекрасного человека.

Работы по созданию ансамбля ВСХВ были начаты в 1935 году. Выставку планировали разместить около парка в Останкино на территории в 136 га. Было построено более пятидесяти павильонов больших и малых зданий на территории выставки. Это были павильоны союзных республик: Белоруссии, Украины, Грузии, Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Армении, Азербайджана, Туркмении, Киргизии. Архитектура павильонов союзных республик воплотила традиции национальной архитектуры. Павильоны «Советская Арктика», «Дальний Восток» «Садоводство», «Шелководство», «Механизация» и другие, словно огромный выставочный город с парками, опытными участками, прудами.

Арка Северного входа (Рис. 2) была создана по проекту известного советского архитектора Леонида Михайловича Полякова и скуль-

птора Георгия Ивановича Мотовилова. Арка исполнена в стиле ар-деко. Она включает три пролета с полуциркульными сводами, которые создают особую легкость и образуют движение вверх этого «воздушного» по своему характеру строения. Арка состоит из колонн, арочных перекрытий между ними и архивольтов центрального проема. Колонны и арки украшены барельефами, тематика которых — сельское хозяйство и индустриализация. Два внутренних барельефа на внутренних стенах арки были посвящены животноводству и растениеводству, механизации. Они не сохранились. Их частично воссоздали при реставрации. Архивольты центрального проема украшены барельефным орнаментом с изображением плодов и растений. Высота арки 21,5 м. В 1939 году перед аркой на постаменте располагалась известная скульптура «Рабочий и колхозница». Впоследствии был построен новый главный вход на выставку. И первоначальный вход стал второстепенным и получил название «Северный». Но арка Северного входа, словно приглашала посетителей в далеком 1939 году на выставку. И сегодня она представляет собой художественный документ времени, объект, который сохранился в неизменном состоянии со времени открытия выставки.



Рис. 2. Поляков Л.М., Мотовилов Г.И. Главная арка выставки ВСХВ. 1939 г.



Рис. 3. Щуко В.А., Гельфрейх В.Г. Главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки

Триумфальной аркой отмечена Главная аллея Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Эта аллея, словно приглашает посетителей выставки к Главному павильону. У павильона расположена высокая башня со скульптурной группой «Тракторист и колхозница», держащие над собой золотой сноп пшеницы, которую выполнили скульпторы Рафаил Нахимович Будилов и Александр Алексеевич Стрекавин. Это произведение — своеобразный символ Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Главный павильон и башня со скульптурной группой «Тракторист и колхозница» определяли начало всей архитектурной композиции выставки — Площадь Колхозов, которая включала павильоны союзных республик и отдельных краев и областей РСФСР, расположенных по периметру площади.



Рис. 4. Таранов А. И., Андреев В.С. Павильон «Механизация»



Рис. 5. Павильон «Механизация и электрификация сельского хозяйства»

Главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года (Рис. 3) был построен по проекту архитекторов Владимира Алексеевича Щуко и Владимира Георгиевича Гельфрейха. Четкий геометрический объем здания выделяли строгие портики по сторонам. Главный павильон, торжественный и величавый, создавал особый образ всей архитектурной композиции. Павильон «Республика Беларусь» был построен в 1937 году и сначала назывался павильоном «Белорусской ССР, Западной, Калининской, Ивановской и Ярославской областей». В 1938 году здание павильона реконструировали под руководством архитекторов Василия Николаевича Симбирцева и Григория Борисовича Бархина, скульптора Сергея Михайловича Орлова, и здание



Рис. 6. Павильон «Беларусская ССР»

павильона посвятили, прежде всего, экспозиции Белорусской ССР (Рис. 6). В дальнейшем при подготовке к выставке 1954 года было выстроено новое здание. Авторы — архитекторы Георгий Алексеевич Захаров и Зинаида Сергеевна Чернышева. Здание располагается на линии двух главных площадей выставки — Площади Колхозов и Площади Механизации. За Площадью Колхозов находилась своеобразная «озелененная линия», вокруг которой были построены павильоны. Движение озелененной магистрали открывало восьмигранную Площадь Механизации, где располагались отраслевые павильоны «Животноводство», «Зерно» и многие другие. Площадь Механизации завершалась павильоном «Механизация сельского хозяйства» (Рис. 4). Павильон «Механизация сельского хозяйства» был построен по проекту архитекторов Виктора Семеновича Андреева и Ивана Георгиевича Таранова. Параболические решетчатые арки из металла павильона обладали легким алюминиевым покрытием, открывая сводчатое пространство. По сторонам этого открытого пространства на своеобразных основаниях размещались сельскохозяйственные машины — экспонаты выставки. Образ павильона с эллингообразным навесом в форме параболы восхищал и удивлял посетителей выставки. В дальнейшем в послевоенное время, в 1947–1948 годы павильон «Механизация» стараниями архитекторов И.Г. Таранова и В.С. Андреева получил новый художественный образ и предназначение. Новый фасад павильона открывался монументальным порталом с двумя башнями-пилонами, на которых находились восьмиметровые статуи тракториста и комбайнерки. Павильон был открыт в августе 1954 года и стал называться «Механизация и электрификация сельского хозяйства» Необычным дополнением павильона 1950-х годов стал стеклянный купол. Его конструкцию разрабатывал трест «Проектсталь-конструкция», ставший продолжателем строительной конторы, где главным инженером был Владимир Шухов. Один из сотрудников В. Шухова Василий Войнов ранее в 1938 году стал главным инженером павильона «Механизация». В апреле 1965 года на ВДНХ прибыл космический экспонат — корабль «Восток», ставший точной копией корабля, на котором летал Юрий Гагарин. Павильон «Механизация и электрификация сельского хозяйства» с его ажурной галереей и стеклянным куполом был выбран для демонстрации космических экспонатов. В 1967 году, к 10-летию запуска первого искусственного спутника Земли всё пространство павильона было предоставлено для космической экспозиции. Изменилось и название павильона. Он стал называться «Космос».

Всесоюзная выставка сельского хозяйства стала важной частью генерального плана столицы, наполнила жизнь города особенным содержанием. В работах по проектированию и строительству выставки принимали участие не только известные архитекторы, но и новые талантливые мастера В. Андреев, И. Захаров, П. Ревякин, С. Полупанов и другие, а также скульпторы Г. Мотовилов, Р. Будилов, А. Бабурин, А. Стрекавин, живописцы С. Герасимов, А. Герасимов, Л. Бруни, А. Дейнека. Архитектура выставки не только демонстрировала экспонаты и принимала посетителей, но и сама была необычайно выразительной, олицетворяя лучшие идеи создавших ее архитекторов и художников.

Список литературы:

1. *Жуков А.Ф.* Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. — М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1939.

2. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года. — Москва: Государственное издательство колхозной и совхозной литературы, 1939.

3. *Кадина И.Г.* Архитектура советских сельскохозяйственных выставок 1923–1939 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры, 1953.

4. *Кадина И.Г.* Монументально-декоративная скульптура: монография в 2-х частях. — Москва: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 1996.

5. *Нефедов Павел*. Между небом и землей. История павильона «Космос». — Москва: Бослен, 2022.

6. Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. — Москва: Советский художник, 1980.

7. Смотр побед социалистического сельского хозяйства. — Москва: Государственное издательство колхозной и совхозной литературы «Сельхозгиз», 1940.

В.М. ЗУБЕЦ
Кандидат исторических наук, доцент РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: zubets-vm@mail.ru

V.M. ZUBETS
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: zubets-vm@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_152_159

ПРОЕКТ РЕСТАВРАЦИИ Ф.О. ШЕХТЕЛЯ ЦЕРКВИ ПИМЕНА ВЕЛИКОГО В НОВЫХ ВОРОТНИКАХ В СУЩЁВЕ И УЧАСТИЕ В ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕНИКОВ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

F.O. SHEKHTEL'S RESTORATION PROJECT OF THE PIMEN THE GREAT CHURCH IN NOVYE VOROTNIKI IN SUSHCHYOV AND THE PARTICIPATION OF STUDENTS OF THE STROGANOV SCHOOL IN ITS IMPLEMENTATION AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES

Статья посвящена малоизученному аспекту творческого наследия выдающегося архитектора Федора Осиповича Шехтеля — проекту реставрации церкви святого Пимена Великого в Сущёве (Москва), осуществленному на рубеже XIX–XX веков. В центре внимания находится не только архитектурно-художественная концепция реставрации, разработанная Шехтелем, но и уникальный опыт привлечения учащихся Строгановского училища к практической реализации этого проекта. Исследование демонстрирует, как в рамках одного реставрационного проекта сформировалась уникальная модель наставничества, соединившая академические традиции Строгановской школы с новаторскими подходами модерна, что оказало существенное влияние на развитие русского церковного искусства начала XX века.

The article is devoted to a little-studied aspect of the creative legacy of the outstanding architect Fyodor Osipovich Shekhtel — the project of the restoration of the Church of St. Pimen the Great in Sushchevo (Moscow), carried out at the turn of the 19th and 20th centuries. The focus is not only on the architectural and artistic concept of the restoration developed by Shekhtel, but also on the unique experience of involving students of the Stroganov School in the practical implementation of this project. The study demonstrates how a unique mentorship model was formed within a single restoration project, combining the academic traditions of the Stroganov School with the innovative approaches of Art Nouveau, which had a significant impact on the development of Russian church art in the early 20th century.

Ключевые слова: Фёдор Шехтель, церковь Пимена Великого что в Новых Воротниках в Сущёве, реставрация, Строгановское училище, русский модерн, церковное искусство, художественное образование.
Keywords: Fyodor Shekhtel, Church of St. Pimen the Great in Novye Vorotiki in Sushchevo, restoration, Stroganov School, Russian Art Nouveau, church art, and art education.

Рубеж XIX–XX столетий стал периодом небывалого расцвета русской архитектуры и церковного искусства, отмеченного сложным взаимодействием исторических стилей, поиском национальной идентичности и формированием нового художественного языка модерна. В центре этих процессов оказалась фигура Фёдора Осиповича Шехтеля (1859–1926) — архитектора, чье творчество стало олицетворением эпохи, синтезировавшим передовые художественные течения с глубочайшим постижением национальной традиции. Среди обширного наследия зодчего особое место занимают реставрационные проекты, в которых проявилось его уникальное понимание принципов сохранения и актуализации исторического наследия.

Церковь преподобного Пимена Великого что в Новых Воротниках в Сущёве (современный адрес: Нововоротниковский переулок, дом 7) представляет собой один из наиболее показательных объектов реставрационной деятельности Ф.О. Шехтеля. Храм, имевший богатую историю, восходящую к XVII столетию, нуждался в комплексном обновлении, которое задумывалось не просто как ремонт, но как художественное переосмысление внутреннего пространства в соответствии с новыми эстетическими и литургическими запросами времени.

Особый интерес данному проекту придает тот факт, что к его реализации Ф.О. Шехтель привлек учащихся Строгановского училища — ведущего художественно-промышленного учебного заведения России. Это сотрудничество представляет собой уникальный пример интеграции образовательного процесса в реальную творческую практику, что позволяет по-новому взглянуть как на педагогическую систему Строгановки, так и на роль великого архитектора как наставника и воспитателя нового поколения художников.

Первое упоминание о деревянной церкви во имя преподобного Пимена Великого в Сущёве относится к 1696 году. Однако исследователи предполагают, что храм мог существовать и ранее — возможно, с середины XVII столетия. Выбор посвящения святому Пимену, подвизавшемуся в египетской пустыне в V веке, был не случаен для этой местности: преподобный Пимен считался покровителем странников и путешественников, а Сущи находились на одной из важных дорог, ведших из Москвы в Троице-Сергиеву лавру.

К концу XIX века церковь святого Пимена находилась в состоянии, требовавшем неотложного вмешательства. Техническое состояние здания вызывало серьезные опасения. Фундаменты, возведенные в конце XVII века и лишь частично усиленные в XIX столетии, дали неравномерную осадку, что привело к образованию трещин в сводах и стенах. Кровельное покрытие, не обновлявшееся с середины века, пропускало влагу, что наносило ущерб, как конструкциям, так и внутренней отделке.

Убранство храма утратило стилевое единство. На рубеже веков в русском церковном искусстве происходили значительные перемены: на смену академической манере, господствовавшей в XIX столетии, приходили новые течения, ориентированные на возрождение национальных традиций, на синтез искусств, на создание единого художественного пространства храма. Именно в этот момент настоятелем храма было принято решение о проведении комплексных реставрационных работ. Выбор в качестве руководителя этих работ Фёдора Осиповича Шехтеля был не случаен — к этому времени архитектор уже зарекомендовал себя не только как блестящий мастер модерна, но и как вдумчивый реставратор.

Эволюция реставрационных взглядов Ф.О. Шехтеля прослеживается на протяжении всего его творческого пути. Ранние работы, выполненные в 1880-е годы под влиянием его учителя — архитектора А.С. Каминского, несли на себе отпечаток эклектического подхода, при котором

реставрация часто подменялась стилизацией. Однако уже в 1890-е годы в процессе работы над проектами реконструкции московских особняков Ф.О. Шехтель вырабатывает собственное отношение к историческому наследию, основанное на принципах «разумной консервации» — бережного сохранения всего подлинного и ценного при возможности актуализации памятника в соответствии с современными требованиями.

Важнейшим принципом Шехтеля-реставратора был синтез искусств. Архитектор полагал, что церковное пространство должно представлять собой неразрывное единство архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства. Поэтому, приступая к реставрации храма, он всегда разрабатывал комплексную программу, включавшую не только архитектурно-строительные работы, но и создание нового иконостаса, росписей, утвари, облачений. В этом подходе проявилось глубокое понимание литургического назначения храма, в котором все элементы убранства должны служить раскрытию смысла богослужения.

В церкви святого Пимена Ф.О. Шехтель разработал следующую концепцию: укрепление конструкций здания (фундаментов, сводов, кровли) как первоочередная задача; расчистка и выявление древних архитектурных деталей на фасадах; замена ампирного иконостаса 1826 года новым, стилистически объединяющим древнерусские традиции и формы модерна; сохранение и включение в новое убранство всех подлинных древних икон; создание комплекса утвари и росписей, подчиненных единому художественному замыслу. Фёдор Осипович взял за основу интерьер Владимирского собора в Киеве, расписанный группой живописцев во главе с Виктором Васнецовым, в которую также входили М.В. Нестеров, М.А. Врубель, П.А. Сведомский и другие [8, с. 45–55]. Но росписи храма Пимена Великого — это не точная копия работ Васнецова, а скорее авторская фантазия Шехтеля на тему Владимирского собора; некоторые участки росписей — почти точные копии, другие — лишь напоминают васнецовские. Фрески для храма Пимена Великого были выполнены по эскизам Шехтеля студентами Строгановского училища. Переделка интерьеров длилась почти девять лет — с 1897 по 1907 год.

Особенностью педагогической системы Строгановки, согласно Уставу 1902 года, было соединение теоретической подготовки с интенсивной практической работой в мастерских. Учащиеся с первых лет обучения осваивали ремесленные навыки: резьбу по дереву, чеканку, керамику, иконопись. Это позволяло им не только проектировать, но и

самостоятельно исполнять художественные произведения. Этот принцип «рукотворности» был принципиально важен — строгановцы должны были уметь воплощать свои замыслы в материале.

Практика привлечения учащихся к выполнению реальных заказов была широко распространена в Строгановском училище. Это имело как педагогическое обоснование (обучение в условиях, приближенных к профессиональной деятельности), так и экономическое (заказы давали училищу дополнительные средства). Учащиеся выполняли работы для церквей, общественных зданий, частных особняков. Среди наиболее значительных проектов, реализованных строгановцами на рубеже веков, — декоративное убранство здания МХТ, росписи Спасского храма Иваново-Вознесенска, росписи церкви Святителя Николая Чудотворца и мученицы Ираиды в детском приюте Рыбинска и многие другие. Имена некоторых учащихся, работавших с Ф.О. Шехтелем, хорошо известны — это В.Е. Егоров, Ф.Ф. Федоровский, И.И. Нивинский, В.П. Трофимов, А.П. Барышников, Н.П. Пашков. Все работы были включены в изданный в 1900 году сборник композиций учащихся в Строгановском училище [2].

В 1896–1907 годах Федор Осипович Шехтель преподавал в Строгановском училище. Он вел курс «Изучение стилей» и, что особенно важно, руководил практическими работами учащихся по созданию декоративно-прикладного искусства. Его педагогическая деятельность совпала по времени с работой над реставрацией церкви святого Пимена, что создало естественную основу для привлечения учащихся к этому проекту/

Организация работы требовала четкого взаимодействия между преподавателями, учащимися и заказчиками. Обычно проект поручался ведущему преподавателю (как в случае с Ф.О. Шехтелем), который разрабатывал общую концепцию и эскизы. Затем в работу включались учащиеся старших курсов, которые под руководством наставника выполняли отдельные элементы: резные детали, росписи, чеканку. Младшие учащиеся могли привлекаться к вспомогательным работам.

Ф.О. Шехтель был необычным педагогом. Он не стремился навязывать ученикам собственные художественные приемы, но учил их мыслить пространственно, чувствовать материал, понимать логику формы. Шехтель прививал учащимся уважение к ремеслу, к точности исполнения, к качеству материала. Вместе с тем он поощрял и творческую самостоятельность, позволял ученикам искать собственные решения в рамках заданной концепции.

Современники отмечали особый педагогический дар Ф.О. Шехтеля. Он умел зажечь учеников своим энтузиазмом, увлечь их идеей. В его мастерской царила атмосфера творческого сотрудничества, где ученики чувствовали себя не просто исполнителями, но и соавторами. Этот стиль педагогики оказался идеальным для работы над сложным комплексным проектом, каким являлась реставрация храма.

Важным аспектом педагогической деятельности архитектора было воспитание у учеников чувства исторической ответственности. Приступая к работе над церковным проектом, он объяснял учащимся значение древних икон и архитектурных форм, учил бережному отношению к подлинным фрагментам старины, необходимости различать ценное и второстепенное. Этот урок, преподанный не в лекционной аудитории, а в процессе реальной работы с памятником был, наверное, самым ценным для молодых художников.

К концу 1898 года проект реставрации был готов. Он включал архитектурные чертежи (фасады, планы, разрезы), детальные разработки интерьеров (иконостас, киоты, клиросы), а также смету и пояснительную записку, в которой Ф.О. Шехтель излагал свои принципы подхода к памятнику. Проект был представлен на утверждение в Московскую духовную консисторию и получил одобрение после непродолжительного обсуждения.

Реставрационные работы начались весной 1899 года. Первоочередной задачей стало укрепление фундаментов: были выполнены подливки и усиления в проблемных зонах. Трещины в сводах зачистили и заделали кирпичом на известковом растворе. Кровля была полностью заменена: старое покрытие демонтировали, стропильную систему укрепили и накрыли оцинкованным железом. Главки и кресты, требовавшие реставрации, были разобраны, позо-лота обновлена [3, с. 137–138].

Наиболее ответственная часть художественных работ была связана с созданием нового иконостаса. Этот проект Шехтель задумал как центральный элемент интерьера, объединяющий все остальные компоненты убранства. Именно здесь роль учащихся Строгановского училища оказалась наиболее значительной.

По сохранившимся документам и воспоминаниям можно установить, что в работах по созданию иконостаса участвовало более пятнадцати учащихся старших курсов. Они были распределены по специализациям: резчики, живописцы, чеканщики. Резьба по мрамору была

выполнена резчиком И.А. Орловым, с которым Ф.О. Шехтель уже работал над многими проектами.

Орнаментальная программа иконостаса, разработанная Ф.О. Шехтелем, сочетала элементы древнерусской резьбы (виноградные лозы, аканф, пальметты) с характерными для модерна стилизованными растительными формами. Учащиеся-резчики под руководством опытных мастеров выполняли детали различной сложности — от простых геометрических орнаментов на цокольной части до сложных объемных композиций, венчавших иконостас.

Живописные работы — написание икон для иконостаса — были поручены учащимся живописного отделения. Перед ними стояла сложная задача: создать новые образы, стилистически объединенные с древними иконами, включенными в иконостас. Иконография имеет свои традиции, однако трактовка образа отмечена чертами, характерными для рубежа веков: в ликах Христа, Богородицы акцентированы человечность, страдальческое выражение, близкое образам В.М. Васнецова и М.В. Нестерова.

Иконография традиционна, однако трактовка образа отмечена чертами, характерными для рубежа веков: в ликах Христа, Богородицы акцентированы человечность, страдальческое выражение, близкое образам В.М. Васнецова и М.В. Нестерова.

Оклады для икон, паникадила, подсвечники, ризы на иконах — все эти работы демонстрируют высокий уровень владения техникой. Оклады, выполненные для древних икон, представляют особый интерес: учащиеся создали новые серебряные оклады, повторяющие по форме древние, но дополненные элементами модерна. Паникадила, выполненные по проекту Шехтеля, сочетали традиционную форму с новыми пластическими решениями: плавные изгибы металлических элементов, асимметричная композиция, использование цветного стекла.

«Очевидно, события революции 1906–1907 годов задержали завершение отделки храма. Освящение мраморного иконостаса состоялось только в октябре 1907-го, а 27 декабря того же года «было совершено освящение храма в честь святой Троицы и придела в честь иконы Владимирской Божией Матери при церкви святого Пимена, что в Сущеве» [3, 143].

Освящение храма стало важным событием в культурной жизни Москвы. В прессе появились восторженные отзывы, отмечавшие бережное отношение к историческому наследию и высокий художественный уровень нового убранства. Особо подчеркивалась роль учащихся Строгановского училища, чьи работы были признаны образцовыми. Ф.О. Шехтель,

выступая на торжествах, сказал: «Храм этот — не моя работа, но работа многих рук, многих сердец. И я рад, что в числе этих рук и сердец были молодые, только вступающие на путь служения искусству» [4, с. 312–315].

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы: проект реставрации церкви святого Пимена в Сущёве, осуществленный Ф.О. Шехтелем, представляет собой значительное явление в истории русского церковного искусства, сочетавшее бережное отношение к наследию с творческим обновлением. Привлечение учащихся Строгановского училища стало уникальным опытом интеграции образования в реальную творческую практику.

Список литературы:

1. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1698 (Ф.О. Шехтель). Оп. 1. Д. 1–87.

2. Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. Вып. I. — М., 1900. — 47 с.

3. *Кириченко Е.И.* Архитектурное наследие России. Федор Шехтель: в 3 т. Т. 1 / Е.И. Кириченко. — М.: Издательский дом Руденцовых , 2011. — 512 с.

4. Московские церковные ведомости. — 1902. — № 20. — С. 312–315.

5. *Кириченко Е.И.* Фёдор Шехтель: от модерна к неоклассицизму. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 688 с.

6. *Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна: Творческие портреты. — М.: Жираф, 2000. — 304 с.

7. *Нестеров М.В.* Давние дни. — М., 2005. — 674 с.

8. *Рождественский Н.В.* О значении Киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве. — М., 1900. — 62 с.

9. *Ярославцева Н.* Царица небесная и женщина земная. Образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова // Советский музей. — 1991. — № 4.— С. 45–55.

ВАН ДАНЬ
Аспирант Московского государственного института культуры
e-mail: 1913337411@qq.com

WANG DAN
Postgraduate student at the Moscow State Institute of Culture
e-mail: 1913337411@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_160_165

ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ПО СТЕКЛУ ЧЖАО ЦЗИНЬИ

THE WORK OF CHINESE GLASS ARTIST ZHAO JINGYI

Чжао Цзинья — независимый художник по стеклу. Её работы выставлялись в галереях Великобритании, США, Италии, Германии, Чехии, Ирландии и других стран, демонстрируя новые возможности современного китайского стеклянного искусства. Благодаря точному контролю над прозрачностью стекла и пространственной композицией она создаёт уникальные визуальные эффекты.

Zhao Jinya is an independent glass artist. Her works have been exhibited in galleries in the United Kingdom, the United States, Italy, Germany, the Czech Republic, Ireland, and other countries, demonstrating new possibilities for contemporary Chinese glass art. Through precise control over glass transparency and spatial composition, she creates unique visual effects.

Ключевые слова: художественное стекло, Чжао Цзинья, визуальные эффекты, пространственная композиция, границы.
Keywords: glass art, Zhao Jinya, visual effects, spatial composition, borders.

Чжао Цзинья — всемирно известный художник по стеклу. Её работы строятся на том, как цвет, многослойность и тактильное восприятие взаимодействуют друг с другом в выдувном стекле. Она родилась и выросла в Китае. В 2017 году Чжао Цзинья получила степень бакалавра в Китайской академии художеств, а в 2019 и 2021 годах — степени магистра гуманитарных наук и магистра искусств в Королевском колледже искусств Лондона. Сегодня она работает как независимый художник и исследователь и имеет степень доктора философии в области искусства и гуманитарных наук (Королевский колледж искусств).

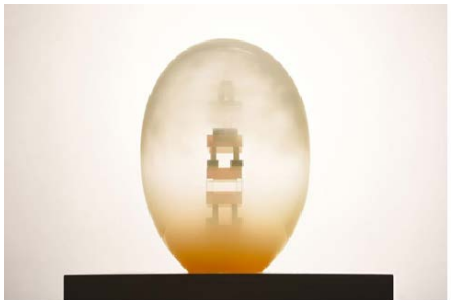


Рис. 1. «В тумане II». 2018 г. Стекло, гутная техника. Размер: 40×26×26 см

Художница считает стекло идеальным инструментом для исследования окружающей среды, чувств и личного опыта человека. Цвет служит для неё ключевым средством воплощения её творческого мировоззрения. В своей практике и творческих изысканиях она использует новое понятие «зеркально-тактильная синестезия» (synaesthetic touch), чтобы исследовать потенциал стеклянного искусства к трансформации и вызвать у зрителя более сильный отклик как на уровне чувств, так и тактильного восприятия. Делая визуальный облик стеклянных скульптур более совершенным, она стремится дать зрителю ощущение более тесной связи между зрением и осязанием, заново соединить и пробудить мультисенсорное восприятие. Такой подход выходит за пределы чисто визуального: художница пытается установить связь с тем, что ускользает от органов чувств и не поддаётся материальному воплощению.

Работы Чжао Цзиньи хранятся в Музее чешского стекла в Праге, Музее искусств Циндао, Университете Южного Иллинойса, Музее Ольстера, Музее Виктории и Альберта, в коллекциях других музеев и галерей. Сочетание полупрозрачного и непрозрачного стекла становится особенно интересным художественным приёмом в творчестве Чжао Цзиньи. Обратимся к её произведениям подробнее.

В своих работах художница использует лазерную печать, чтобы поместить архитектурные формы внутрь стеклянного объекта. Благодаря своей иллюзорности напечатанные лазером архитектурные образы перекликаются с округлой внешней формой, выполненной в градиенте. Кроме того, добавляется эффект тумана (дымки).



Рис. 2. Серия «Несуществование II»《不存在2》. 2019 г., стекло, гутная техника, холодная обработка. Размеры: 22×22×39 см; 19.5×19.5×28 см; 25×25×48 см; 30×30×41 см; 25×25×39.5 см; 26.5×26.5×31 см; 29×29×39 см; 19×19×37.5 см; 28×28×50 см; 32×32×38.5 см

Благодаря контрастам освещения внутри трёх стоящих в ряд сфер произведения «В тумане I» проступают силуэты зданий (Рис. 1). Внутренние формы, сложенные из стеклянных блоков, в слоистом тумане выглядят ещё более таинственными, как будто окутанными дымкой. Это вызывает ассоциации с проблемами экологии города, вызванными промышленным и экономическим развитием. Это метафора жизни и изменение природной среды в условиях урбанизации. Само произведение образует пространственную среду. Внутри методом сложения блоков (наподобие кубиков) создана структура, напоминающая высотное здание. Она составлена из длинных стеклянных полос двух типов: прозрачных и непрозрачных. Внешняя сфера выполнена в градиенте: нижняя часть жёлтая, похожая на землю или песок; верхняя часть градиента создаёт эффект тумана. В центре проглядываются едва различимые очертания городских зданий.

Серия под названием «Несуществование» насчитывает 17 произведений (Рис. 2). Они созданы с использованием различных цветовых решений и форм, а также сочетания прозрачности и непрозрачности. Здесь можно увидеть и размытость, и чёткость границ. Это прекрасный пример реализации художницей принципа синестетического осязания. Сами работы созданы с использованием метода градиента: цвет перетекает от холодного к тёплому. Такая упорядоченность производит завораживающий эффект. Серию работ отличает особая прозрачность. Высокая светлота и высокая насыщенность — душа этих произведений. Художница по-новому выстраивает внутреннее и внешнее пространство, достигая



Рис. 3. «Смотрите, как заходит солнце». 2017 г. Стекло. Техника: гута. Размер: 30×28×36 см



Рис. 4. «Прогулка сквозь кустарник»; «За окном». Стекло, гутная техника, холодная обработка, 2023 г. Размер: 42×27×27 см; 47×27.5×27.5 см

эффекта гармонии и упорядоченности. В этих работах использованы три цвета и три ритмических рисунка. Самый верхний короткий розовый фрагмент дополнен градиентом. За счёт изменения соотношений цвета и конфигурации фрагментов в разных зонах скульптуры её изгибы и пластика приобретают большую оригинальность, чем в более ранних работах художницы. В выдувных работах художницы визитной карточкой стал стеклянный колпак. В эпоху Цин некоторые подношения императорскому двору также накрывали стеклянным колпаком.

В работе «Закат» («Смотрите, как заходит солнце») использован градиент тёплых оранжевых тонов (Рис. 3). Переданы цвет закатного солнца и его дымчатая мягкость. Хотя на солнце нельзя смотреть прямо, эта работа сохраняет последние отблески заката — самое желанное для взгляда мгновение. Матовая, непрозрачная поверхность придаёт сцене загадочность. В этой работе художника расширяет формообразующие и выразительные возможности художественного материала. Здесь в большей мере используются плавные линии и уравновешенность. В процессе создания применялись техника выдувания стекла и методы холодной обработки стекла.

В работах 2023 года при выдувании стекла художница сознательно создаёт условия для возникновения эффекта внутренних напряжений. Напряжение в стекле — это то, что возникает в момент его перехода из расплавленного состояния в твёрдое. Оно и формирует непреднамеренную, спонтанную форму. В результате произведения демонстрируют большое разнообразие толщины и цветовых решений.

В этой серии выдувных работ по-прежнему используется градиент для передачи состояния объекта. Интересно, что художнице удаётся сделать стекло визуально более лёгким. При оформлении работ применяются контрастные цвета, которые подчёркивают цвет центрального произведения (Рис. 4).



Рис. 5. «Красивая, но незнакомая планета, с которой трудно справиться». Стекло, гутная техника, 2024 г. Размер: 14.5×16.5×12 см, 27×13×10 см, 7.5×9.5×6 см, 21×12.5×9 см; 4.6×7×6.5 см

В 2024 году художница продолжает развивать свою авторскую манеру. Двойной градиент и стеклянные капли, смешивающие два цвета, помещены в центре произведения. Зависшие в воздухе, они похожи на песок в песочных часах, напоминая о течении времени. Произведение словно останавливает мгновение, позволяя зрителю через стекло подсмотреть ход времени (Рис. 5). Эта серия создаёт сюрреалистическое состояние, прибегая к языку символов. Она говорит об опыте, культурной идентичности и других гранях личности художницы, но не буквально, а через образы. Градиенты цвета и изменения прозрачности заставляют стекло выглядеть как живой объект. На первый взгляд простые, эти работы тем не менее обладают индивидуальными различиями. Серия продолжает исследование художницей цветового восприятия, фокусируясь на тонких нюансах хроматического серого. При создании этой серии художница сознательно избегала сильных контрастов между отдельными работами. За счёт тонких различий в отражении, пропускании света и обработке поверхности цвета распределяются в зоне низкой насыщенности. Эта серия экспонировалась и была приобретена галереей Taste Contemporary Gallery в Женеве (Швейцария). Чжао Цзинья говорит: «Стекло по своей сути — не полностью неподвижное твёрдое тело, а вещество, которое постоянно меняется».

Художник по материалам Чжан Ихань замечает: «Выдувная техника делает стекло лёгким и хрупким, выпуклая дуга искажает свет, стекло одновременно является и физическим телом, и словно невидимой плёнкой». В этот момент смысл стекла как ёмкости полностью меняется: когда колпак стоит прямо, он функционально «вмещает»; когда перевёрнут, он становится «защитным барьером». И хотя сам барьер из стекла

хрупок, находящийся внутри предмет именно благодаря ему обретает состояние «неприкасаемости».

В разные периоды творчество художницы постоянно меняется. Оно не сводится к поиску упорядоченности и равновесия, и рациональная красота — это лишь одна из его граней. Источником вдохновения Чжао Цзиньи также является переменчивость и текучесть стекла, и ее чувствительность к окружающему ее миру. Она тонкий наблюдатель среды. Живя и работая в Китае, Великобритании, США, в разных природных и культурных условиях, как кочевник, она постоянно подмечает различия в восприятии в разных культурах, что придает её работам оригинальность и выразительность. Художница Чжао Цзинья также активно участвует во многих совместных проектах с современными брендами. В её работах чувствуется спокойствие и равновесие, которых так не хватает в современной городской жизни.

Список литературы:

1. *Чжао Цзинья.* Содержание воздуха, содержание света. [M] // Ветряная Мельница. 赵瑾雅.《执气引光；Holding Air, Holding Light.[M].风车出版.2025：10.

2. *Ву Шука.* Музей современной китайской литературы — идеальное сочетание архитектуры и литературного искусства [J] // Знание — это сила, 2005, 01: 58–61.

3. *Гао Сюэмин*. Современные технологии производства стекла и современное архитектурное искусство // Практика архитектуры. [J]. 2023, апрель. — С. 42–49.

4. *Го Дунпэн*. Перестройка идентичности современного китайского стеклянного искусства. [D] // Академия изобразительных искусств имени Лу Синя. 1 июня 2022 года.

К.Г. ШАШКИНА

Кандидат искусствоведения, декан факультета «Искусство реставрации», доцент кафедры дизайна текстиля РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: karina704@mail.ru

K.G. SHASHKINA

PhD in Art History, Dean of the faculty of «Art of Restoration», Associate Professor in the Department of Textile Design of the Russian State University of Design and Applied Arts Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: karina704@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_166_177

К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ЭКСПОЗИЦИИ ЦИКЛА ШПАЛЕР «ТРИУМФ ЕВХАРИСТИИ» ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА В ИНТЕРЬЕРЕ ЦЕРКВИ МОНАСТЫРЯ ДЕСКАЛЬСАС РЕАЛЕС В МАДРИДЕ

TO THE PROBLEM OF RECONSTRUCTING THE EXHIBITION OF THE CYCLE OF TAPESTRIES “THE TRIUMPH OF THE EUCHARIST” BASED ON CARTOONS BY P.P. RUBENS IN THE INTERIOR OF THE CHURCH OF THE DESCALZAS REALES MONASTERY IN MADRID

Грандиозный цикл «Триумф Евхаристии», состоящий из 21 шпалеры, представляет собой вершину творчества знаменитого фламандского художника эпохи барокко П.П. Рубенса в шпалерном искусстве. При работе над заказом художник получил полную свободу в реализации своих замыслов, что позволило ему предложить новую иконографию шпалер, а также способ их развески в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде. На данном примере можно увидеть, как личность самого художника, конкретная архитектура и характер события, для которого предполагались шпалеры, влияют на композицию и последовательность развески настенных ковров. По причине неоднократных перестроек церкви и отсутствия архивных документов, воссоздание первоначального авторского варианта экспозиции сопряжено с рядом сложностей. Тем не менее, существует возможность предложить визуальную реконструкцию развески шпалер в интерьере, благодаря имеющимся данным и современным компьютерным технологиям.

Due to the church's repeated reconstructions and the lack of archival documents, recreating the original author's version of the exhibition presents a number of challenges. However, it is possible to offer a visual reconstruction of the tapestry arrangement in the interior, thanks to available data and modern computer technology.
The grandiose “Triumph of the Eucharist” cycle, consisting of 21 tapestries, represents the pinnacle of tapestry art by the renowned Flemish Baroque artist P.P. Rubens. While working on the commission, the artist was given complete freedom to realize his ideas, allowing him to propose a new iconography for the tapestries, as well as a method for hanging them in the interior of the church of the Descalzas Reales Monastery in Madrid. This example demonstrates how the artist's personality, the specific architecture, and the nature of the event for which the tapestries were intended influence the composition and hanging sequence of the wall hangings.

Ключевые слова: интерьер церкви, монастырь Дескальсас Реалес, серия шпалер, новая иконография и экспозиция ансамбля шпалер.
Keywords: church interior, Descalzas Reales Monastery, tapestry series, new iconography and exhibition of the tapestry ensemble.

Традиции оформления торжественных церемоний при помощи художественного текстиля и, в частности, шпалер, сложившиеся еще во времена древних культур, на протяжении долгих столетий активно проявлялись в странах Западной Европы. Мобильность, внушительные размеры, широкий диапазон сюжетной тематики, а также декоративность и выразительность тканного настенного ковра, сделали шпалеры одним из главных инструментов визуального воздействия на зрителя. Самые разнообразные празднества, такие как прием почетных гостей и дипломатические встречи, коронации монархов, религиозные праздники, не обходились без шпалер. Зачастую серии ткали заранее, сюжетная тематика определялась ха-

рактером события. Говоря о циклах шпалер, нельзя не отметить тот факт, что заказ подобного рода напрямую связан с интерьером, либо пространством, в котором шпалеры должны были располагаться. От этого зависел их размер, количество в цикле, а также композиционное решение каждого настенного ковра. Безусловно, стилистика шпалер отражала ведущий стиль эпохи, зачастую диктуя совершенно новые для искусства шпалеры приемы.

Эпоха барокко в европейской шпалере ознаменовалась новаторскими приемами фламандца П.П. Рубенса, который успешно проявил себя в этом виде искусства. Всего художник исполнил четыре заказа на картоны для серий шпалер, однако наиболее интересным и значимым с точки зрения художественных приемов и экспонирования в интерьере является цикл «Триумф Евхаристии» (1625–1633). Самая масштабная по размерам настенных ковров и их количеству серия предназначалась для конкретного места, где и хранится по сей день, — монастыря Дескальсас Реалес (Descalzas Reales) в Мадриде, для которого в июле 1625 года испанская инфанта Изабелла Клара Евгения заказала цикл шпалер [2, с. 29]. Инфанта хотела преподнести ценный дар монастырю, история которого связана с её семьей со дня основания и монахиней которого она стала после смерти супруга [1]. Будучи истиной католичкой, Изабелла крайне почитала праздник Тела Христова или Евхаристии (Корпус Кристи), являющийся основополагающим для Габсбургов и испанского народа. Кульминацией религиозной и ритуальной жизни Дескальсас Реалес были празднества, которые отмечались с особой пышностью и великолепными многолюдными процессиями [2]. При помощи «мобильных фресок» создавали необходимый маршрут движения процессии верующих, зонируя ими пространство. Для праздника Корпус Кристи из королевской коллекции предоставлялись наиболее ценные шпалеры в знак особого почитания. Однако среди них не было серий, посвященных непосредственно данному событию. Инфанта решила заказать цикл «Триумф Евхаристии», поскольку имела прекрасные, доверительные отношения с художником, была поклонницей и покровительницей его творчества. Кроме того, у художника уже имелся богатый опыт по части работы над сериями шпалер. Она предоставила художнику полную свободу видения такой сложной темы, и он успешно с ней справился, придумав сложную систему аллегорических и реальных образов в контексте религиозного праздника. Тем не менее, многие подробности и детали данного заказа все еще вызывают вопросы и споры среди исследователей.

Достоверно известно, что цикл предназначался для монастыря, но конкретно в какие помещения неизвестно. Монастырская обитель располагает двумя галереями, по одной с каждой стороны церкви. Слева закрытая территория для входа с улицы — клаустро де ла клаузура (claustro de la clausura), а справа открытая часть — клаустро публико (claustro publico). С конца XIX в. было принято устраивать процессии в открытой части, также называемой claustro processional, и развешивать шпалеры на фасадных стенах монастыря. Вполне возможно, что часть шпалер серии экспонировалась во внутреннем дворе. По различным административным причинам [3] исследователям не удалось составить максимально точный чертеж помещений, и нам остается опираться на приблизительную схему, сделанную в 1975 г. Норой де Пуртер и её командой. Фото и видео съемки внутри церкви и монастыря запрещены. В этой связи за основу будут браться чертежи де Пуртер, которые не совсем подробны, поэтому мы дополнили и уточнили их насколько это возможно. В частности, обозначили размеры стен, алтаря и хора монахинь для того, чтобы, опираясь на эти цифры, понять какие шпалеры могли там располагаться. Это значительно помогло при проведении реконструкции возможной развески шпалер в интерьере монастырской церкви. До сих пор не было попыток установить вид интерьера XVI в., поэтому мы вынуждены основываться на современном облике церкви и скудным описаниям из документальных источников, которые в совокупности дают некий средний вариант.

Отправной точкой нашей реконструкции станет группа из пяти шпалер под названием «Поклонение Евхаристии», поскольку это единственный сохранившийся эскиз Рубенса, где представлена совершенно новая концепция развески шпалер. Именно благодаря ему исследователи поняли главный принцип экспонирования, повлиявший на композиционное решение всей серии. Остальные одиннадцать больших шпалер являются единой системой с группой «Поклонение Евхаристии». Все они имеют примерно одинаковую высоту и два варианта оформления каймы. В «Поклонении» мы видим тосканские колонны, а в остальных — соломоновы или витые колонны. На больших коврах соломоновы колонны возвышаются над тосканскими, о чем можно судить по перспективе. Как и в сценах поклонения, так и на больших шпалерах мы видим разные точки схода. В «тосканском» типе эти линии сходятся внутри самой композиции и можно увидеть пол, на котором стоят колонны. В «соломоновом» типе, исчезающие линии уходят вниз и пол пропадает, зато видна часть потолка. Таким образом,

можно сделать вывод, что шпалеры с соломоновыми колоннами должны были висеть выше шпалер с тосканскими колоннами. С художественной точки зрения верный ход, так как более тяжелый тосканский ордер держит низ, в то время как легкая архитектура парит выше. Если их расположить в два яруса, как хотел Рубенс, исходя из чикагского эскиза, то общая высота достигла бы более 10 метров. Единственная часть монастыря, где возможно такое расположение, это церковь, стены которой около 12 метров до карниза. Как по форме, так и по сюжету, большие шпалеры настолько тесно связаны с пятью шпалерами поклонения, что они наверняка составляли единое декоративное целое и должны были располагаться вместе.

Вероятно, П.П. Рубенс ознакомился с интерьером церкви заранее перед тем, как начать работу. Идея о размещении шпалер в два яруса стала новаторской, поскольку шпалеры представляли собой не просто последовательность сцен, а единую монументальную композицию, сопряженную с интерьером и выстроенную вокруг зрителя. Основную структуру композиции формируют два ряда архитектуры в самих шпалерах, которые и являются своего рода каймой. Тосканские колонны расположены попарно, они рустованы и стоят на постаменте. Архитрав выполнен в античном стиле с метопами и триглифами. Над архитравом располагается широкий карниз с декором из аканта или виноградных лоз, прерываемый выступающими основаниями соломоновых колонн верхнего ряда. Они, в свою очередь, поддерживают архитрав, нижняя сторона которого украшена кессонами. Когда Рубенс принял заказ на украшение стен монастыря шпалерами, то столкнулся с той же задачей, что и любой художник-монументалист. Она состояла в полной проработке стен, которые должны быть оформлены от пола до потолка. Неудивительно, что в некоторых отношениях фламандец подражал настенной живописи XVI в., которую подробно изучил в Италии. Ряд особенностей, которые казались странными для шпалер в решениях Рубенса, связаны с тем, что он следовал традициям итальянской фресковой живописи и использовал архитектуру в качестве структурирующего элемента. Заслуга художника в том, что он умело перенес приемы монументальной живописи в шпалеру, создав целый ансамбль больших шпалер, отталкиваясь от интерьера. В некоторых случаях между архитектурными элементами меняется пространство, и открывается вид за пределами основного сюжета. Подобные оптические иллюзии были весьма характерны для барочной эпохи, создавая у зрителя впечатление некоего театрального действия.

Своим иллюзорным приемом «шпалеры в шпалере» Рубенс решительно порывает с общепринятой иконографией декорирования каймы, тем не менее, полностью не отказываясь от традиций. Согласно замыслу мастера, посредством созданных им оптических иллюзий, реальная и изображенная процессии на коврах сливались в глазах смотрящего. Линии построения архитектуры, позволяют точно определить с какого яруса шпалера. Угол, под которым нарисованы капители или базы колонн, указывают на то, с какой стороны находится зритель: слева, справа или анфас. Тени на всех предметах и деталях соответствуют заданному художником освещению. Нет никаких сомнений, что Рубенс выбрал принцип обрамляющих колонн, потому что подобный вариант изящно и эффектно решал задачу экспонирования в два яруса. Художник тщательно подошел к разработке всей серии уже на этапе эскизирования bozzetti (небольшие масляные эскизы на деревянных панелях). Наличие архитектурной каймы на всех панелях говорит о том, что художник разрабатывал концепцию развески в процессе эскизирования, зачастую объединяя некоторые сцены на одном эскизе. Интересно, что многие bozzetti Рубенса были разрезаны на отдельные части, а какие-то затерялись еще в XVIII в. при продажах с аукционов. Вероятно, подобные манипуляции были проделаны более поздними владельцами для того, чтобы иметь больше панелей кисти великого фламандца. Если бы bozzetti сохранились в первоначальном виде, мы бы имели более четкое представление о первоначальной задумке мастера. Эти небольшие эскизы не стали собственностью заказчицы, поскольку были найдены в коллекциях Антверпена XVII–XVIII вв. Возможно, Рубенс хранил их в мастерской до своей смерти. Чикагский эскиз разрезать не стали, потому как он представляет собой единую композицию, и размеры отдельных сцен были бы совсем фрагментарными [4].

Говоря о пяти сценах с Поклонением Евхаристии, где мы имеем точное представление о развеске шпалер, все композиции освещаются фронтально, кроме «Ангелов, несущих дарохранительницу». Здесь свет падает справа. Также существуют три дополнительные небольшие аллегорические композиции, не относящиеся к группе Поклонения: «Преемственность пап», «Летопись» и «Милосердие просвещает мир». Они сильно отличаются от остальных полотен размером, стилистикой сюжета и отсутствием архитектурной каймы, которая в данном случае представляет собой имитацию багета. Свет на них падает слева и сверху. Возможно, выбирая источник света для композиций, Рубенс учитывал количество

свечей в церкви и естественное освещение через полукруглые окна наверху. Первоначально исследователи решили, что эти композиции могли размещаться высоко над алтарем, в арке под карнизом, но это маловероятно по той причине, что их просто невозможно было бы рассмотреть. Также следует учитывать, что по высоте, располагаясь над группой «Поклонение», они бы «залезали» на арку, искажая рисунок. Скорее всего, они висели на одной из стен под хором монахинь. Их размеры подходят для данной версии, и отличная от больших шпалер кайма делает эту группу обособленной.

Очевидно, каждая группа шпалер соответствовала своей стене, составляя общий ряд. С иконографической точки зрения разумно предположить, что на одной стене располагались сцены из Ветхого Завета, а на другой из Нового Завета. Пять шпалер с Чикагского эскиза располагаются следующим образом — верхний ярус (слева направо): «Музицирующие ангелы», «Ангелы, несущие дарохранительницу», «Музицирующие ангелы»; нижний ярус: «Светская иерархия в поклонении» и «Церковная иерархия в поклонении» [5]. Надо сказать, что даже наличие этого эскиза оставляет ряд вопросов. В частности, некоторые исследователи полагают, что группа поклонения Евхаристии с Чикагского эскиза была предназначена для главного алтаря. По сюжетной тематике и значимости изображенной аллегории, действительно выходит, что Дарохранительница со всеми героями должна украшать именно алтарь. Но тогда получилось бы, что шпалеры полностью закрывают деревянное ретабло, а по центру алтаря временно устанавливалась некая решетка, которую мы видим на эскизе, но которой нет в реальности, и никаких свидетельств ее существования не сохранилось. Другие ученые полагают, что, скорее всего, шпалеры предназначались для хора монахинь — коро альто, так как эскиз очень напоминает архитектонику нынешней стены, несмотря на все перестройки. Нора де Пуртер писала, что группа «Поклонение Евхаристии» должна была украшать главный алтарь, но объяснить наличие решетки на эскизе не смогла. Входящие в помещение видели бы боковые стены нефа и главный алтарь. Вряд ли возможно, что в праздник Тела Христова шпалерами закрывались все скульптурные изображения спасителя, Богоматери и святых. Либо эскизу Рубенса просто не стали следовать, или внесли изменения. Интересно, что для стены монашеского хора, которая находится напротив алтаря, размеры «Поклонения» подходят и по высоте, и по ширине. Подобное расположение смогло бы объяснить наличие

решетки на эскизе, но маловероятно, что столь важные по тематике шпалеры, экспонировались на западной стене. Также существует шпалера, не вписывающаяся ни в один блок — «Царь Давид, играющий на арфе». Шпалера обрамлена в трапециевидную форму со скошенными углами, которая явно говорит о том, что ее следует повесить где-то наверху, возможно, в арке. Главный алтарь венчает именно арка, и в самой верхней точке шпалера вписывается по размерам. Хотя, конечно, сам сюжет опять же мало подходит для подобного места.

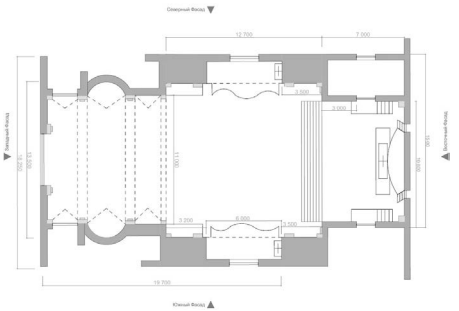


Рис. 1. План церкви Дескальсас Реалес в Мадриде (М 1:100). Выполнен автором



Рис. 2. Предлагаемая развеска шпалер на северной стене церкви. Выполнена автором



Рис. 3. Предлагаемая развеска шпалер на южной стене церкви. Выполнена автором

Нет никакой точной информации о расположении остальных одиннадцати шпалер, однако они совершенно точно экспонировались в два яруса. Верхний ярус занимали шпалеры с соломоновыми колоннами, нижний с тосканскими. Нам представляется возможным разделить их на две группы: 1. «Сбор Манны Небесной», «Пророк Илия и Ангел», «Встреча Авраама и Мельхиседека», «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвы», «Ветхозаветные жертвы», и «Триумф Надежды» (bozzetti); 2. «Торжество Церкви», «Торжество Любви», «Четыре евангелиста», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины над ересью» и «Торжество Веры». Принимая во внимание угол освещения на шпалерах, можно предположить, что группа с ветхозаветными сценами предназна-

чалась для литургической северной стены церкви, а вторая — для южной. На плане церкви, составленным Норой де Пуртер, нет ориентации по сторонам света и точных размеров стен, так что мы, опираясь на её масштабы, вывели более точные цифры. В 70-е годы прошлого столетия у исследователей не было возможностей использовать компьютерные технологии. В связи с чем автором была проведена работа по обновлению чертежей, и созданию разверток в векторной графике при помощи программ Adobe Illustrator 20 и Archicad 24. План церкви выполнен в масштабе 1:100 (Рис. 1), так же как и развертки северной и южной стены (Рис. 2, 3). Развертка восточной стены с хором монахинь выполнили в масштабе 1:60 (Рис. 4) [6]. Стену с главным алтарем делать не стали, так как там крайне многосложная архитектоника стены, и без точных замеров это будет крайне условный вариант. К тому же мы имеем эскиз самого Рубенса, дающий представление об их развеске.



Рис. 4. Развеска шпалер группы «Поклонение Евхаристии» на западной стене монашеского хора. Выполнена автором

Для расположения шпалер на развертках стен были взяты modello Рубенса, по причине более хорошего качества и значительной яркости по цвету, и создания наиболее выразительных иллюстраций. Если брать во внимание тот факт, что интерьер церкви видоизменился, и сейчас представляет собой несколько другое пространство, чем то, с которым работал Рубенс, развеска именно оригинальных шпалер не совсем корректна и в принципе невозможна. Мы хотим показать примерный вариант задумки мастера и восстановить точную хронологию всех композиций цикла, чего никто прежде не делал. На некоторых modello [7] мы восстановили утраченные края архитектурной каймы, взяв их со шпалер и дорисовав вручную в программе Procreate, в соответствии с приемами и колоритом художника. Также все эскизы были зеркально отражены по горизонтали для наилучшего представления целостной картины, с учетом того, как выглядят шпалеры. Выполнение этой задачи стало бесценным опытом, потому как пришлось весьма тщательно подбирать тоновые и цветовые отношения, сделанные П.П. Рубенсом.

На представленных развертках можно увидеть предполагаемый алгоритм развески шпалер по северной и южной стене. За основу взята

последовательность шпалер, предложенная Норой де Пуртер. В церкви есть еще два боковых алтаря, которые мы учли, составляя экспозицию. По итогу визуальной реконструкции получилась интересная версия сценографии процессии. Композиции на шпалерах северной стены обращены к главному алтарю по рисунку и динамике, в то время как шпалеры южной стены от него как бы уходят в сторону стены хора монахинь, на которой размещена группа Поклонения. Возможно, движение происходило следующим образом: верующие входили в церковь и видели вдоль литургической стены ветхозаветные сюжеты, которые подводили процессию к главному алтарю, невероятно пышно украшенному тканями, цветами и свечами, с дарохранительницей и причастием. После него, познав смысл Нового Завета, новой жертвы и очищения через Тело и Кровь Спасителя, обновленный человек с триумфом двигался вместе с процессией южной стены, которую отличает победа над всеми пороками и трудностями через Церковь Христову. И тогда все заканчивалось торжественными сценами Поклонения на коро альто. Мы предполагаем, что фасадные стены и крытая галерея монастыря также украшались другими шпалерами из королевской коллекции. Цикл Рубенса стал бы завершающим торжественным аккордом всего праздника. Следует отметить, что в своей монографии «Рубенс (1577–1640)» 2008 г. Конча Эррера Карретеро предлагает несколько вариантов гипотетической развески шпалер, но они сделаны условно, без привязки к интерьеру, а последовательность шпалер отличается от версии Норы де Пуртер.

Подводя итог, следует сказать, что любые версии касательно расположения шпалер в церкви будут лишь гипотезами, в виду отсутствия архивных данных. Однако наш вариант реконструкции проведен с учетом всего предыдущего опыта исследователей данной проблемы и применением новых технологий. Мы имеем возможность увидеть и представить великолепие праздника и торжественной церемонии, к которым многие столетия стремились целые династии правителей. Синтез архитектуры и шпалер является полем для дальнейших исследований. Безусловно, нельзя не сказать о личности самого П.П. Рубенса, выступившего в роли художника-монументалиста, художника-картоньера и даже художника-проектировщика. Его художественные приемы, ставшие глотком свежего воздуха в искусстве шпалеры, оказали значительное влияние на творчество других мастеров.

Примечания:

1. Поскольку устав монастыря гласил, что его членами могут быть только особы благородного происхождения, обитель получила множество дорогих подарков, за многие столетия существования накопилась настоящая сокровищница. Монастырь служил приютом многим девушкам из знатных семей. Спасаясь от навязываемого брака по расчету, и тем самым протестуя, девушки уходили в монастырь, живя в крайней бедности, но приходили с дорогими подарками для обители. Сейчас монастырь функционирует и как музей, храня в своих стенах богатейшую коллекцию предметов искусства. Помимо картин собрание включает монеты, скульптуры, серебро и хрусталь. Здание XVI в. превратилось в комплекс, который со своими картинами, скульптурами, фресками, предметами декоративно-прикладного искусства и ювелирными украшениями, мог бы соперничать с королевским дворцом. В 1960 г. монастырь открыли в качестве музея, хотя теперь он менее роскошен, чем во времена своего расцвета.

2. Деревянную скульптуру Христа носят по монастырю при свечах под звуки плача, который поют послушники, олицетворяющие жен-мироносиц. Надо сказать, что монастырь имел специальное папское разрешение на такие мероприятия в Страстную неделю. Праздник Тела Христова ежегодно отмечался в Мадриде, сопровождаемый аллегорическими представлениями в самом центре города на площади Плаза-Майор (Plaza Mayor). Подобные праздники неоднократно упоминаются как старейшие и наиболее типичные для монастыря, и церемонии в Мадриде, сохранившие свой первоначальный характер. «Погребение» тела Христова принимает форму трогательной, эмоциональной процессии, проходящей на закате в Страстную пятницу.

3. В 70-е годы XX в. Нора де Пуртер с группой исследователей посетили Мадрид с целью изучить Дескальсас Реалес и шпалеры Рубенса, они столкнулись с рядом проблем, которые значительно осложнили работы. Мэрия города и различные административные инстанции не могли помочь в поиске необходимых документов и более ранних чертежей для создания полной картины всех перестроек. Ученые хотели провести точные архитектурные обмеры интерьеров монастыря и церкви, но и это не вполне удалось. Тогда им пришлось сделать весьма поверхностные замеры и рисовать буквально с натуры, находясь на месте, опираясь на единственный доступный чертеж XVI в. В настоящее время съемки помещений и изделий, принадлежащих монастырю, запрещены.

4. Шпалеры группы «Поклонение Евхаристии» с Чикагского эскиза художник выполнил так, как в будущем выглядели бы шпалеры. Это единичный случай такого внимания к подобным деталям, который, скорее всего, связан с тем, что Рубенсу хотелось представить инфанте этот блок именно в таком виде, как в конечном варианте.

5. Автор предлагает визуальную развеску группы «Поклонение Евхаристии» для стены коро альто, исключительно по причине наличия декоративной решетки и подходящих размеров. Сюжетная тематика данной группы шпалер не характерна для западной стены церкви.

6. Имеются в виду «Четыре Евангелиста», «Триумф Церкви», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины над ересью» и «Триумф Божественной любви».

7. Карретеро разделила шпалеры на три группы по сюжетному наполнению: «Прообразы Евхаристии» («Сбор манны», «Илия и ангел», «Авраам и Мельхиседек», «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвы», «Жертвоприношения Ветхого 32авета»), «Триумфальные колесницы» («Триумф церкви», «Триумф любви», «Триумф веры», «Победа над ересью», «Триумф надежды»), «Поклонение Евхаристии» и «Защитники Евхаристии» («Защитники Евхаристии» и «Четыре евангелиста»). Исследователь считает, что все шпалеры, кроме блока Поклонения, экспонировались на улице, что также является одной из возможных версий. Значительным достоинством данного издания является то, что здесь представлены изображения реальных шпалер с инвентарными номерами, поскольку Карретеро является заведующей отделом текстиля Фонда Национального наследия (Patrimonio Nacional).

Список литературы:

1. *De Poorter N.* The Eucharist series, Part II, Vol. 1. — cop. 1978. // Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assemmbled by the late dr. Ludwig Burchard in 26 pt. — London: Phaidon, cop. 1975.

2. Virginia Brilliant. Triumph and Taste. Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art. — Florida, 2011.

П.О. ЦВЕТКОВА

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

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, assistant professor department of the History and theories decorative art and design theory of the Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_178_186

ОБРАЗНЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ РЕШЕНИЯ И ИНТЕРЬЕРЫ КОИЧИ ТАКАДА. НА ПРИМЕРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ КАТАРА

KOICHI TAKADA'S FIGURATIVE ARCHITECTURAL SOLUTIONS AND INTERIORS. THE NATIONAL MUSEUM OF QATAR

В статье рассматривается архитектурно-художественная деятельность австралийского архитектора японского происхождения Коичи Такада и его проектной мастерской в Сиднее на примере интерьеров Национального музея в Катаре и других проектов. Изучается концептуальный подход к практике проектирования, трансформация метафорических образов и аллегорий, адаптация природных форм и материалов к современным технологическим задачам. Исследуются приемы и решения в пространстве интерьера, которые создают синтетическую среду, где все направлено на стремление к синтезу архитектуры, интерьера, высоких технологий и эмоционально-художественного осмысления пространства. Затрагивается тема взаимовлияния современных проблем изменения климата и архитектурной практики последних лет. Наблюдая переосмысление в современном ключе традиционных форм и задач общественной архитектуры, на примере проектов музейных интерьеров, жилых построек и других объектов, раскрывается особый творческий подчерк архитектурной мастерской «Коичи Такада Архитектс».

This article examines the architectural and artistic practice of Japanese-Australian architect Koichi Takada and his Sydney-based design studio, using the interiors of the National Museum in Qatar and other projects as examples. It explores his conceptual approach to design practice, the transformation of metaphorical images and allegories, and the adaptation of natural forms and materials to modern technological challenges. It examines techniques and solutions in interior space that create a synthetic environment, where everything is aimed at synthesizing architecture, interior design, high technology, and the emotional and artistic understanding of space. The interplay between the contemporary challenges of climate change and recent architectural practice is addressed. By observing the contemporary reinterpretation of traditional forms and objectives of public architecture, using museum interiors, residential buildings, and other projects as examples, the distinctive creative signature of “Koichi Takada Architects is revealed”.

Ключевые слова: интерьер, музей, архитектура, художественный образ, Коичи Такада, Катар, Ближний Восток.
Keywords: interior, museum, architecture, artistic image, Koichi Takada, Qatar, Middle East.

Регион Ближнего Востока в последние десятилетия необыкновенно быстро развивается. Создается впечатление архитектурного соревнования между странами, которое вылилось в строительство знаковых с архитектурной точки зрения музейных комплексов. Наиболее громко заявили о себе музейные проекты в Абу-Даби и Катаре. Безусловно, к таким проектам относится Национальный музей Катара в Дохе, открытый в 2019 году. Проект создан французским архитектором Жаном Нувелем, который давно известен своими работами на Ближнем Востоке. Начиная с постройки здания Института Арабского мира в Париже в 1987 году, архитектора называют мастером хай-тека (высоких технологий), но его высокотехнологичная архитектура всегда включает в себя этнические аспекты, мотивы переосмысления локальных традиций и культур. Стиль Ж. Нувеля представляет собой высокоинтеллектуальный этнохай-тек, в котором традиционные формы приобретают новое прочтение, таков проект Лувра в Абу-Даби на острове Саадиат, открытый в 2017 году. За поч-

тительное и одновременно инновационное осмысление традиций арабской архитектуры Ж. Нувель пользуется особым уважением на Ближнем Востоке. Комментируя проект Национального музея Катара, архитектор не раз говорил, что символическим прообразом формы музея стал минеральный кристалл, который он обнаружил в путешествии по пустыне Катара, так называемую «розу пустыни» [10; 13]. Общая площадь экспозиционного пространства музейного комплекса 40 000 квадратных метров, но это не только музейные залы, в комплекс входят также аудитория на 200 мест для проведения лекций, выступлений и кинопоказов, исследовательский центр, библиотека, несколько музейных магазинов, два ресторана, несколько внутренних дворов — полуинтерьерных пространств для проведения мероприятий под открытым небом. Структура основного здания музея представляет собой анфиладную систему сообщающихся залов и галерей, при этом хронологический принцип не соблюдается, и экспозиция представлена скорее по тематическим разделам, чем по временным периодам. Выделяются три основных раздела музея: первый раздел естественная история, флора, фауна, морской мир Катара. Второй раздел посвящен культуре бедуинов, войнам, этнографическим экспонатам, традиционной добыче жемчуга в стране. Третий раздел демонстрирует создание государства Катар и его развитие в XX–XXI веках, открытие и добычу нефти, современные достижения в развитии и модернизации, образование, строительные проекты, спортивные и научные прорывы. Экспозиция составлена из фактических материальных объектов, произведений искусства или природных, технических артефактов, но их не так много, основная роль отведена аудиовизуальным инсталляциям, которые исследуют тематические направления залов и увлекают зрителей в мир жизни и истории Катара.

Эмоциональное пространство человека всегда чутко реагирует на окружающую среду, поэтому особенно важно, в какой интерьер нас погружает архитектор в музее. В проекте Национального музея Катара реализованы важнейшие задачи, его сложная архитектурно-структурная организация вызывает любопытство: что же ждет нас внутри здания, а затем в следующем зале за поворотом? Вслед за любопытством, следуя сценарию движения, заложенному в интерьере, глядя на экспозицию, дополненную световыми и видеозвуковыми инсталляциями, рождаются сопереживание и эмоциональная связь с пространством, страной и культурой. Среда музея продумана как полностью инклюзивное пространство.

Естественное освещение от окон не яркое, они расположены в углублениях, что создает ощущение рассеянного света, как будто вы находитесь внутри большой палатки бедуинов.



Рис. 1. Магазин в Национальном музее Катара. Архитектор Коичи Такада. Фото автора

Долгое время проектное решение интерьеров музея воспринималось широкой публикой, как работа исключительно мастерской Жана Нувеля, однако если пристально обратить внимание на некоторые из них, то возникает впечатление разных по совокупности образных построений. На самом деле, большая часть экспозиционных пространств и общественных рекреаций действительно было спроектирована мастерской Ж. Нувеля, однако для ускорения темпов строительства и, видимо, для создания диапазона разных впечатлений от интерьерных решений у посетителей музея, интерьеры музейных магазинов и ресторанов были отданы в проектирование австралийскому архитектору японского происхождения Коичи Такада. Лучше всего общее направление творческой деятельности этого архитектора иллюстрирует его собственная цитата: «Наблюдая за природой, мы можем многому научиться. Наша цель — создавать архитектуру, вдохновленную природой, для лучшего понимания мира. Мы обращаемся к природе за вдохновением, чтобы улучшить качество жизни людей в наших городах и для будущих поколений» [12]. Дизайн интерьера музейных магазинов Национального музея Катара вдохновлен природой страны. В частности, деревянная обшивка стен магазинов по форме напоминает структуру стен пещеры Даль аль-Мисфир («Пещера Света») в центральной части Катара. Пещера образована волокнистыми кристаллами гипса, которые излучают слабое свечения за свет минералов в их составе, поэтому она имеет такое название. Многослойные деревянные поверхности состоят из 40 000 отдельных полос дуба, собранных на стальном каркасе (Рис. 1). Реализован проект итальянским мебельным мастером Клаудио Девото. Общему образному решению подчинены все части интерьера и его оборудования, что создает эффект тотальности переживаний посетителя. Интерьеры Коичи Такада создают особый сценарий эмоционального переживания, работая в соприкосновении с архитектурным стилем Жана Нувеля и дополняя его образное решение созданием интерьера как

самостоятельной экспозиционной формы, символизируя привнесение образа природы и экологии Катара в пространство музея.

Проекты архитектурного бюро Коичи Такада объединяет четко выраженный авторский почерк [6; 12]. Так в пространстве городского рынка Ист-Виллидж в Сиднее, в котором основным материалом конструкции вновь выступило дерево на стальном каркасе, в данном случае через текстуру, цвет и материальность архитектор снова стремится вызвать прямые ассоциации с природой. В этом пространстве ощущается свобода и одновременно визуальный перенос от повседневной жизни мегаполиса. Светоотражающие поверхности потолков создают игру бликов, в то время как необработанная древесина вызывают прямые ассоциации с рынком в лесу. Архитектор принципиально использует только экологически чистые смеси и краски, которые улучшает качество воздуха. Особое внимание к дереву как материалу объясняется также его высоким уровнем звукопоглощения, что обеспечивает снижение шума в пространстве.



Рис. 2. Ресторан «Папербэк» в Мельбурне. Архитектор Кочи Такада. Фото с сайта архитектурного бюро

К подобной типологии общественных, торговых пространств можно отнести небольшой торговый центр в Шанхае, названный «Рынок солнечных деревьев», — это проект, символизирующий важную тему возвращения природы в наши города. Сам автор проекта так комментирует проект: «Для этого здания было важно воплотить принципы биофильного (природночувствительного) дизайна и продемонстрировать, как могут выглядеть прогрессивные устойчивые инновации. Я считаю, что природа содержит ответы на всё, и архитектура может начать этот разговор» [12].

Архитектурное бюро Коичи Токада неоднократно получало высокие награды за проекты интерьеров ресторанов [6; 8]. К таким знаменитым проектам относится интерьер ресторана «Иппудо» в Сиднее. Здесь присутствуют образы и материалы из японской традиционной архитектуры, в сочетании с современной австралийской архитектурной практикой. Интерьер характеризует пристальное внимание к деталям в отделке и материалам. Основной выразительный элемент — волнообразно изгибающаяся конструкция реечного подвесного потолка, которая вызывает ассоциации с морской кухней Японии, одновременно переводя любые образы в абстрактный современный контекст. В интерьере ресторана «Папербэк» в Мельбурне (Рис. 2) четко выражена тема движения, попадая в его пространство, посетитель словно выходит из повседневности в некое новое пространство бытия. Подвесные свитки из переработанной, биоразлагаемой ткани символизируют сплетенный кокон для гостей. Архитектор Коичи Такада создает эмоциональную связь между человеческим масштабом и природой через цвет, текстуру и свет, материалы. Легкое, динамичное пространство ресторана создает ощущение невесомости. Проект дизайна интерьера ресторана «Трее» воссоздает образы Ханами или традиционного японского фестиваля наблюдения за цветением сакуры. Философская концепция этого интерьера заключается в передаче особого пространственного опыта посетителям, которые смогут духовно расцвести подобно сакуре весной и эмоционально вырасти при общении в этом пространстве, стать большими, как деревья [12]. Древесина используется для создания символических ветвей дерева, естественный материал создает ощущение комфорта, а форма напоминает навес со световыми элементами между ветвями. Когда гости проходят через ресторан, мерцание света меняется, имитируя непоследовательность солнечного света.



Рис. 3. Дома «Подсолнечники». Архитектор Кочи Такада. Фото с сайта архитектурного бюро

Уникальным опытом в деятельности бюро является создание эскизного проекта жилых домов «Подсолнечник» в итальянской Умбрии (Рис. 3). В данном случае архитектурное бюро Коичи Такада снова говорит о проблеме загрязнения климата и окружающей среды, о необходимости экономии электроэнергии, о росте населения планеты и связанных с этим проблемах. Умбрия, известная своими холмами и желтыми полями подсолнухов, в последние десятилетия значительно страдает от климатических изменений, испытывает все более частые засухи и экстремальные повышения температур. Проект поселка жилых домов создает собственную эстетику, сочетающую дизайн и экологичность. Через сто лет после формирования школой Баухаус архитектурной доктрины «форма следу-

ет за функцией» рождается новое символическое направление «форма следует за природой». При этом каждый этаж и крыша подсолнечного дома вращаются на датчиках, чтобы получить максимальную энергию от солнца, по аналогии с настоящим цветком, который вращается вокруг стебля, чтобы следовать за солнцем. Особое внимание уделено экологии всех материалов и теме эффективности такого жилья. Неиспользованная энергия может подаваться в сеть или храниться в «семенах»-батареях, а дождевая вода собирается и используется для орошения и в сантехнических системах. На каждом этаже дома находится квартира с двумя или тремя спальнями, а каждое здание может иметь разную этажность или наращиваться вверх со временем.

Кроме интерьеров общественных пространств, бюро создает проекты жилых комплексов, продолжая линию развития экологичного подхода к проектированию. В проекте жилого дома «Водопад» для Брисбена, где вся структура фасада подчинена вертикальному движению ритмов, напоминающих струи воды. Имитируя водопад на фасаде, к основанию здания создается эффект водных брызг или тумана. От бассейна на крыше вода буквально струится по желобам на фасаде здания, что создает охлаждающий эффект, а из-за большой высоты здания внизу она разлетается на песчинки. Освещение ночью еще больше усиливает эффект водопада и создает волшебные впечатления для прохожих. В жилом комплексе для Лос-Анджелеса передан собирательный образ калифорнийской секвойи — одного из самых больших деревьев в мире. Кроме того, надеясь очеловечить высотку, архитекторы используют современные технологии, чтобы привнести природные ассоциации и эмоции в оживленном центре города. Самый зеленый жилой комплекс Австралии под названием «Городской лес» передает образ эдемского сада. Тридцатиэтажное здание спроектировано таким образом, что почти полностью покрыто озеленением. Четыреста квартир, двухуровневый сад на крыше и общественный парк на первом этаже. Растения, покрывающие фасад, обеспечивают естественную тень и светоизоляцию.

На примере этого краткого обзора художественно-архитектурной деятельности архитектурного бюро К. Такада и его творческого диалога архитектора с Ж. Нувелем в Национальном музее Катара можно говорить о сложении нового направления современной архитектуры. Линия футуристичная по форме и одновременно очень близкая к экологическим аспектам проектирования. Современная австралийская архи-

тектура крайне динамична, она характеризуется сочетанием культурных влияний с уникальных природных ландшафтов, которые простираются по всему континенту. Диапазон отсылок очень широк — от традиционных форм архитектуры аборигенов до поразительных современных структур в городских центрах, таких как Сидней и Мельбурн. Сегодня австралийский архитектурный ландшафт представляет собой яркий гобелен передовых решений и инноваций, которые сосуществуют с лежащей в основе мультикультурной тканью. Кроме прямого влияния на Коичи Такада современного контекста японской архитектуры, очевидно и воздействие на его творчество традиции японского хай-тека, в частности — Ицуко Хасегавы, Кенго Кумы и особенно Шигэру Бана. Архитектурная компания Коичи Такада уверенно смотрит в будущее, считая, что более глубокая связь с природой может улучшить человечество. «Дизайнеры и архитекторы говорят о том, что черпают вдохновение в природе в эстетическом смысле, но мы должны пойти гораздо глубже, — говорит К. Такада, — речь идет не только о том, чтобы здание выглядело естественно, а о создании положительных экологических изменений в домах, в которых мы живем, в районах, где мы работаем, и, в конечном итоге, на планете, на которой нам выпала честь жить» [12]. Инклюзивность, страсть и любознательный дух определяют их культуру дизайна. Через традиционное восточное (японское) понимание значения природы как главного ориентира для дизайна и архитектуры архитектор осмысляет ультрасовременные задачи и получает неординарный результат. Конечная цель — создать гармоничное партнерство между природой и цивилизацией, обогащая обе экосистемы для лучшего будущего. Разрабатывая форму следующую за природой, используя кинетические аспекты архитектуры, студия создает удивительные проекты, пронизанные глубоким осознанием реальных экологических проблем и чувством благоговения перед планетой Земля.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва: Прогресс-Традиция, 2010. — 287 с.: ил.

2. *Главева Д.Г.* Традиционная японская культура: специфика мировосприятия / Рос. акад. наук, Ин-т Дальнего Востока. — Москва: Восточная литература, 2003. — 262 с. : ил.

3. *Коновалова Н.А.* Современная архитектура Японии: традиции восприятия пространства / Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства (Филиал «ЦНИИП Минстроя России»). — Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017. — 258 с., [37] л. ил., цв. ил.: ил.

4. A Rose in the Desert: Jean Nouvel's National Museum of Qatar // Surfacemag: [site]. — URL: https://www.surfacemag.com/articles/jean-nouvel-national-museum-of-qatar-debuts (дата обращения: 05.12.2025).

5. *Abu Saud A.* Qatari women: past and present. — Harlow: Longman, 1984. — 286 p.

6. *Abushaikha S.* Koichi Takada Architects — 15 iconic projects // Rethinking The Future: [site]. — URL: https://www.re-thinkingthefuture.com/design-studio-portfolios/a3786-koichi-takada-architects-15-iconic-projects (дата обращения: 06.11.2025).

7. An Anthology of Syriac writers from Qatar in the seventh century / ed. by M. Kozah, A. Abu-Husayn, S.S. Al-Murikhi, H. Al Thani. — Piscataway: Gorgias Press LLC, 2014. — 736 p.

8. ArchDaily's 2024 Commercial Building of the Year // Koichi Takada Architects: [site]. — 2024. — April 12. — URL: https://koichitakada.com/news/archdailys-2024-commercial-building-of-the-year (дата обращения: 05.02.2026).

9. *Gharipour M.A.* Postmodern experience?: the case of Japanese architecture // The Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies. — 2011. — Vol. 11, no. 1. — Article 2. — URL: https://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/Gharipour.html (дата обращения: 05.12.2025).

10. *Hanley D.C.* A desert rose takes shape: plans for National Museum of Qatar Unveiled // Washington Report on Middle East Affairs. — 2010. — No. 4. — P. 32–33.

11. *Jodidio P.* Koichi Takada: architecture, nature and design. — New York: Rizzoli, 2021. — 240 p.: ill.

12. Koichi Takada Architects: [site]. — URL: https://koichitakada.com (дата обращения: 03.02.2026).

Е.А. СЕМЕНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного стекла РГХПУ им. С. Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

E.A. SEMENOVA

PhD in Art History, Associate Professor of the Art Glass Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kato.semenova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_187_194

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ ИЗ СТЕКЛА

PECULIARITIES OF PERCEPTION AND EXHIBITION OF GLASS ART INSTALLATIONS

Одной из новых форм современного пространственного искусства, в которых находит воплощение стеклоделие, сегодня становится инсталляция. Использование стекла в этом виде искусства обладает оригинальными особенностями восприятия и экспонирования.

Installation has become one of the new forms of contemporary spatial art in which glass art finds expression today. The use of glass in this form of art possesses distinctive features of perception and exhibition.

Ключевые слова: художественные инсталляции из стекла, стеклоделие, стекольные художественные техники.
Keywords: artistic glass installations, glass art, glassmaking, artistic glass techniques.

С инсталляцией как новым видом современного пространственного искусства отечественный зритель познакомился относительно недавно. Тем не менее, уже можно наблюдать активное распространение и развитие инсталляций, как в мировой, так и в отечественной художественной

практике. Их создание сегодня связано с обращением ко многим видам традиционных искусств, техникам и материалам, одним из которых является художественное стекло. Стоит отметить, что использование стекла в этом виде искусства обладает оригинальными особенностями восприятия и экспонирования. Краткий экскурс в развитие данного направления на примере известных мировых стекольных инсталляций позволяет выявить уникальные возможности и перспективы применения стекла.

Историю стеклянных инсталляций целесообразно начать с раннего примера, предвосхищающего концептуальные принципы этого вида искусства. Речь идёт о придворном убранстве так называемого Зеркального зала (Талар-е Айнех) дворца Голестан в Тегеране, созданного в период между 1878 и 1883 годами, во времена правления Шаха Насер ад-Дина придворным архитектором Хаджи Аболхасаном. Зал получил известность благодаря уникальному зеркальному декору — айнех-кари, выполненному из миниатюрных геометрических элементов, полностью покрывающих стены и потолок тринадцатиметрового пространства. Это решение стало не только развитием традиций персидской архитектуры, но и примером пространственного художественного воздействия, сопоставимого с принципами современной инсталляции. Зеркальная поверхность формирует сложные оптические иллюзии, усиливающие сакральную символику власти, связанную в персидской культуре с идеями чистоты и отражения [1].

Современные стеклянные инсталляции демонстрируют широкий спектр технических и художественных решений. Их можно условно разделить по принципу применяемых техник изготовления стеклянных элементов. Наиболее распространены холодные методы обработки: ультрафиолетовая склейка, гидроабразивная резка, а также использование переработанного стекла — стеклобоя, стеклотары, оконного и зеркального стекла. Эта тенденция тесно связана с развитием экологической проблематики в современном искусстве.

Ярким примером обращения к экологической тематике служит творчество французского художника Батиста Дебомбура, прославившегося, прежде всего, своими оригинальными стеклянными инсталляциями из отходов архитектурного стекла, а также утилизируемого автомобильного стекла. Такова монументальная инсталляция Aïrial («Лестница в небо»), отсылающая зрителя к библейской «лестнице Иакова» и представляющая собой высокую конструкцию в виде прозрачных ступеней из листового стекла, устремлённую в небо (Рис. 1). Характерный для работ художника контраст

между устойчивостью и разрушением подчёркивается применением иллюзорно хрупкого стекла, из которого возведена внешне неустойчивая конструкция. Контраст усиливается и расположением полупрозрачной инсталляции среди руин средневековой крепости или в стенах древнего монастыря. Тему «замершего разрушения», представляющего собой момент между порядком и хаосом, автор продолжает в своих многочисленных инсталляциях из разбитых пластов закалённого листового и автомобильного стекла. Художник виртуозно обыгрывает сходство этих материалов с мощными потоками воды, заполняющими пространство выставочного зала. Массивные реалистически выполненные стеклянные волны запечатлены «врывающимися» сквозь окна и сносящими всё на своём пути, образующими огромные замершие стеклянные волны и водопады. Это производит неизгладимое впечатление на зрителей, находящихся внутри «бушующей стихии».



Рис. 1. Батист Дебомбур. Инсталляция «Лестница в небо» (также упоминается как Aïrial). 3 × 12 × 4,5. Многослойное ламинированное листовое стекло, техника холодной склейки, деревянный каркас. Аббатство Браувайлер (Германия), 2012

Помимо листового и переработанного стекла, важное место занимают витражные техники, а также использование цветного и оптического стекла. Возможности этого материала активно исследуются в работах знаменитой студии датско-исландского художника Олафура Элиассона (Studio Olafur Eliasson). Студия, напоминающая научно-исследовательскую лабораторию, возглавляемую известным художником, создаёт разнообразные объекты и инсталляции, находящиеся на стыке перформанса и стрит-арта. Эти работы воплощают исследование ярких явлений природы и красоты Вселенной через призму человеческого восприятия. Так основными элементами их инсталляций становятся небесные сферы, небо и водная стихия — пар, лёд, туман, облака, радуга. Однако самым необходимым элементом стало активное вовлечение зрителя, его телесное присутствие, что отличает предпочтение инсталляционных проектов, рождающих необычный сенсорный опыт. Преобладание сферы в творчестве Олафура Элиассона можно проследить, начиная с первых небольших инсталляций худож-

ника, выполненных из разнообразных стеклянных сфер, призванных изучить оптические возможности преломления света и цвета. В дальнейших инсталляциях, по мере увеличения их размеров можно наблюдать сложную эволюцию сферы в виде радужных протуберанцев, зеркальных и оптических дисков, световых кругов из фокусирующихся лучей света, а также огромных лунных и солнечных дисков, колец и спиралей, выполненных из самых разнообразных материалов и усиленных изменяющимся звуковым, световым и даже климатическим сопровождением. Важное место среди объектов, связанных с исследованием восприятия цветового спектра, занимают большие витражные сферы-светильники из цветного стекла. Примером может служить недавняя инсталляция «Фонарь памяти умерших светлячков» из дихроического и зеркального стекла. Помещённая в центре пустующего зала сфера преображает окружающее пространство, создавая вокруг оригинальную динамичную атмосферу, наполненную проецируемыми цветным стеклом эффектами. Логическим продолжением серии подобных объектов является и знаменитая витражная инсталляция 2007 года «Односторонний цветовой туннель» (Рис. 2). Объект представляет собой проходной арочный тоннель из зеркальных модульных панелей с цветным напылением, напоминающих внутренние калейдоскопические структуры в геометризированном архитектурном обрамлении. Особенностью инсталляции является изменение восприятия пространства и цвета при движении внутри неё: с одной стороны туннель кажется цветным, а при взгляде в обратном направлении панели выглядят почти чёрными.



Рис. 2. Олафур Элиассон. Инсталляция «Односторонний цветовой туннель». 256 × 180,1 × 1050. Стальной каркас, зеркальное стекло, цветной акрил. Музей современного искусства Сан-Франциско, 2007

Особое место среди стеклянных инсталляций занимает использование дихроического стекла, обладающего способностью изменять отражаемый спектр света в зависимости от угла наблюдения. Среди наиболее интересных инсталляций, созданных с применением данного материала, стоит отметить монументальные многомерные произведения художника Стивена Кнаппа, известного создателя световых картин. Свои инсталляции он называет Lightpaintings («светоживопись»), они являются ярким образцом светового искусства и представляют собой синтез живописи и



Рис. 3. Стивен Кнапп. Инсталляция «Угловое соединение». 4,3 × 8,5. Дихроическое стекло, световые элементы, 2001

пространственной скульптуры. Световые композиции, созданные художником в оригинальной импровизационной манере, формируются за счёт проекции цветных лучей через стеклянные элементы, создавая динамические оптические структуры на стены галерей и фасадах музеев (Рис. 3).

Схожие принципы используются в работах американской художницы, работающей под псевдонимом Су Санни Парк, которая создаёт пространственные инсталляции из металлической сетки с закреплёнными на ней элементами дихроического стекла. Подвешенные под потолком выставочного пространства, огромные, визуально лёгкие объекты из «фотокинетической сетки», напоминающие полупрозрачные фантастические облака, наполняют цветовую среду пространства мерцающим радужным светом.

В кинетических инсталляциях, таких как работа Свена Зауэра «Отклонение» (Deviation), дихроическое стекло используется в сочетании с движущимися источниками света, что позволяет создавать постоянно изменяющиеся световые композиции. Работа представляет собой инсталляцию из осколков дихроического стекла, хаотично размещённых в тёмном пространстве, между которыми по рельсам детской железной дороги движется поезд, а луч его прожектора, многократно отражаясь от осколков, распространяется всё дальше в пространстве. В данной инсталляции автор визуализировал данные конкретного исследования, основанного на исторических материалах, опровергающего общепринятую истину о том, что большинство людей впадает в варварство в состоянии чрезвычайной ситуации и безнадёжности. Инсталляция демонстрирует процесс, скрытой человеческой взаимопомощи, происходившей в труд-

ные времена и распространявшейся незримо.

Обращаясь к другим наиболее популярным при создании инсталляций стекольным техникам, мы можем выделить технику гуты, позволяющую создавать крупные выдувные модули с оригинальной пластикой и цветовыми сочетаниями. Самым масштабным примером подобных инсталляций в настоящее время можно считать общее художественное решение уникального ландшафтного парка и музея «Стеклянного сада Чихули» в Сиэтле. Созданный в 2017 году под руководством знаменитого американского художника Дейла Чихули, этот грандиозный проект является также ярким примером направления средового дизайна и эко-арта — энвайронмент, где стеклянные объекты интегрированы в природный ландшафт и архитектурную среду музея. Оригинальная узнаваемая манера работ Чихули отличают многочисленные стеклянные объекты, которые своей пластической формой и экзотической расцветкой создают эффект фантастической биоморфной среды (Рис. 4). Подобные пришельцам, монументальные фантастические растения, состоящие из множества гутных деталей, возвышаются над зрителем, вырастая среди деревьев, лугов и плавая по глади пруда. «Стеклянный сад» состоит из трёх основных частей, заполненных инсталляциями: ландшафтного сада, оранжереи и внутренних выставочных залов центрального музея, включая также значительные дополнительные пространства, окружающие их. Здесь можно увидеть самые крупные работы художника-монументалиста, включая 30-метроваую подвесную инсталляцию внутри оранжереи, и заполненные экзотическими цветами стеклянные потолки музея, погружающие зрителя на дно фантастического подводного мира.



Рис. 4. Фрагмент «Стеклянного сада Дейла Чихули». Цветное стекло, гутная техника. Сиэтл (США), 2017

К более редким техникам, применяемым в создании инсталляций, следует отнести стеклодувную технику, в особенности работу с боросиликатным стеклом. Это редкое сочетание можно наблюдать в оригинальных подвесных инсталляциях из радужных мыльных пузырей «Формула воды», созданных братьями близнецами Верховен в результате

их сложных технологических изысканий. Огромные мыльные пузыри, воспроизведённые с максимальной реалистичностью из прозрачного стекла с радужным покрытием, удивляют зрителей иллюзией своей хрупкости. Являющиеся символом мимолетности и лёгкости, они превращены братьями-стеклодувами в долговечный объект, запечатлевающий ощущение детства и чуда, замершего во времени.

Стеклянные инсталляции, исследующие тему хрупкости времени и природных процессов, можно наблюдать и в исполнении других стекольных техник. Так, отдельного рассмотрения заслуживает применение техники спекание при создании инсталляций крупного размера из лёгких и хрупких стеклянных элементов. Наиболее крупной и многодельной работой такого рода можно считать одиннадцатиметровую инсталляцию «Пейзаж», выполненную творческим дуэтом художниц Бет Липман и Ингалены Кленелл. Результат двухлетней удалённой работы, собранная в единую цельную композицию грандиозная инсталляция, состоящая из плоских силуэтов деревьев, расположенных несколькими кулисными рядами, передаёт сказочную атмосферу замершего ледяного леса. Стеклянный пейзаж отражает исследование художниц о взаимосвязи между человечеством и природными ландшафтами, материальной культурой и сохранением хрупких, диких мест.

Ощущение замершего времени можно наблюдать и в другой инсталляции, где применяются элементы, выполненные в технике спекания, созданной чешским дизайнером Мартином Галло. Его скульптурная инсталляция «Всплеск» состоит из пластичных стеклянных лент и изогнутых фрагментов, напоминающих водную стихию, запечатлевая её постоянно меняющуюся природу. Работа сосредоточена на изучении успокаивающего действия воды, где лёгкие, парящие вокруг зрителя элементы, призваны погрузить его в атмосферу спокойствия, помочь замедлить сердцебиение и дыхание, достичь состояния релаксации [2].

Пожалуй, к наиболее редким техникам, применяемым в создании инсталляций, следует отнести технику моллирования, благодаря сложности создания и монтажа монументального произведения из тяжёлых скульптурных элементов, выполненных методом литья. Уникальным произведением такого рода является шестиметровая инсталляция китайского художника Ай Вэйвэя «Человеческая комедия», представленная в 2022 году в Римском национальном музее, расположенном в термах Диоклетиана. Инсталляция представляет собой гигантскую многоярус-

ную барочную люстру, собранную из человеческих костей, отлитых из глухого чёрного стекла (Рис. 5). Работа осмысляет темы утраты, памяти и хрупкости человеческого существования. Художник утверждает, что его работа является «попыткой говорить о смерти, чтобы прославить жизнь», где он «показывает освобожденное человеческое тело: открытую сущность, недра жизни, обнажённые и выставленные на всеобщее обозрение, нашу смертность, выраженную во множестве частей, определяющих свою форму» [3]. Работа художника, начатая незадолго до пандемии, оставляет предостерегающее ощущение, выступая метафорой потерь, тревожных размышлений о будущем.



Рис. 5. Ай Вэйвэй. Инсталляция «Человеческая комедия». 6 × 9. Цветное стекло, техника моллирование. Римский национальный музей, 2022

Рассмотренные примеры демонстрируют широкий спектр технических и художественных возможностей стекла в инсталляционном искусстве. Его выразительные свойства позволяют формировать сложные пространственные и оптические эффекты, что свидетельствует о значительном потенциале дальнейшего развития данного направления.

Рассмотренные примеры демонстрируют широкий спектр технических и художественных возможностей стекла в инсталляционном искусстве. Его выразительные свойства позволяют формировать сложные пространственные и оптические эффекты, что свидетельствует о значительном потенциале дальнейшего развития данного направления.

Примечания:

1. Камаль-аль-Мольк, Мохаммад Гаффари / Encyclopaedia Iranica: online-энциклопедия. — URL: https://www.iranicaonline.org/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari/ (дата обращения: 19.05.2026).

2. Lasvit // Designblok. — URL: https://www.designblok.cz/en/katalog/detail/4909/lasvit (дата обращения: 24.05.2026).

3. «Человеческая комедия» Ай Вэйвэя: инсталляция в термах Диоклетиана // Interior+Design. — URL: https://www.interior.ru/art/13449-chelovecheskaya-komediya-ai-veiveya-installyatsiya-v-termah-diokletiana.html (дата обращения: 24.05.2026).

К.Н. КЛИМОВ

Преподаватель кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: klimovkirn@yandex.ru

K. N. KLIMOV

Lecturer at the Department of History and Theory of Decorative Arts and Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: klimovkirn@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_195_205

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ РОССИИ: СПОРТИВНЫЕ МУЗЕИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

MULTIMEDIA EXHIBITIONS IN RUSSIA: SPORTS MUSEUMS OF MOSCOW AND ST. PETERSBURG

В статье представлен комплексный анализ современных тенденций в проектировании интерактивных музейных пространств, посвященных историко-спортивной тематике. Через призму становления первых «спортивных экспозиций» (Национального зала славы бейсбола в американском Куперстауне и Государственного музея спорта в Москве) анализируются ведущие спортивные музеи двух российских столиц: Музей общества «Динамо», Музей ФК «Спартак-Москва», а также масштабная экспозиция «Зенит. Петербург. 100 лет вместе» в Санкт-Петербурге. Автор исследует процесс трансформации классического музея спортивной славы в гибридное коммуникативное пространство, где ключевую роль играет синтез подлинных артефактов и цифровых технологий. В фокусе внимания — архитектура мультимедийных решений, формирующих новый пользовательский опыт: от интерактивных инсталляций и аудиоспектаклей до тактильных интерфейсов и игровых механик. Особое внимание уделяется сравнительному анализу концепций московских музеев — специфике визуального языка в клубном музее «Спар-

така» и ведомственном музее «Динамо», а также приемам сценографии, позволяющим посетителю не только наблюдать, но и эмоционально «проживать» спортивные достижения.

This article presents a comprehensive analysis of current trends in the exhibition design of interactive museum spaces dedicated to the history of sport. Using examples of the development of the first “sports exhibitions” (the National Baseball Hall of Fame in Cooperstown, USA and the State Sports Museum in Moscow), the leading sports museums of two major Russian cities are analyzed. These include the Dynamo Sports Society Museum, the Spartak Moscow Football Club Museum, and the large-scale exhibition “Zenit. Petersburg. 100 Years Together” in St. Petersburg. The author explores the transformation of a traditional museum of sporting achievements into a hybrid communicative space, where the synthesis of authentic artifacts and digital technologies prevails. The focus is on the architecture of multimedia solutions that shape a new user experience. The author examines interactive installations and audio performances, tactile interfaces, and game mechanics. A comparative analysis of the concepts of Moscow museums is provided, focusing on the visual language of the Spartak Football Club Museum and the Dynamo Museum. The author explores scenography techniques that allow visitors to emotionally experience sporting achievements, not just observe them.

Ключевые слова: мультимедиа, аудиовизуальность, экспозиционный дизайн, Куперстаун, Государственный музей спорта, Спартак-Москва, Динамо, футбольный клуб «Зенит».
Keywords: multimedia, audiovisual, expodesign, Cooperstown, Spartak Moscow, Dynamo, Zenit St. Petersburg.

Спорт и музей на первый взгляд кажутся явлениями противоположными. Если первый прочно ассоциируется с понятиями движения, скорости, динамики и живой эмоции, которая рождается здесь и сейчас, то музей, напротив, создает образ остановленного времени. Долгое время это расхождение оставалось неразрешимым. Спортивные музеи представляли собой либо парадные «залы славы» с портретами чемпионов, либо пыльные архивные хранилища, где трофеи и медали соседствовали

с кипами протоколов соревнований. Посетитель приходил смотреть на кубки, но не мог почувствовать тот самый миг победы, ту секунду, когда стадион взрывается аплодисментами.

Однако за последние полтора десятилетия произошел настоящий тектонический сдвиг. Мультимедийные технологии — дополненная реальность, проекционный маппинг, тактильные интерфейсы, иммерсивный звук и кинетические инсталляции — превратили спортивный музей из статичной экспозиции в интерактивную среду. Сегодня посетитель может не просто увидеть бутсы легендарного футболиста под стеклом, но и «сыграть» его ногами на сенсорном экране, воссоздающем тот самый победный гол. Он может пройти по туннелю, которым игроки выходят на поле, услышать рёв трибун в наушниках и на мгновение стать частью команды. Сегодня спортивные музеи учатся передавать то, что раньше считалось невоспроизводимым — эмоцию спорта.

Но прежде обратимся к истории. Пионером жанра по праву считается Национальный зал славы бейсбола в американском Куперстауне, открытый в 1939 году. Этот музей, расположенный в крошечной деревне на легендарном (пусть и исторически неподтвержденном) месте рождения бейсбола, задал канон спортивного музея как места паломничества. Данный тезис вообще стоит рассмотреть отдельно, поскольку культура спортивного болельщика, фаната предполагает наличие своеобразного подобия политеистической религии. Без преувеличения можно сказать, что этой социальной группе присуще идолопоклонство, наличие особых ритуалов, вера в сверхестественное и безусловную сакральность некоторых объектов, некогда принадлежавших величайшим спортсменам. Конечно, спортивные арены в таком ключе приобретают статус неких «храмов». И на примере музея в Куперстауне мы можем наблюдать настоящий «спортивный реликварий», куда регулярно съезжаются миллионы поклонников бейсбола.

Экспозиция американского музея бейсбола намеренно строится авторами в формате святилища, подразделенного на три этапа. Его «сердцем» является Галерея плакеток, где на бронзовых рельефах запечатлены лица величайших игроков, тренеров и судей. В настоящее время в Зал славы избрано 340 человек. Попадание сюда — высшая честь в мире бейсбола. Решение принимают спортивные журналисты, голосующие по строгим правилам. Этот механизм — «канонизация» через экспертный консенсус — превращает галерею в живой пантеон, где имена продолжают прибывать. Посетитель здесь не просто зритель, но паломник, при-

шедший поклониться кумирам. Пространство решено под стать задаче: высокие своды, приглушённый свет, торжественная тишина [1].

Второй этаж музея занимает экспозиция “Whole New Ballgame” («Совершенно новая игра») — пространство, которое в 2015 году было радикально переосмыслено. Если Зал славы статичен и сакрален, то эта часть музея динамична и интерактивна. Здесь бейсбол предстаёт не как собрание великих имён, а как живая материя. С помощью интерактивных мультимедийных инструментов (экраны, проекции, сенсорные столы) экспозиция показывает, как игра пережила мировые войны, расовую сегрегацию, технологические революции и смену культурных парадигм.

Третья, менее заметная, но фундаментальная часть музея — это исследовательский центр и библиотека, открытые в 1994 году. Здесь хранится крупнейшее в мире материальное собрание бейсбольной истории: 250 000 фотографий, 16 000 часов аудио- и видеозаписей, 40 000 артефактов (перчатки, биты, мячи, экипировка и т. п.).

В СССР аналогичную задачу первооткрывателя спортивного направления в музейном деле выполнил Государственный музей спорта, основанный в 1957 году и размещающийся сегодня в московской усадьбе Разумовских. Однако, в отличие от американского «храма героев», советский музей долго оставался закрытым ведомственным архивом, где ценнейшая коллекция (сегодня более 80 000 экспонатов) была доступна лишь узкому кругу специалистов. Контраст между двумя моделями — коммерциализированным культом личности в США и закрытым государственным архивом в СССР довольно ярко демонстрирует разность подхода. И сегодня в тех экспозициях постсоветского пространства, которые сохраняют свой изначальный исторический вид, по-прежнему ощущается своеобразный «туман» закрытости от глаз широкой общественности.

Появление спортивного музея в стенах бывшей усадьбы графа А.К. Разумовского, памятнике деревянного ампира, где когда-то шумели пышные балы, неслучайно. После Октябрьской революции по распоряжению В.И. Ленина здесь открывается Московский институт физической культуры, размещаются учебные аудитории и общежития. Музейное собрание в это время уже формируется, но только в послевоенные годы впервые собирается воедино в Лужниках, где начинается история Центрального музея физической культуры и спорта. Он просуществует там вплоть до начала 1990-х годов, когда коллекция раздробится на многие части. Лишь к 2010-м годам удастся вновь объединить и дополнить собрание и найти ему новый дом.

Уже известное нам здание усадьбы Разумовских в 1999 году переживает страшный пожар. После масштабной реставрации в 2017 году и здание, и музей возвращаются в культурную жизнь столицы в качестве полноценного Государственного музея спорта.



Рис. 1. Галерея плакеток. Национальный зал славы и музей бейсбола. Куперстаун, США

ГМС обладает уникальной характеристикой: по «плотности» экспонатов на квадратный метр он занимает первое место среди спортивных музеев мира — в 11 залах усадьбы сосредоточено более 80 000 уникальных предметов. Коллекция разделена на 20 тематических собраний. Среди них — спортивные кубки и призы, плакаты и знамена, значки и медали, дипломы и грамоты. Здесь можно увидеть форму сборных СССР и России разных лет, олимпийские сувениры, редкие образцы спортивной миниатюры 1930–1980-х годов [2].



Рис. 2. Зал хоккея. Государственный музей спорта. Москва

Государственный музей спорта — это своего рода Лувр отечественного спорта. Здесь не гонятся за хай-теком, хотя интерактивные и мультимедийные зоны, безусловно, присутствуют. Основная ценность — в подлинности, которая создает совершенно иной, более медленный и вдумчивый тип музейного опыта.

Однако последние полтора десятка лет развития экспозиционного дизайна показывают, что и спортивная история может быть показана не только с традиционным выставочным пиететом и нагромождением экспонатов-артефактов, но и как яркое и захватывающее историческое турне с элементами интерактивности и прямой вовлеченности посетителя в сценографию. Музей московского футбольного клуба «Спартак», располагающийся на стадионе в Тушино — это пример того, как клубный

музей может быть не просто хранилищем трофеев, а частью архитектуры стадиона и еженедельного эмоционального переживания болельщиков.

Музей был открыт в апреле 2016 года и расположен на четвертом этаже Западной трибуны стадиона, занимая площадь около 500 м². Физическая интеграция в структуру стадиона создает ранее упоминавшийся эффект «сакральной зоны» — посетитель попадает туда в дни, когда матчи не проводятся и чаша стадиона погружена в тишину. Проектирование экспозиции и технологическое воплощение создала петербургская компания «Аскрин» (Ascreen). Ключевую роль в идейном и материальном наполнении музея сыграл Алексей Матвеев, многолетний пресс-атташе клуба, который лично собирал многие экспонаты и работал над исторической достоверностью. Это лицо музея чувствуется в каждой детали — здесь много личных вещей, записок и непарадных историй.

Экспозиция построена по хронологическому принципу и разделена на 30 тематических зон — от основания клуба братьями Старостиными до эпохи современных побед. Это долгий путь, который посетитель проходит, следуя разметке на полу залов. Одна из ключевых сценографических находок — инсталляция под стеклянным полом. Посетитель буквально идет по истории: под ногами мелькают газетные вырезки, фотографии, старые билеты и программки. Это создает эффект физического погружения во временной поток.

В музее установлено более 50 плазменных панелей и проекционных систем. Общий объем их контента — более 700 видеофрагментов и свыше 10 000 фотографий. На специальных терминалах можно выбрать любой матч или гол и посмотреть его в высоком качестве. Здесь нет пассивного созерцания — посетитель сам управляет потоком информации, включая хронику интересующего его футбольного сезона [3].

При всей технологичности музей остается верен подлинному экспонату. Всего представлено около 600 оригинальных предметов. Среди них — бутсы Федора Черенкова, форма разных лет, оригинал Кубка СССР 1992 года и личные вещи ветеранов. Особое внимание уделено Залу «Звезды Спартака» (или Залу славы). Это выделенное пространство, где с помощью светового дизайна и тактильных экранов представлены портреты и биографии великих игроков и тренеров. В отличие от бронзовых плакеток Зала славы бейсбола в Куперстауне, здесь нет фанатской «религии». Напротив, сценография исследует тему личного и командного триумфа.

Традиционный для спортивного музея Зал трофеев оформлен с использованием современного светового дизайна, который воплотила

студия «being.light». Свет здесь направлен так, чтобы акцентировать внимание именно на витринах с кубками, оставляя общий фон в полумраке. Бюро разработало для данной экспозиции уникальную концепцию освещения, которая решала две задачи:



Рис. 3. Экспозиция. Музей футбольного клуба «Спартак». Москва

1. Навигационную: световые акценты ведут посетителя по маршруту, подсвечивая витрины.

2. Эмоциональную: освещение меняет настроение в зависимости от зоны. В разделе о трагических событиях (происшествие 20 октября 1982 года) свет приглушен, почти траурный. В Зале трофеев — парадный и яркий.

Экспозиция музея футбольного клуба «Спартак» представляет собой удачный синтез западного музейного дизайна (лаконичность, черный фон, точечный свет) и российской эмоциональной школы музейной драматургии. Это не просто Зал славы, это «пространство памяти», где технологии работают на интимность переживания, а не на внешний эпатаж.

При этом Музей общества «Динамо» в Петровском парке представляет собой нечто принципиально иное. Это пространство-манифест, в котором мультимедийные технологии работают не на погружение в ностальгию, а на создание ощущения мощи, энергии и той самой динамики, заложенной в самом названии общества. Открытый в апреле 2023 года к столетию организации, он стал не просто музеем, а заявкой на новый тип корпоративного спортивного пространства, где история пересказывается на языке современного искусства и высоких технологий.

Павильон музея, спроектированный ведущим российским архитектором Сергеем Чобаном (бюро «SPEECH»), расположен вблизи реконструированного стадиона «Динамо». Полукруглое в плане, лаконичное серое здание отсылает к эстетике конструктивизма. Интерьеры выдержаны в фирменных бело-голубых тонах.

Вновь ключевым отличием от традиционных экспозиций (таких как Государственный музей спорта) является отсутствие ощущения переполненности, пространство дышит. Этому способствует грамотная работа архитекторов экспозиции, Юлии Наполовой и ее бюро «PSCulture»,



Рис. 4. Здание музея общества «Динамо» (арх. Сергей Чобан). Москва

которые выбрали в качестве ключевого мотива разметку беговых дорожек. Линии, зоны, старт и финиш — все пространство воспринимается как бесконечное движение, подготовка к рекорду.

Площадь музея составляет около 700 м². Экспозиция начинается не с витрины, а с яркого медиакоридора: два гигантских экрана, между которыми проходит зритель, демонстрируют предельно крупные планы спортсменов: глаза бегуна перед стартом, напряжение мышц гимнастки, удар по мячу. Звуковое сопровождение имитирует ритмичный стук человеческого сердца, который постепенно нарастает. Такой подход сразу дает ответ на вопрос «Что такое спорт?». Это пульс, это электричество, это жизнь. Авторы проекта — студия креативного инжиниринга «Banana Bread», создают эффект полного сенсорного погружения [4].

И если в экспозиции музея «Спартака» применялось четкое следование хронологии, то история «Динамо» подается через театральный прием. В основе повествования — документальная аудиопьеса, написанная специально для музея. Голоса актеров — Юрия Назарова, Эдуарда Радзюкевича, Анны Снаткиной — ведут посетителя по вехам истории от лица четырех поколений одной семьи «динамовцев». Музей буквально становится иммерсивным театром. Пока зритель слушает о блокадном матче или о строительстве стадиона, его взгляд скользит по витринам, где лежат подлинные облигации «Динамо» 1930-х годов (дававшие право на прибавку к зарплате за сдачу норм ГТО) или фигурные коньки из английской кожи. Мультимедиа здесь не отменяет оригинальный экспонат, а дает ему эмоциональную рамку.

Раздел, посвященный 260 легендарным динамовцам, решен не с помощью бронзовых бюстов, как в Куперстауне, а как четыре отдельно стоящие мультимедийные инсталляции. Посетитель может самостоятельно выбрать тип повествования: фактологический (сухие цифры побед)

или эмоциональный (истории личной трагедии, как у комментатора Виктора Набутова, пережившего репрессии и блокаду).

Один из технологических шедевров музея — кинетическая модель стадиона «Динамо». Это сложная механическая конструкция, которая трансформируется прямо на глазах у зрителя, показывая, как менялась арена на протяжении ста лет. Это не макет в классическом понимании, а говорящий объект, демонстрирующий эволюцию спортивной инфраструктуры — от пустыря рядом с больницей Святой Ольги до ультрасовременного комплекса.



Рис. 5. Интерактивный стенд-викторина. Музей общества «Динамо». Москва



Рис. 6. Зал трофеев. Выставка «Зенит. Петербург. 100 лет вместе». Санкт-Петербург

Кульминацией экспозиции выступает длинная витрина, помещенная авторами в полумрак. Здесь демонстрируются кубки и медали. Главный экспонат этой зоны — «Золотой мяч» Льва Яшина 1963 года (реплика, оригинал хранится в Музее спорта).

Но даже здесь дизайнеры нарушают привычную музейную инерцию: половина трофеев установлена на выдвижные подставки. Посетитель должен нажать кнопку, чтобы кубок «выехал» ему навстречу. Таким образом, «поклонение реликвиям» превращается в исследование, а зритель из пассивного наблюдателя становится активным участником.

Но теперь обратимся к принципиально иному формату — временной экспозиции. Выставка «Зенит. Петербург. 100 лет вместе», проходившая в 2025 году в петербургском пространстве «Севкабель Порт», работала не как хранилище, а как событие — интенсивное, эмоциональное, рассчитанное на ограниченное время.

Созданная музейным бюро «Planet9» (авторами выставок о Викторе Цое и Алексее Балабанове) экспозиция заняла более 2000 квадрат-

ных метров и вместила 12 тематических залов, более 2000 экспонатов и все трофеи футбольного клуба. Её главная концептуальная находка — отказ от сухой хронологии в пользу «хроники эмоций», где история клуба рассказана через драматургию взлётов, падений и, что важнее, через неразрывную связь с городом на Неве [5].

Пространство выставки строилось на контрасте стилистик, каждая из которых отсылала к определённому историческому слою Петербурга-Ленинграда. Первое, что встречало посетителя, — парадная анфилада: колонны, наборный паркет, лепнина. Этот приём, по замыслу бюро «Planet9», отсылал к классическим залам Эрмитажа и сразу задавал тон: «Зенит» — не просто футбольная команда, а часть культурного ДНК города. При этом аристократическая стилистика тут же сталкивалась с индустриальной эстетикой: граффити на стенах, бетонные поверхности, отсылки к заводским цехам Ленинградского металлического завода им. И.В. Сталина, где в 1925 году родился современный «Зенит».

Примечательно, что в ряде залов играли в «музей в музее», например, Зал «1984 год» был решён как храм: купола, апостолы-игроки по стенам, а в центре — Кубок чемпионов СССР 1984 года. Зал «40 лет без побед» (неформальное название — «Люби “Зенит” больше побед») был стилизован под казённый советский кабинет: деревянные панели, карты на стенах, лёгкий флёр увядания и безвременья. Это пространство работало на контрасте с современной зоной, где стены были расписаны граффити, словно городское уличное искусство ворвалось в музей, символизируя новую эру клуба.

«Коридор 90-х» — один из самых сильных сценографических ходов. Узкое, тёмное, сжатое пространство символизировало труднейший период в истории клуба, когда он находился на грани выживания. И в конце этого коридора — свет — сияющий Кубок России 1999 года, выигранный вопреки всему.

«Золотая комната» — финальный зал и кульминация. Все трофеи «Зенита» были размещены на вращающемся «кольце», без иерархии, без выделения главного. Над ними — непрерывный дождь из золотых конфетти, зеркальный мяч и зеркальный коридор, создающий эффект бесконечности. Это пространство не просто демонстрировало достижения, а погружало в атмосферу праздника, предлагая посетителю почувствовать себя чемпионом.

Подводя итог, нужно отметить, что сегодня спортивный музей успешен ровно настолько, насколько ему удаётся преодолеть изначальное противоречие между музейной статикой и спортивной динамикой. Технологии — лишь инструмент, а суть — в новой философии: музей должен не показывать победу, а давать её пережить. И в этом смысле российские проекты последних лет вписываются в мировой тренд, предлагая при этом собственные, локально окрашенные решения — будь то динамовское «электричество», спартаковская «река времени» или зенитовский разговор с городом голосами Шостаковича и Шнурова.

Список литературы:

1. Официальный сайт Национального зала славы и музея бейсбола. — URL: http://baseballhall.org/ (дата обращения: 08.05.2026).

2. Официальный сайт Государственного музея спорта. — URL: https://museumsport.ru/ (дата обращения: 01.05.2026).

3. Музей ФК Спартак. Сайт компании «Ascreen». — URL: https://ascreen.ru/muzej-fk-spartak (дата обращения: 06.05.2026).

4. Музей «Динамо». Интернет-издание «The Art Newspaper Russia»]. — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230502-soxv/ (дата обращения: 15.05.2026).

5. Почему на выставку о «Зените» нужно идти не только болельщикам. Интернет-издание «Ria.City». — URL: https://ria.city/spb/405060195/ (дата обращения: 14.05.2026).

А.А. ДРУЖИНИНА
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: prof.druzhinina.a@gmail.com

A.A. DRUZHININA
Candidate of Art History, department of Department of History of Arts and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Ap-plied Arts
e-mail: prof.druzhinina.a@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_206_212

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN THE MUSEUM CONTEXT

Статья посвящена роли мультимедийных технологий в пространстве современного музея и их влиянию на изменение экспозиционной практики. Рассматриваются такие решения, как дополненная реальность (AR), видеомэппинг, а также инструменты, связанные с использованием искусственного интеллекта. Основное внимание уделяется не столько техническим аспектам, сколько их месту в организации взаимодействия посетителя с музейной средой.

The article explores the role of multimedia technologies in the contempo-rary museum environment and their impact on exhibition practices. It ex-amines solutions such as augmented reality (AR), video mapping, and tools based on artificial intelligence. The focus is placed not so much on the technical aspects as on their role in shaping the interaction between the visitor and the museum space.

Ключевые слова: мультимедиа, музей, AR, дополненная реальность, проекционные технологии, видеомэппинг, искусственный интеллект.

Keywords: multimedia, museum, AR, projection technologies, video map-ping, artificial intelligence.

В последние десятилетия музейное пространство претерпевает существенные изменения, связанные не только с трансформацией экспозиционных подходов, но и с общим изменением культурной среды, в которой функционирует музей. Развитие цифровых и мультимедийных технологий затронуло практически все аспекты музейной практики: от интерпретации экспоната и проектирования маршрута посетителя до формирования новых форм вовлечения аудитории. В связи с этим мультимедийные технологии в музее следует рассматривать не как техническое дополнение к экспозиции, а как один из инструментов выстраивания современной музейной коммуникации [1, с. 205; 3, с. 51; 4, с. 58].

Сегодня музей все в меньшей степени воспринимается исключительно как пространство хранения, научного описания и демонстрации артефактов. При сохранении своих базовых функций он все чаще выступает как среда культурного опыта, в которой посетителю предлагаются различные сценарии взаимодействия с материалом — от аналитического изучения и внимательного чтения сопроводительных текстов до эмоционального или иммерсивного переживания пространства. Такая трансформация во многом обусловлена изменением структуры культурного потребления [2, с. 33]. Современный посетитель обладает значительно более широким доступом к информации, чем ранее: он может заранее ознакомиться с историческим контекстом, прослушать лекции, изучить цифровые изображения произведений и получить значительный объем сведений еще до непосредственного посещения музея. Соответственно, музей начинает конкурировать не столько за передачу информации как таковой, сколько за внимание, время и качество культурного опыта [7, с. 152].

В данном контексте мультимедийные технологии приобретают особую значимость. Их функция состоит не в механическом добавлении «цифрового слоя» к традиционной экспозиции и не в демонстрации технической новизны как самостоятельной ценности. Напротив, продуктивное использование технологий предполагает их интеграцию в общую логику экспозиционного проектирования, где ключевым объектом внимания становится не сама технология, а сценарий взаимодействия посетителя с пространством, произведением и сопроводительным материалом. Иными словами, мультимедийные средства эффективны лишь тогда, когда они по-

могают организовать восприятие, варьировать глубину вовлечения и поддерживать различные режимы музейного присутствия. Для более детального ознакомления давайте обратимся к отдельным технологическим решениям, позволяющим проследить обозначенные тенденции на практике.

Одной из наиболее востребованных технологий последних лет является дополненная реальность (AR). Ее принцип заключается в наложении дополнительного цифрового информационного и визуального слоя на физически существующий объект или пространство. В отличие от технологий полного виртуального погружения, дополненная реальность не изолирует посетителя от музейной среды, а, напротив, позволяет сохранить непосредственный контакт с экспонатом, одновременно расширяя его восприятие за счет включения дополнительных материалов. В музейной практике AR может использоваться в самых разных целях. Она позволяет выводить поверх экспоната текстовые пояснения, графику, схемы, анимацию, цифровые реконструкции, сравнительные изображения, карты, хронологии, а также иные сведения, связанные с происхождением, функцией, бытованием или реставрационной историей предмета. Благодаря этому технология открывает возможность многоуровневой подачи информации: посетитель получает доступ к дополнительному интерпретационному слою без необходимости перегружать основное экспозиционное пространство расширенным этикетажем, крупными текстовыми блоками или вспомогательными стендами. Тем самым AR становится не только средством визуального эффекта, но и инструментом пространственно распределенной интерпретации, позволяющим варьировать глубину вовлечения аудитории [6, с. 49].

Вместе с тем практическое применение AR в музейной среде связано с рядом ограничений. Во многих случаях доступ к подобному контенту осуществляется через мобильное приложение, которое посетителю необходимо предварительно установить и активировать на личном устройстве. Подобная модель взаимодействия увеличивает количество дополнительных действий, требуемых от аудитории, и тем самым создает определенный порог входа. Кроме того, качество пользовательского опыта в значительной степени зависит от стабильности работы приложения, совместимости устройства, качества соединения и общей понятности интерфейса. В результате технология, потенциально расширяющая восприятие экспоната, на практике может осложнять взаимодействие с экспозицией и нарушать целостность музейного опыта.

Кроме того, сам акт обращения к смартфону в музейной среде не является нейтральным: он переводит внимание посетителя из физического пространства экспозиции в персональный цифровой интерфейс, тем самым меняя ритм и характер восприятия. Следовательно, дополненная реальность не может рассматриваться как универсальное решение. Ее эффективность зависит от того, насколько тщательно спроектирован пользовательский маршрут и насколько оправдано вовлечение посетителя в дополнительную цифровую механику.

Таким образом, особенно значимыми представляются те технологические решения, которые позволяют вводить дополнительный смысловой и визуальный слой, не вынуждая посетителя покидать пространство непосредственного восприятия экспоната. К числу таких решений относятся, в частности, прозрачные экраны. В отличие от традиционного монитора, они не перекрывают объект, а дают возможность одновременно воспринимать как сам предмет, так и цифровой контент, располагающийся поверх него. Подобный формат особенно ценен в музейной практике, поскольку обеспечивает одновременное сосуществование материального объекта и его интерпретации в едином поле зрения.

Прозрачные экраны оказываются особенно продуктивными в тех случаях, когда требуется продемонстрировать внутреннюю структуру объекта, последовательность его трансформаций, скрытые элементы или дополнительные поясняющие уровни. Эффективность данной технологии определяется не только качеством оборудования, но и параметрами интеграции в архитектуру экспозиции: высотой размещения, углом обзора, уровнем освещённости, читаемостью графики, эргономикой взаимодействия. В противном случае даже сложное и дорогостоящее техническое решение может оказаться недостаточно эффективным. Это еще раз подтверждает, что в музейной среде технология не существует автономно, а всегда включена в пространственную, визуальную и телесную логику восприятия.

Схожим образом следует рассматривать и проекционные технологии, включая видеомэппинг. Их специфика заключается в том, что изображение проецируется не только на нейтральную плоскость (например, стену), но и на конкретную форму — архитектурный объект, макет, рельефную поверхность, скульптуру или специально подготовленный экспозиционный носитель. Благодаря точной соотнесенности контента с геометрией объекта создается иллюзия изменения формы, движения, реконструкции

или временной трансформации. Вместе с тем в музейной практике проекционные технологии применяются не только в работе с архитектурой или объемным предметом. Внутри экспозиции они могут использоваться и как инструмент интерпретации, и как средство пространственной драматургии. Проекция позволяет визуализировать исторические изменения объекта, утраченные декоративные слои, предполагаемую полихромию, эволюцию конструкции или скрытую логику предмета. Наряду с этим она может выполнять и более широкие функции: создавать динамический фон, вводить зрителя в определенный контекст, сопровождать повествование, выстраивать атмосферу зала, акцентировать отдельные элементы экспозиции или связывать разрозненные объекты в единое визуальное и смысловое пространство. Таким образом, проекционные решения в музее следует рассматривать не только как эффектную технологию работы с формой, но и как гибкий инструмент организации зрительского восприятия, способный выполнять различные задачи [5, с. 65].

Проекционные технологии обладают высокой зависимостью от условий среды. Для убедительного результата необходимы строго контролируемые параметры освещения, точная калибровка оборудования, стабильность поверхности и продуманная дистанция восприятия. Если эти условия не соблюдены, эффект пространственной трансформации ослабевает, и технология начинает восприниматься лишь как декоративное сопровождение. Следовательно, и здесь принципиально важен содержательный аспект: видеомэппинг наиболее оправдан тогда, когда он позволяет сделать видимыми те характеристики объекта, которые невозможно раскрыть иными средствами, а не тогда, когда он используется исключительно ради зрелищности.

Особое место в современной музейной практике занимают технологии, связанные с искусственным интеллектом. Их применение охватывает широкий спектр форматов: от вирусного контента в социальных сетях, где «оживают» исторические персонажи и произведения искусства, до цифровых двойников художников, построенных на основе писем, дневников и архивных текстов, а также иммерсивных мультимедийных сред, формируемых на базе анализа музейных данных. Подобные решения отвечают актуальному запросу аудитории на участие, интерактивность и эмоциональное вовлечение, а потому нередко оказываются эффективными как инструмент привлечения внимания к коллекциям и институции в целом.

Тем не менее в данной области особенно важно различать популяризаторскую, интерпретационную и научную функции. Цифровой персонаж, созданный на основе архивного материала, может быть убедительным медиатором между музеем и неподготовленным зрителем, но он не способен заменить собой научное знание или историческую достоверность. Возникающая при этом иллюзия «непосредственного контакта» с фигурой прошлого требует критического осмысления. Именно поэтому использование подобных технологий в музейном пространстве должно сопровождаться ясным пониманием их статуса: они продуктивны как форма вовлечения, коммуникативный интерфейс или средство расширения аудитории, но не как эквивалент исследовательской реконструкции.

С этим же кругом проблем связаны и иммерсивные мультимедийные среды, в которых технология формирует не отдельный интерактивный элемент, а целостное пространство переживания. Такие проекты позволяют зрителю не просто наблюдать, но буквально перемещаться внутри визуально и акустически активной среды, становясь частью сценария. Их популярность свидетельствует о существенном изменении культурных ожиданий: современный посетитель все чаще стремится не только к созерцанию, но и к участию, не только к просмотру, но и к телесному и эмоциональному присутствию внутри экспозиционного опыта [8, с. 276].

Однако подобная трансформация музейного языка также требует осторожности. Иммерсивность может быть продуктивной, если она способствует более глубокому пониманию темы, усиливает пространственную драматургию и помогает по-новому раскрыть материал. В противном случае существует риск смещения акцента с объекта, исторического контекста и исследовательской составляющей на сам эффект погружения. Иными словами, иммерсивная среда оказывается убедительной лишь тогда, когда она остается содержательно мотивированной.

Таким образом, мультимедийные технологии в пространстве современного музея следует анализировать не как набор технических новшеств, а как часть более широкой системы экспозиционного проектирования. Их значение определяется не степенью технологической сложности, а тем, насколько точно они встроены в музейный сценарий, поддерживают логику маршрута, учитывают особенности восприятия посетителя и позволяют варьировать уровни взаимодействия с материалом. Наиболее продуктивными оказываются те решения, которые не подменя-

ют собой экспонат, а помогают раскрыть его структуру, контекст и смысл, сохраняя при этом целостность музейного опыта.

Следовательно, ключевой принцип работы с мультимедийными технологиями в музее можно сформулировать следующим образом: первичным является не выбор технического средства, а понимание того, какой именно опыт, сценарий восприятия и тип коммуникации музей стремится создать. Только в этом случае технология перестает быть внешним эффектом и становится органичной частью современного музейного пространства.

Список литературы:

1. *Гаврилин К., Дружинина А.* Искусство в эпоху цифровизации: переход в метавселенную // Медиаискусство-XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования. — 2023. — С. 203–212.

2. *Гаврилин К.Н.* Тенденции новейших цифровых технологий для экспозиций и выставок в музейной среде // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3–2. — С. 32–36.

3. *Дружинина А.А.* Цифровые технологии и современные художественные практики в искусстве последнего десятилетия // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки. — 2025. — № 1 (25). — С. 51–57.

4. *Дружинина А.А.* Расширение концепции современного музея в интернет-пространстве с помощью технологии на базе блокчейна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2023. — № 2–2. — С. 56–67.

5. *Пустовойт Ю. В.* Классифицирование мультимедийных технологий в экспозиционно-выставочном пространстве современного музея // Культурное наследие России. — 2019. — № 1. — С. 62–67.

6. *Соловьева Ю. В.* Технологии дополненной реальности в музейном пространстве // Наука без границ. — 2020. — № 1 (41). — С. 48–53.

7. *Lu S. E.* [ext.]. Technology and museum visitor experiences: a four stage model of evolution // Information Technology & Tourism. — 2023. — № 2 (25). — P. 151–174.

8. *Luo D., Doucé L., Nys K.* Immersive Art Exhibitions: Sensory In-tensity Effects on Visitor Satisfaction via Visitor Attention and Visitor Ex-perience // Visitor Studies. — 2025. — № 2 (28). — P. 272–293.

Н. С. БУКУРИ

Старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: boukouri@mail.ru

N.S. BOUKOURI

Senior lecturer, Department of monumental Painting of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: boukouri@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_213_223

«ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ДЕКОРАТОР»: МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ ЕВГЕНИЯ ЛАНСЕРЕ

“MAGNIFICENT DECORATOR”: MONUMENTAL PAINTING OF EVGENY LANCERAY

Статья посвящена исследованию истории создания и анализу художественных особенностей монументально-декоративных росписей Евгения Лансере. Названный еще в начале творческого пути Александром Бенуа «великолепным декоратором». Он действительно стал одним из самых выдающихся мастеров русского, а позднее советского монументального искусства. Лансере работал с такими крупными архитекторами, как А.В. Щусев, И.В. Жолтовский, В.А. Щуко, О.А. Таманян. Им были созданы монументальные росписи особняка Тарасова в Москве, Казанского вокзала, гостиницы «Москва», станции метро «Комсомольская».

The article is dedicated to the study of creation and artistic features of monumental painting by Evgeny Lanceray. Also called Benoit at the beginning of his creative path “the magnificent decorator”, he really became one of the most outstanding master of Russian, and later Soviet monumental painting. Lanceray worked with such prominent architects as A.V. Shusev, I.V. Zholtovsky, V.A. Zhuko, O.A. Tamanyan. He created the monumental panting of the Tarasov’s mansion, for the Kazan railway station, for the “Moscow” Hotel, for the “Komsomolskaya” metro station.

Ключевые слова: Лансере, монументальная живопись, плафон гостиницы «Москва», росписи Казанского вокзала.
Keywords: Lanceray, monumental painting, celling painting of the “Moscow” Hotel, the monumental painting of Kazan railway station.

Евгений Евгеньевич Лансере — один из крупнейших русских и советских художников начала XX века. Наследие его чрезвычайно разнообразно. Живописец, график, монументалист, театральный художник — он один из немногих, кто не только добился выдающихся достижений во всех областях своего творчества, но и одинаково успешно работал как в дореволюционные, так и в послереволюционные годы. Более того, в 30-е годы XX века Лансере становится одним из самых признанных советских художников-монументалистов, автором таких знаковых для советского монументального искусства произведений как плафон гостиницы «Москва» и цикл росписей Казанского вокзала.

Первые опыты Евгения Евгеньевича Лансере в монументальной живописи относятся к началу 1900-х годов. Летом 1906 года он пишет: «Еду в Москву — может, буду там писать громадное полотно для Большой Московской гостиницы, очень хороший заказ…, но страшно коротким сроком» [1].

Панно в Большой Московской гостинице Корзинкиных в Охотном ряду было выполнено в стилистике, близкой «Миру искусства». На нем на фоне закатного неба были изображены водящие хоровод нимфы, сатиры, сыплющие фрукты и яства из корзин. При переносе на объект выполненного в мастерской холста выявились недочеты цветового решения. Попытки поправить ситуацию при помощи лессировок успеха не имели. Лансере остался недоволен работой.

В следующей работе — панно для разработанного архитектором И. Таманяном интерьера “Café de France” в Санкт-Петербурге он пытается учесть промахи предыдущей и особое внимание уделяет разработке эскиза, пытаясь на нем сразу найти точное цветовое решение. К сожалению, обе эти работы не сохранились.

В 1907 году Лансере совершает длительное путешествие по Италии. Смотрит с особым вниманием любимого им Тьеполо. Вскоре после поездки он начинает работу над одним из самых крупных своих дореволюционных проектов — росписями в доме Тарасова на Спиридоновке. Особняк был возведен архитектором Иваном Жолтовским в 1909–1912 годы в духе Высокого Возрождения, образцом для подражания был взята

архитектура палаццо Тьене работы Андреа Палладио. Вместе с Лансере над внутренним убранством работал Игнатий Нивинский.

Тема росписей, выполненных Лансере в одном из наиболее парадных интерьеров дворца, Белом зале — миф о Персее. Зал представляет собой вытянутое в плане угловое помещение, все убранство которого сосредоточено на потолке и обрамляющем его фризе.

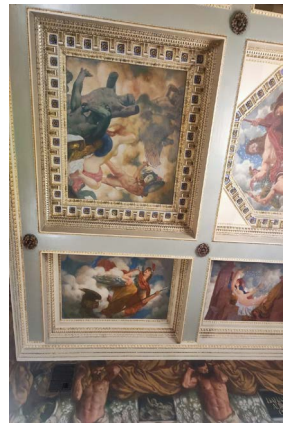


Рис. 1. Фрагмент плафона Белого зала особняка Тарасова. 1910 г.

Зеркало плафона разделено на девять частей. В центре восьмиугольное панно «Апофеоз Персея», по четырем сторонам от него прямоугольные панно — «Даная и золотой дождь» (зачатие Персея), «Персей с головой Медузы», «Андромеда, прикованная к скале», «Персей, сражающийся с драконом», «Гигант Атлант, поддерживающий Землю», в боковых кессонах изображены созвездия, имеющие отношение к Персею — Кассиопея, мать Андромеды, сама Андромеда, пославший дракона пожрать ее Нептун. Верхнюю часть стен под плафоном обрамляет широкий живописный фриз с изображением полуфигур атлантов и пышных драпировок над ними (Рис. 1).

Эскизы росписи понравились Жолтовскому, хотя слишком сложные ракурсы и переплетения фигур не соответствовали приемам Высокого Возрождения.

Помимо чрезвычайно сложных и динамичных ракурсов в изображении фигур росписям плафона свойственны многие стилистические и колористические особенности, которые характеризуют их скорее как произведения своего времени, а не как стилизацию под эпоху Возрождения. Фигуры, изображенные в каждом из девяти панно, взяты очень крупно, они почти полностью заполняют всю плоскость, зачастую даже обрезаются краями картинной плоскости. В композициях практически отсутствует фон, в лучшем случае это небольшие участки неба вокруг героев. Яркие цвета и общая грубоватость колорита усиливают ощущение тяжеловесности плафона, перегруженности его изображением. Чрезмерный академизм в трактовке и без того мощных фигур в сочетании с небольшой высотой помещения также подчеркивают его тяжеловесность, сильно отличающую его от гармоничных ренессансных композиций.

Следующей крупной монументальной работой Лансере становится роспись Памятного зала Академии художеств в Петрограде, выполненная в 1915 году. Художник выполнил росписи тимпанов, распалубок и свода в перестроенном Владимиром Щуко в стиле неоклассицизма парадном помещении. Роспись выполнена, как говорили в старину, «под лепную», то есть в технике гризайль и выдержана в духе русского ампира. В тимпанах помещены композиции «Вдохновение» и «Знание» представляющие собой живописные имитации рельефов. В основании свода и распалубках расположены орнаментальные композиции и изображения многофигурных рельефов. В Памятном зале Лансере удалось создать очень тонкую и изящную стилизацию, гармонично вписавшуюся в сложный интерьер (Рис. 2).



Рис. 2. Памятный зал Академии художеств. 1915 г.

В статье, посвященной творчеству Лансере, Александр Бенуа отмечает его умение воспринимать стиль архитектуры и называет его «великолепным декоратором, кисть которого годилась бы для самых для самых пышных дворцов…» [2].

В 1915 году Лансере приступает к еще одной очень важной для него работе, росписям для Казанского вокзала в Москве. К этому проекту он будет неоднократно возвращаться позднее, панно «Мир» для вестибюля вокзала станет последним его произведением.

Первой работой для Казанского вокзала стал эскиз плафона для зала ожидания I и II класса «Россия соединяет Европу и Азию». На вытянутом сложной формы плафоне он изображает сидящую в центре на облаках царицу Россию, по сторонам от нее — Европу на быке и Азию на драконе. Осуществлению росписи помешала революция.

После октября 1917 года Лансере покидает Петроград и долгое время живет и работает на Кавказе. Небольшой отрезок времени он проводит с матерью и сестрой в разграбленном после революции имении Усть-Крестище Курской губернии. Там по заказу архитектора М.И. Рославлева для столовой петербургского особняка И.П. Мангуса, стилизованной в духе XVIII века, он выполняет панно «Аллегория заморской торговли времен Петра I». Тема панно и манера его исполнения очень близки

станковым работам Лансере начала века («Петербург в начале XVIII века», «Корабли времен Петра I»).

С 1920 по 1934 год Лансере с семьей живет в Грузии, в Тбилиси. Начиная с 1921 года он много работает как монументалист. Первой его монументальной работой становится роспись «Владыка мира — рабочий» в агитпункте тбилисского вокзала. Среди работ, выполненных в Грузии, портал театра в Имеретии (1925), роспись павильона «Заря Востока» на Закавказской сельскохозяйственной выставке в Тбилиси (1926), панно «Здравоохранение» для музея Наркомздрава Грузии. Также им был выполнен проект отделки парадных комнат Закавказского ЦИК (1929). В 1929–31 году для музея в Махачкале он создает панно «Красные партизаны спускаются с гор на защиту Советской власти». Как и роспись, выполненная в Усть-Крестище, панно в махачкалинском музее достаточно станковое по своему характеру. В нем во многом повторяются композиционные приемы, характерные для графики Лансере, в частности, для его иллюстраций к «Хаджи Мурату».

В 1931 году Лансере получает заказ на оформление Дворца рабочего в Харькове. В сжатые сроки, в очень трудных условиях (здание не отапливалось, не хватало красок для работы) им были выполнены темперой по сухой штукатурке два панно «Крым» и «Кавказ». Тематика росписей многократно менялась, и, в конце концов, заказчики остановились на изображении прощания туристов с проводниками на горном перевале («Крым») и встречи Красной армии с партизанами («Кавказ»).

Столкнувшись с большими трудностями в работе, Лансере много размышляет над стилистикой росписей, признавая неприемлемым любое декоративное упрощение формы ни в духе Богаевского, ни в духе Сарьяна.

«Я неисправимый реалист. Мне претит обезличивать форму гор, как и обезличивать, схематизировать движение» [3].

Позже, в 1933 году, вспоминая работу над росписями Дворца рабочего, он напишет: «Как я, работая Харьковские стенописи, мечтал, если бы делал их только для себя, то написал бы во всю вышину 6-ти метров одну женщину — Деметру, окруженную богатством жизни (животной, телесной: плоды и цветы и т. д.)» [4].

Осуществлением этой мечты, по существу, станет последняя работа мастера — панно «Мир» для Казанского вокзала. Но между этими работами пройдет еще почти полтора десятилетия, за которые художником

будут созданы наиболее крупные монументальные работы.

В 1932 году Лансере снова получает приглашение от А.В. Щусева приступить к росписям Казанского вокзала. Программа росписей вокзала — объединение при помощи железнодорожного сообщения разных областей европейской и азиатской частей страны. Центральный плафон должен был быть посвящен изображению праздника единения братских народов СССР. На стенах предполагались десять тематических панно «Москва строится», «Украина. Хлеб и уголь» (Рис. 3), «Края Севера — богатства лесные», «Крым — здравница СССР», «Мурман — рыбные промыслы» и другие.



Рис. 3. Эскиз панно для ресторана Казанского вокзала. 1935 г.

Для осуществления столь масштабных работ Щусев добивается возвращения Лансере в Москву в 1934 году. Начинается самый яркий период в творчестве Лансере-монументалиста. Помимо работы над оформлением Казанского вокзала, он в 1935 году приступает к созданию грандиозного плафона для гостиницы «Москва».

30-е годы — время поворота к реализму. Пластические эксперименты 20-х сошли на нет, власть все пристальнее приглядывается к изобразительному искусству и ждет от него восхваления своих успехов в деле построения нового мира. Реалистическая, в духе барочных традиций, живопись Лансере как нельзя лучше подходит для решения новых задач.

На стенах Казанского вокзала Лансере создает цикл росписей, посвященных достижениям Страны Советов. По программе они близки созданным чуть позже мозаикам Александра Дейнеки для вестибюля станции метро «Маяковская», но, несмотря на общую для обоих проектов тематику и мажорность звучания, они диаметрально противоположены по способам решения схожих задач. В отличие от ненагруженных изображением, почти лапидарных мозаик Дейнеки, композиции Лансере по-барочному пышны и тяжеловесны. Это ощущение усиливается благодаря выполненным по эскизам Лансере лепным рамам, обрамляющим каждое

панно. Как и в ранней своей работе, плафоне особняка Тарасова, Лансере оперирует не ренессансными, а скорее барочными приемами передачи пространства при помощи резких ракурсов и перспективных сокращений. Так же, как и в росписи особняка Тарасова, в композициях для плафона ресторана Казанского вокзала Лансере применяет прием «урезывания» — изображение как бы случайно обрезается, точки схода перспективных построений выводятся за пределы панно. Обосновывая свое композиционное решение, он пишет: «Мы как бы видим случайную часть чего-то, происходящего вверху, чего-то обширного» [5].



Рис. 4. Плафон ресторана гостиницы «Москва». 1937 г.

Барочные приемы передачи пространства лягут в основу композиционных построений самой выдающейся монументальной росписи Евгения Лансере — плафона гостиницы «Москва».

Огромные размеры плафона (16×18 м), а также невозможность охватить взглядом сразу весь плафон, сильно затруднили поиски композиционного решения. Лансере создает несколько вариантов композиции и останавливается на трехчастной композиции с выделенной средней частью. В плафоне художник создает как бы новое пространство в духе самых выдающихся примеров барочной монументальной живописи. Сложная перспективная композиция с 13 точками схода создает иллюзию уходящих вверх архитектурных конструкций, по которым движется ночной карнавал. Эффекты ночного освещения подчеркивают выразительность архитектуры. Праздничность атмосферы усиливается изображением салюта и фейерверков в ночном небе (Рис. 4).

Для работы над плафоном Лансере было выполнено большое количество подготовительных рисунков и штудий. Ранее он также часто обращался к такому методу работы. Сохранились также его рисунки к росписям Памятного зала в Петрограде и Дворца рабочего в Харькове.

Как и росписи для Казанского вокзала, плафон для гостиницы «Москва» выполнялся в мастерской эмульсионной темперой на натянутых на подрамники холстах. В июле 1937 года холсты были сняты с подрамников и наклеены на потолок ресторана. В течение двух месяцев они дописывались непосредственно на объекте.



Рис. 5. Панно «Мир». 1945 г.

В конце 30-х — начале 40-х годов Лансере помимо работы над росписями принимает участие в многочисленных конкурсах на оформления значимых архитектурных сооружений. В 1939 году он делает эскиз главного зала, для конкурса на оформление интерьеров проектируемого Дворца Советов.

В 1940 году — эскизы плафона Большого театра, а также эскизы росписи пяти кессонов парадной лестницы Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина.

Фактически Лансере участвует практически во всех значимых московских архитектурных проектах и конкурсах предвоенного десятилетия. Участвует он и в создании московского метро. В 1935 году вводится в строй станция метро «Комсомольская» (архитекторы Д.Н. Чечулин, А.Ф. Тархов, А.М. Рухлядев, В.Ф. Кринский). Для вестибюля этой станции Лансере выполняет эскизы и картоны двух майоликовых панно, посвященных героическому труду метростроевцев.

В годы войны Лансере много работает. Начиная с 1942 года он приступает к новому этапу работы над эскизами к панно для вестибюля Казанского вокзала. Возвращаясь к замыслу, возникшему у него еще при работе над росписями Дома рабочего в Харькове, он снова обращается к величественному женскому образу, символу Победы.

«В моем примере “Победы” женщина должна быть крепка и величава, полна решительного и энергичного движения. Краски должны быть ярки и выразительны» [6].

В ходе работы над замыслом женская фигура становится олицетворением Мира (Рис. 5), а Победу художник изображает в виде древнерусского витязя в развевающемся красном плаще.

Завершив работу над эскизами, Лансере опасается, как бы его работа не была неправильно истолкована: «Боялся — не испугала бы трактовка сюжетов, не сказали бы: “Вот Божья Матерь с младенцем Иисусом и Св. Георгий с пикой”» [7].

В 1945 году панно «Мир» было выполнено Лансере в вестибюле Казанского вокзала. К сожалению, панно «Победа» пришлось завершать уже его сыну, тоже Евгению Евгеньевичу Лансере. В сентябре 1946 года в возрасте 71 года Евгений Евгеньевич Лансере-старший скончался.

С уходом Лансере ушла эпоха больших парадных декоративных росписей. Работ, подобных плафону гостиницы «Москва» или росписям Казанского вокзала, в советском монументальном искусстве больше не будет.

Работы Е.Е. Лансере в области монументально-декоративного искусства:

1. Живописное панно для Большой Московской гостиницы. Москва, 1906 год.

2. Декоративная роспись для ресторана в Белграде. 1906 год.

3. Эскизы портала сцены и стен театрального зала Нового Василеостровского театра в Санкт-Петербурге. 1906 год.

4. Декоративное панно в “Café de France” в Санкт-Петербурге. 1907 год.

5. Проекты украшения потолка павильона и двух панно «Труд» и «Знание» для Всероссийской строительной выставке в Санкт-Петербурге. 1908 год.

6. Плафон и фриз Белого зала в особняке Тарасова в Москве. 1910 год.

7. Плафон в доме Носовой в Москве. 1911 год.

8. Декоративная роспись Памятного зала Академии художеств в Петрограде. 1915 год.

9. Эскиз плафона зала ожидания 1-го и 2-го класса Казанского вокзала в Москве. 1915 год.

10. Панно «Аллегория заморской торговли времен Петра I» для столовой дома И.П. Магуса в Петрограде. 1917 год.

11. Эскизы фриза и плафона зала правления Казанской железной дороги в Москве. 1916–1917 годы.

12. Роспись агитпункта тбилисского вокзала «Человек покоряет природу» и «Рабочий — владыка мира». 1921 год.

13. «Красные партизаны Дагестана спускаются с гор на защиту Советской власти». 1929–1931 годы.

14. Панно «Крым» и «Кавказ» во Дворце рабочего в Харькове. 1931 год.

15. Росписи ресторана Казанского вокзала. 1933–1937 годы.

16. Эскизы и картоны майоликовых панно для Московского метрополитена. 1935 год.

17. Плафон гостиницы «Москва». 1935–1937 годы.

18. Росписи вестибюля Казанского вокзала. 1942–1946 годы.

19. Неосуществленные эскизы 1935–1940 годов:

Эскизы панно для Академии имени Фрунзе.

Эскизы росписей Северного речного вокзала.

Эскизы панно для библиотеки имени Ленина.

Эскизы для театра имени Моссовета.

Эскизы росписей Дворца Советов.

Эскизы росписей потолка зрительного зала Большого театра.

Примечания:

1. *Подобедова О.И.* Евгений Евгеньевич Лансере. — Москва: Советский художник, 1961. — С. 303.

2. *Бенуа А.Н.* Евгений Лансере // Журнал «Речь». — 1916. — № 62. — С. 2.

3. Дневниковая запись от 30 мая 1931 года. Архив семьи художника.

4. *Павлинов П.С.* Лансере на Кавказе. Опыт реконструкции жизни и творчества: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.04/ Павлинов Павел Сергеевич. — Москва, 2018. — С. 265.

5. *Лансере Е.Е.* «Моя работа по росписи Казанского вокзала» // Искусство. — 1934. — № 4. — С. 46–47.

6. *Лансере Е.Е.* О монументальной живописи // Сборник «Советское монументальное искусство. 73 год» / Составитель Терехович М.Л. — Москва: Советский художник, 1975. — С. 128.

7. Из письма 7 ноября 1945 года. Архив семьи художника.

Список литературы:

1. *Алексеев С.С.* Декоративная живопись. — Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1949.

2. «Аполлон». Журнал. — Петроград. — Декабрь 1915. — № 10.

3. *Бокарева О.Б.* Художник Евгений Евгеньевич Лансере. Опыт составления энциклопедической статьи // International Journal of Humanities and Natural Sciences vol. 9. — URL: http//intjournal.ru>uploads>2018/10>Bokareva (дата обращения 10.07.2025).

4. *Лансере Е.Е.* О композиции монументальных картин // Архитектура СССР. — 1939. — № 6. — С. 23–24.

5. *Лансере Е.Е.* Живопись и ее окружение // Вопросы синтеза искусств. — Москва: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1936. — С. 90–94.

6. Неоклассицизм в России. — Санкт-Петербург: Palace Edition-Graficart, 2008.

7. *Терновец Б.* Плафон Лансере в гостинице «Москва». Живопись в архитектуре // Архитектура СССР. — 1938. — № 5. — С. 51–54.

8. *Ромм А.* Эскизы нового плафона Большого театра // Архитектура СССР. — 1940. — № 9. — С. 50–52.

9. *Толстой В.П.* Лансере — мастер советской монументальной живописи // Ежегодник Института истории искусств. Скульптура. Живопись. Архитектура. Издание Академии наук СССР. — Москва, 1957. — С. 27–64.

10. *Толстой В.П.* Советская монументальная живопись. — Москва: Искусство, 1958.

ТАН И
Соискатель РГХПУ им. С. Г. Строганова
e-mail: 156105598@qq.com

TAN YI
Graduate student of the Russian State University of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 156105598@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_224_229

СИНТЕЗ АБСТРАКТНЫХ ФОРМ И ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ НА ПРИМЕРЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛИНЬ ЛЭЧЭНА (林乐成)

THE SYNTHESIS OF ABSTRACT FORMS AND TRADITIONAL CHINESE AESTHETICS IN MODERN INTERIOR DESIGN, EXEMPLIFIED BY THE MONUMENTAL ART OF LIN LECHENG (林乐成)

В докладе рассматривается проблема интеграции абстрактной монументальной живописи в современную архитектурную среду Китая. Автор анализирует, как после периода Реформ и открытости архитектурный дизайн страны начал акцентировать внимание на простых геометрических формах и эффективном использовании пространства. Особое место в исследовании занимает творчество Линь Лэчэна (林乐成) — в частности, его монументальная тканевая картина «Горы высоки, воды долги» (山高水长, 22×4 м), размещённая в Художественной академии Цинхуа. В работе обосновывается, что использование абстрактного языка точек, линий и плоскостей в сочетании с мягкой текстурой текстиля создаёт уникальный философский диалог в пространстве интерьера, превращая монументальное произведение в стилеобразующий фактор современной архитектуры. Синтез традиционной эстетики и современного абстрактного выражения открывает новые горизонты для развития монументального искусства в архитектурной среде.

This paper examines the integration of abstract monumental painting into the contemporary architectural environment of China. The author analyses how, following the Reform and Opening-up period, Chinese architectural design began to emphasise simple geometric forms and the efficient use of space. Special attention is given to the work of Lin Lecheng (林乐成), particularly his monumental textile painting Mountains High, Waters Long (山高水长, 22×4 m), installed at the Academy of Arts and Design, Tsinghua University. The study argues that the use of an abstract visual language of points, lines and planes — combined with the soft texture of textile — generates a unique philosophical dialogue within the interior space, transforming the monumental work into a style-defining element of contemporary architecture. The synthesis of traditional Chinese aesthetics and modern abstract expression offers new perspectives for the development of monumental art in the built environment.

Ключевые слова: абстрактная монументальная живопись, китайская эстетика, интерьер, Линь Лэчэн, текстильное искусство, синтез традиции и современности.
Keywords: abstract monumental painting, Chinese aesthetics, interior, Lin Lecheng, textile art, synthesis of tradition and modernity.

1. Введение: абстракция и традиция как два полюса китайского искусства

Проблема соотношения традиционного художественного наследия и современного абстрактного языка занимает одно из центральных мест в теории и практике китайского искусства XX–XXI веков. Начиная с 1930-х годов, когда западная теория абстракции впервые соприкоснулась с китайской художественной культурой, перед художниками встал вопрос: как сохранить глубинный дух национальной традиции, опираясь при этом на новые формы выражения?

В тот период художники Лю Хайсу (刘海粟), Линь Фэнминь (林风眠), Чэнь Баои (陈抱一), Ни Иде (倪贻德) и другие начали исследовать собственный современный художественный язык Китая, заимствуя элементы различных западных направлений, но сосредотачивая внимание на сохранении и развитии китайского традиционного художественного духа. В октябре 1932 года художник Ни Иде в «Манифесте общества Джуэлань» (决澜社宣言)

провозгласил стремление «выразить бурный дух с помощью “обнаженной” жизни, используя новые техники для выражения духа новой эпохи».

Эта ранняя практика заложила твёрдую основу для стремительного возрождения абстрактной живописи в Китае в 1980-х годах, когда после десятилетий культурной изоляции художественный мир испытывал острую жажду новизны. Настоящий доклад рассматривает эту традицию через призму современного монументального творчества Линь Лэчэна (林乐成), обращая особое внимание на пространство интерьера как среду диалога между абстрактной формой и национальной эстетикой.

2. Традиционный узор как основа абстрактного языка

Искусство узоров занимает особое место в традиционном китайском искусстве. Узоры не просто служат украшением — они несут в себе древние ритуальные законы, на протяжении многих поколений оказывая значительное влияние на жизнь и художественную культуру. Особенно ярко это прослеживается в бронзовых изделиях и орнаментальных системах периода Западной Чжоу, где развитие форм подчиняется строгим философским принципам, отражающим характерные черты классической китайской эстетики.

Линь Лэчэн глубоко усвоил суть этой традиции дизайна узоров. В своей творческой практике он умело извлекает художественную сущность из внешнего вида и глубинной структуры повседневной жизни, применяя абстракцию для выстраивания отношений между объектом и формами, изображениями и концепциями. Техники деформации и преувеличения в его работах не искажают реальность, но выделяют формальную красоту, придавая произведениям одновременно строгость и насыщенность цветом, сложность и концентрированность.

Особого внимания заслуживает острое чувство линии у Линь Лэчэна: гибкое и живое использование линейного языка создаёт в его работах то, что можно назвать «едва уловимой живостью и непредсказуемой красотой» — качество, восходящее к каллиграфической традиции и одновременно совершенно современное по своему визуальному воздействию.

3. Чёрно-белая абстракция: «Ночь в пустыне»

В области чёрно-белой абстрактной живописи Линь Лэчэн проявил выдающийся индивидуальный «авторский почерк». Работа «Ночь в пустыне» (大漠夜色) (Рис. 1) наглядно демонстрирует его метод: через аб-



Рис. 1 Линь Лэчэн (林乐成). «Ночь в пустыне» (кит. 大漠夜色). 170×190 см (триптих). 2005. Шерсть. Художественный музей Гуаньшань Юэ

страктное выражение ночной сцены художник подчёркивает динамику и живость, создаваемую светом и тенью.

Художник соблюдает основные принципы композиции — плоскостную организацию, контраст чёрного и белого, переход между пустотой и реальностью — одновременно уделяя тонкое внимание эмоциональному использованию точек, линий и поверхностей. Переплетение света и тени, реальности и иллюзии усиливает философский характер произведения, позволяя ему превзойти простое изображение реальности и войти в более глубокое символическое и эмоциональное пространство.

Там, где границы чёрного и белого чётко определены, они получают мягкий переход благодаря рассеянным между ними частицам противоположных цветов. Этот приём не только добавляет визуальную глубину, но и символизирует взаимозависимость и единство всего сущего — слияние инь и ян, гармоничное сосуществование противоположных сил в природе. Сосуществование дюн и лунного света в этой работе символизирует гармонию космоса, взаимодополнение макро- и микромиров, отражая глубокое понимание художником даосской философии.

4. Монументальная картина в архитектурном интерьере: «Горы высоки, воды долги»

После периода Реформ и открытости архитектурный дизайн Китая постепенно двинулся по пути модернизации, акцентируя внимание на простых геометрических формах и эффективном использовании пространства. В рамках этого процесса начал складываться новый тип взаимоотношений между монументальным произведением и архитектурной средой, когда произведение перестает быть лишь украшением стены и становится стилеобразующим фактором интерьера.

Монументальная тканевая картина «Горы высоки, воды долги» (山高水长) (Рис. 2), размещённая в Художественной академии Цинхуа (清华大学美术学院, бывший Центральный институт прикладного искусства),

является ярким примером этой тенденции. Высота произведения составляет 22 м, ширина — 4 м; сам масштаб создаёт мощный визуальный эффект, органично взаимодействующий с архитектурным пространством.



Рис. 2. Линь Лэчэн (林乐成). «Горы высоки, воды долги» (кит. 山高水长). 400×2200 см. 2005. Шерсть. Академия изящных искусств, Университет Цинхуа

Выполненная преимущественно из светло-коричневого текстильного материала, картина через наложение слоёв и тщательно расположенные линии создаёт трёхмерный эффект горного пейзажа. Мягкая текстура ткани контрастирует с монументальностью горного образа, и именно этот контраст является одной из центральных концептуальных тем произведения. Каждый слой текстиля уподобляется слою горных пород, обнажённых ветром и временем, показывая уникальный рисунок, рассказывающий историю гор.

В этом произведении Линь Лэчэн не копирует натуральный ландшафт, но строит горы с помощью абстрактных элементов — точек, линий и плоскостей. Этот подход сочетает абстрактное выражение современного искусства с поэтическим духом традиционной китайской живописи гор и вод (山水画), представляя то, что можно назвать «визуальной поэзией культурного наслоения и встречи эпох».

5. Диалог материала и темы: философское измерение

Материал «Горы высоки, воды долги» и изображаемая тема — горы — создают глубокий символический подтекст. Горы символизируют крепость и вечность; мягкость и теплота текстиля представляют близость и жизнь. Этот диалог между материалом и темой является не только визуальным конфликтом, но и философским единством, отражающим глубокое понимание художником концепции гармоничного сосуществования в природе.

Художник Линь Лэчэн сформировался в традиции, которая уходит корнями в деятельность таких мастеров, как Лэй Гуйюань (雷圭元), Чжан Гуаньюй (张光宇) и Чжан Дин (张仃) — основоположников современного китайского декоративно-прикладного искусства и образования в области дизайна. Именно в этой среде он поступил в Центральную академию прикладного искусства и остался преподавать в ней по сей день. Сила наследия действует в его творчестве, подобно мощной генетической

основе, формируя отношение к традиционному искусству как к «родному языку», а к современному — как к опоре для движения вперёд.

В результате стиль и содержание его произведений естественным образом связаны с его размышлениями, наблюдениями и действиями. Монументальные работы Линь Лэчэна не просто украшают интерьер — они вступают в активный диалог с архитектурным пространством, превращая его в место философского созерцания.

6. Заключение

Творчество Линь Лэчэна наглядно демонстрирует, что интеграция абстрактных форм и традиционной китайской эстетики в современном архитектурном интерьере — это не эклектическое смешение, а глубоко продуманный синтез. Абстрактный язык точек, линий и плоскостей, унаследованный от орнаментальных традиций Древнего Китая и переосмысленный через призму мирового современного искусства, позволяет монументальному произведению стать подлинным стилеобразующим фактором архитектурного пространства.

Произведения «Ночь в пустыне» и «Горы высоки, воды долги» показывают, когда монументальное искусство сочетает в себе философию инь и ян, поэтический дух пейзажной живописи и современный абстрактный формальный язык, оно способно превратить любое архитектурное пространство в среду культурного переживания — место, где встречаются эпохи, традиция и инновация, материя и смысл.

Таким образом, опыт Линь Лэчэна представляет собой значимую веху в диалоге современного искусства Китая с мировым художественным сообществом и открывает перспективный путь для дальнейшего развития монументального искусства в архитектурной среде.

Список литературы:

1. *Пан Сюньцинь.* Именно так мы прошли [M]. — Пекин: Издательство Саньлянь Шудянь, 2005. — 22 с. 庞薰琴. 就是这样走过来的 [M]. 三联书店, 2005.

2. *Чжао Мэн.* Переплетение широт и долгот — искусство текстиля Линь Лэчэна [J] // Журнал мировых знаний: мир искусства. — 2018. — № 9. — С. 10–17. 赵萌. 经纬创化万象 — 林乐成的纤维艺术[J]. 世界知识画报: 艺术视界, 2018 (9): 10–17.

3. *Чжао Чжуншу.* Постигать модернизацию городской архитектуры с высоты культуры [J] // Жэньминь жибао. — 2016. — 10 апреля. — Вып. 05. — С. 63. 赵中枢. 从文化高度把握城市建筑现代化 [J]. 人民日报, 2016年04月10日 05版.

О.А. ЧИСТЯКОВА
Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой художественного стекла РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: felixv682@mail.ru

А.С. СОКОЛОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного стекла РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

O.A. CHISTYAKOVA
Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art Glass of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: felixv682@mail.ru

A.S. SOKOLOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Art Glass of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_230_237

«СТЕКЛЯННАЯ ШКАТУЛКА» ВДНХ: ПРОБЛЕМЫ И СПЕЦИФИКА РЕСТАВРАЦИИ И РЕКОНСТРУКЦИИ СТЕКЛЯННОГО УБРАНСТВА ПАВИЛЬОНА ВДНХ № 62 «ОХРАНА ПРИРОДЫ»

VDNKH'S GLASS CASKET: CHALLENGES AND SPECIFICITIES OF RESTORING AND RECONSTRUCTING THE GLASS DECORATIONS OF VDNKH PAVILION No. 62 “NATURE PROTECTION”

В статье рассматриваются проблемы реставрации и реконструкции архитектурного стекла на примере павильона № 62 ВДНХ «Охрана природы». Исследование посвящено анализу специфики советского стекольного архитектурного декора и современным вызовам в области сохранения объектов культурного наследия из стекла. Авторы исследуют технологические особенности создания стеклянного убранства павильона, включая методы прессования и закалки сталинита, а также выявляют ключевые проблемы современной реставрации, связанные с утратой производственных мощностей и технологий советского периода.

The article discusses the problems of restoration and reconstruction of architectural glass on the example of Pavilion No. 62 of the VDNKh “Nature Protection”. The study focuses on the analysis of the specifics of Soviet glass architectural decor and the current challenges in preserving glass cultural heritage sites. The authors explore the technological aspects of creating the glass decoration of the pavilion, including the methods of pressing and tempering Stalinite, and identify the key issues of modern restoration related to the loss of production facilities and technologies from the Soviet era.

Ключевые слова: архитектурное стекло, реставрация, сталинит, советское стеклоделие, декоративное оформление, стекольные технологии, технологии горячего формования, прессование, исторические памятники, художественное стекло, павильоны ВДНХ.
Keywords: architectural glass, restoration, Stalinite, Soviet glassmaking, decorative design, glass technologies, hot forming technologies, pressing, historical monuments, art glass, VDNKh pavilions.

Павильон ВДНХ № 62 является частью архитектурного комплекса Выставки Достижений Народного Хозяйства в Москве, открытой в 1939 году.

К середине 50-х годов стало ясно, что сельскохозяйственная выставка не охватывает весь спектр достижений науки, промышленности и строительства, поэтому было принято решение объединить три выставки: Всесоюзную сельскохозяйственную, промышленную и строительную.

Павильон № 62 был построен в 1954 году (архитекторы Г. И. Луцкий и Л. И. Лоповок, инженер С.Г. Кривин, главный художник П.Н. Исаев) и является примером выдающихся достижений стекольной промышленности того времени в области архитектурного стекла. Стеклянный декор павильона поражал воображение современников высоким художественным уровнем, грандиозным масштабом и виртуозным мастерством исполнения. Сегодня, когда заводские мощности советской стекольной

промышленности утрачены, это творение выглядит ещё более поразительным, как памятник советскому искусству.

Павильон изначально назывался «Строительные материалы» и демонстрировал выдающиеся достижения и технические возможности советской индустрии и новые подходы в строительстве. В 1956 году павильон стал называться «Атомная энергия в мирных целях», а в 1964-м — «Легкая промышленность». С 1968 года по сегодняшнее время название павильона «Охрана природы».

В декоре павильона, спроектированного в стиле сталинского ампира, помимо стеклянных элементов присутствуют барельефы, лепнина, скульптура и мозаика. Небольшие входные двери вписаны в богато оформленный портал. Над дверьми установлена скульптура строителя, держащего в руке капитель ионической колонны. Над входом расположена скульптурная группа с гербом СССР, окружённым объёмными смальтовыми складками знамён. В настоящее время павильон является памятником культурного наследия и нуждается в реставрации.

В строительном деле стекло давно нашло широкое применение. Это и витражи, органично живущие в купольных и оконных световых проемах, и перегородках, панно, мозаичная живопись, стекло как облицовочный материал, сложные инженерные конструкции стеклянных фонтанов и скульптуры.

За годы Советской власти стекольная промышленность преобразовалась в мощную отрасль народного хозяйства, представленную многочисленными, технологически оборудованными предприятиями. Промышленность опиралась на широко развитую сеть научно-исследовательских учреждений, где советская передовая наука о стекле решала все основные проблемы теории и практики стеклоделия. Стекольные предприятия Союза обслуживались многочисленными инженерными кадрами, которые готовились рядом специальных кафедр, организованных при ведущих высших технических учебных заведениях страны.

Советская стекольная индустрия обеспечивала архитекторам, мастерам прикладного искусства и работникам художественного стеклоделия безграничное поле для их творческой деятельности на новом поприще — широкого внедрения стекла в архитектуру. Таким образом, при создании архитектурных объектов, таких как павильон № 62, творческое содружество работников науки и производства являлось могучей движущей силой технического прогресса. Архитектурное стекло как направление имело большое значение, так как призвано было не только обслуживать утилитарные потребности населения, но и выполнять воспитательную роль средствами эстетического воздействия.

Известно, что проектируя тот или иной архитектурный объект, художник исходит не только из художественного зрительного образа выбираемого материала, но и учитывает его конструктивные и технологические возможности. Стекло с его светопропускающей способностью и разнообразием фактур и цветов представляет собой интереснейший материал для архитектора, который даёт возможность использовать эффекты, недостижимые при другом материале.

Исторический факт, зимой 1940 года небольшая инициативная группа, состоявшая из писателя Алексей Николаевич Толстого, народного художника СССР Веры Игнатьевны Мухиной и инженера Федора Семеновича Энтелиса, выступила с рядом предложений об улучшении в нашей стране производства художественного стекла. В ответ на это Совет народных комиссаров Союза ССР постановил осуществить ряд мероприятий в этом направлении создать на зеркальной фабрике в Ленинграде экспериментальный цех по изготовлению образцов художественных стеклянных изделий. К осени 1940 года цех был построен, оборудован и обеспечен высококвалифицированными кадрами, мастерами своего дела.

Художественное руководство приняла на себя В.И. Мухина, научно-техническое управление было возложено на кафедру стекла Ленинградского технологического института имени Ленинградского Совета.

Дальнейшая работа шла по двум направлениям: техническому и художественному. Первое обеспечило высокий уровень технологии и внедрение в художественное стеклоделие новейших методов варки стекла, формовки изделий и их последующей обработки. Вторая часть задачи, наиболее ответственная, заключалась в изыскании новых форм и новых приёмов художественной отделки, соответствующих особенностям и масштабам эпохи.

В экспериментальной лаборатории пришли к выводу, что при овладении сложными методами отливки стало возможным изготовлять отдельные крупные декоративные элементы, входящие в общую композицию архитектурного оформления парадных зданий, как, например, атланты, кариатиды, крупные горельефы, капители колонн, монументальные сосредоточенные источники света.

Благоприятным фактором при разрешении технической части проблемы в момент организации в Ленинграде экспериментального цеха

явилась предыдущая деятельность кафедры стекла Технологического института, который и закончил один из архитекторов павильона № 62 Георгий Ипполитович Луцкий. Так в его проекте павильона были в полной мере реализованы идеи и традиции применения архитектурного стекла, ранее заложенные в этом учебном заведении. Уже с 1937 года кафедра начала серию научно-исследовательских работ по основным проблемам художественного стеклоделия.

Бесспорно, деятельность Завода художественного стекла сыграла огромную роль в деле пропаганды стекла как нового отделочного материала, который по своей красоте, долговечности и дешевизне должен был получить широкое распространение в грандиозном строительстве, развернувшемся в нашей стране.

Перейдем к вопросу технологии реставрации павильона № 62. Важным вопросом в работе с архитектурным стеклом является также разработка технологии крепления стеклянного облицовочного материала на стенах зданий и сооружений. Ввиду того, что стекло по своим механическим свойствам не может воспринимать больших нагрузок, изготовленный из него облицовочный материал должен быть поставлен в такие условия, чтобы деформация стен не передавалась ему и не вызывала опасных напряжений.

Конструкция объекта из стекла определяется художественным замыслом, однако всегда нужно учитывать своеобразие и требования материала. На примере павильона № 62 мы наблюдаем, что металлическая конструкция берет на себя нагрузку стеклянных элементов и в то же время не доминирует, оставаясь лишь конструктивом. Металлический каркас павильона маскируется стеклянными элементами, но и не мешает прохождению света. В темное время суток павильон с электрическим светом светится как фонарь. Именно старение металла каркаса павильона № 62 более чем через семь десятилетий после его создания стало одной из причин реставрации павильона.

Павильон № 62 представляет собой прямоугольное в плане здание с центральным 16-метровым объёмом, состоящим из металлического каркаса, заполненного большими стеклянными сталинитовыми блоками гранёной формы. Стеклянное убранство состоит из 22 000 стеклянных элементов. При изучении деталей мы пришли к выводу, что все они выполнены в технике машинного прессования. Техника прессования в стекольной промышленности возникла как способ упрощения и ускорения производства стеклянных изделий, а ее механизация стала революционным шагом, позволяющим массово изготавливать сложные архитектурные элементы. Прессование — это вид горячей обработки стекла, при котором вязкую стекломассу помещают в матрицу (форму) и придавливают пуансоном, в результате стекломасса заполняет пространство между поверхностью формы и пуансоном, полностью отображая фактуру, которую мы наблюдаем на всех стеклянных элементах павильона. Эта техника позволяет в короткий срок выполнить большое количество одинаковых элементов, удешевляет процесс и поражает техническими возможностями стекольной промышленности того времени.

Стекломасса, из которой были изготовлены оригинальные блоки для фасада, носит название «Сталинит» и имеет особую закалку, придающую плотность стеклу. После изъятия стеклянного элемента из формы в горячем виде оно подвергается закалке путем охлаждения с внутренней и внешней стороны одновременно холодным воздухом. В то время, когда обычный отжиг стеклянных изделий происходит в заводских лерах методом постепенного охлаждения.

Стеклянное убранство павильона уникально и по художественной, и по технической части. Наружная сторона павильона состоит из объёмных четырех- и трехсторонних стеклянных пирамид размером 50×50 см. Внутренняя сторона облицована плоскими плитами 50×50 см с фактурой мелких пирамидок.

Помимо основных крупных деталей в этом объекте еще существуют двадцать видов стеклянных элементов: мелкие пирамиды, косички, вытянутые пирамиды, плоские элементы различных размеров, которые собраны в геометрической комбинаторике и создают образ хрустальной шкатулки с богатой огранкой.

Особое внимание хочется обратить на элемент цветочной розетки, которая расположена на внешней стороне в центре перекрестных направляющих. Розетка отличается дымчатым оттенком стекла. В убранстве павильона существуют два вида розеток: фасадные и угловые. Форма углового цветка представляет собой сложенный под 45 градусов фасадный цветок. Такая форма была разработана для того, чтобы не нарушать геометрическую целостность стеклянного куба.

По технологии изготовления этот элемент один из самых сложных, так как металлическая пресс-форма для его изготовления, вероятно, состояла из четырех разъёмных частей и позволяла выполнить одновре-

менно и декоративную фасадную часть элемента, и сложную техническую часть для крепления. Подобная форма является сложнейшим инженерным решением своего времени.

Хочется также отметить детали, покрытые амальгамой, как, например, косичка. Элементы с амальгамой расположены по схеме металлической конструкции и маскируют каркас. Маскировка каркаса позволяет добиться восприятия объекта как полностью созданного из стекла, придавая ему воздушности. Этот объект полностью разрушает устоявшееся мнение о хрупкости стекла как материала.

В 1950-е годы, когда строился павильон, в СССР существовало несколько стекольных предприятий, способных выполнить подобный заказ. Выбор мог зависеть от государственного планирования, наличия ресурсов и сроков выполнения. Предприятие, способное выполнить заказ в нужные сроки, могло получить приоритет. Место выполнения деталей из стекла для павильона № 62 требует дополнительно уточнения в архивных материалах. Предположительно стеклянные элементы были выполнены на двух заводах: Горьковском и Боровском. Но это не окончательная гипотеза, поскольку элементы имеют разный цвет массы, что говорит или о разных варках стекла, или о разных заводах. В советской промышленности существовало множество заводов, специализирующихся на производстве архитектурного стекла. И это совершенно другие мощности и технологии, отличающиеся от сегодняшних.

В нашем докладе мы хотели также коснуться проблем, с которыми сталкивается сообщество реставраторов при работе с такими объектами, как павильон № 62. Так как большая часть советских заводов-производителей архитектурного стекла в России остановлены, то восстановить утраченные элементы декора по аутентичным технологиям и из аутентичного материала уже невозможно. То, что легко делалось за счет уникальных заводских мощностей, слаженной работы инженеров, мастеров и технологов, стало невыполнимым сегодня.

С закрытием большинства стекольных заводов Советского Союза технологических возможностей воссоздания стеклянного архитектурного декора в этой технике стало значительно меньше. Для реконструкции утраченных деталей сегодня художниками и реставраторами разрабатываются новые технологии, позволяющие максимально приблизиться к оригинальным в студийных условиях производства. К решению проблемы реконструкции утраченных деталей стеклянного декора павильона были привлечены специалисты кафедры Художественного стекла РГХПУ им. С.Г. Строганова.

В процессе реставрации стеклянных элементов декора павильона перед реставраторами были поставленные сложнейшие задачи, сопряженные с разработкой новых методик реставрации и реконструкции и детального изучения достижения советской стекольной промышленности.

Перед направлением реставрации Кафедры художественного стекла стояли три задачи:

1. Разработка методики расчистки загрязнений всех стеклянных элементов.

2. Докомпоновка утраченных частей элементов стеклянного декора.

3. Реконструкция деталей, утраченных полностью.

Опыт реконструкции утраченных элементов павильона № 62 выявил ключевые современные проблемы в сфере реставрации: дефицит специализированных производственных мощностей и профессиональных кадров, необходимых для изготовления архитектурного стекла. На фоне увеличения количества объектов культурного наследия федерального значения, требующих реставрации, становится критически важной задача формирования квалифицированного кадрового потенциала, способного не только обеспечивать реставрацию и сохранение исторических памятников, но и участвовать в создании новых объектов культурного наследия.

Список литературы:

1. *Ланцетти А.Г.* Изготовление художественного стекла: учеб. пособие / А.Г. Ланцетти, М.Л. Нестеренко. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Высшая школа, 1987. — 154 с.: ил.

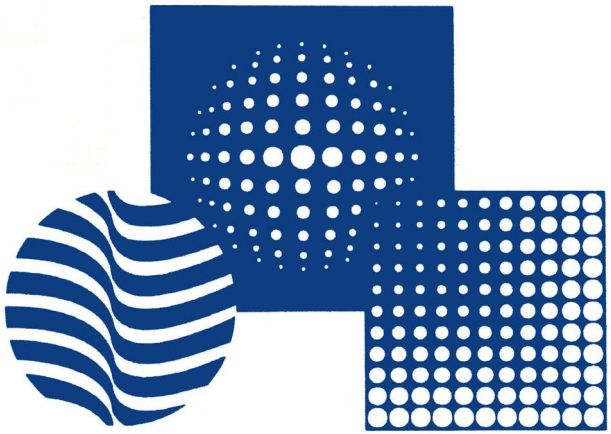
2. *Левинсон Е.А.* Художественное стекло и его применение в архитектуре / Е.А. Левинсон, Б.А. Шелковников, Ф.С. Энтелис, Б.А. Смирнов; под ред. Е.А. Левинсона. — Ленинград; Москва: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. — 168 с.

3. *Сергеев Ю.П.* Выполнение художественных изделий из стекла / Ю.П. Сергеев. — Москва: Высшая школа, 1984. — 150 с.: ил.

4. *Шелковников Б.А.* Художественное стекло / Б.А. Шелковников; Гос. Эрмитаж. — Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. — 156 с.: ил.

5. *Энтелис Ф.С.* Формование и горячее декорирование стекла / Ф.С. Энтелис; Ленингр. инж.-строит. ин-т. — Ленинград: ЛИСИ, 1982. — 140 с.: ил.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



Обложка журнала «Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда» в 2009–2019 гг.

М.А. БУРГАНОВА

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры РГХПУ им. С.Г. Строганова, действительный член РАХ
e-mail: dom.text@gmail.com

M.A. BURGANOVA

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Full Member of the Russian Academy of Arts
e-mail: dom.text@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_239_247

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

MONUMENTAL SCULPTURE AS A SEMANTIC TEXT

Статья рассматривает скульптуру как особый вид нелингвистического текста, несущего многоуровневую информацию — мемориальную, идеологическую, сакральную, биографическую. Опираясь на семиотическую традицию (Р. Барт, У. Эко, Ю.М. Лотман), иконологию Э. Панофского и концепцию «расширенного поля» Р. Краусс, автор анализирует механизмы кодирования и считывания пластических сообщений в монументальном, храмовом и камерном пространствах. Специальное внимание уделяется проблеме «читателя» скульптуры и феномену частичного или полного непонимания ее художественного текста.

This article examines sculpture as a special type of non-linguistic text that carries multi-layered information — memorial, ideological, sacred, and biographical. Drawing on the semiotic tradition (R. Barthes, U. Eco, Y.M. Lotman), E. Panofsky's iconology, and R. Krauss's concept of the “extended field”, the author analyzes the mechanisms of encoding and reading plastic messages in monumental, ecclesias-

tical, and private spaces. Special attention is given to the problem of the “reader” of sculpture and the phenomenon of partial or complete misunderstanding of its artistic text.

Ключевые слова: скульптура, семиотика, визуальный текст, памятник, сакральная пластика, иконология, мемориальная функция, Э.Панофский, Ю.М. Лотман, Р.Барт, У. Эко, Р.Краусс.
Keywords: sculpture, semiotics, visual text, monument, sacred sculpture, iconology, memorial function, E. Panofsky, Yu. M. Lotman, R. Barthes, U. Eco, R. Krauss.

Принято считать, что текст существует лишь там, где есть слово — записанное или произнесенное. Между тем семиотика второй половины XX века убедительно продемонстрировала условность этой границы: текстом может быть любая знаковая система, обладающая внутренней структурой и способностью транслировать значение от отправителя к получателю. В этом расширенном понимании скульптура — один из наиболее архаичных и семантически насыщенных текстов, которые человечество когда-либо создавало. Проблема прочтения скульптуры как текста имеет принципиальное значение как для теории искусства, так и для практики его функционирования в обществе. Памятник на городской площади, рельеф на стене собора, надгробие на кладбище, скульптура в интерьере — каждый из этих объектов является носителем специфической информации, существующей в историческом контексте и обращённой к конкретной аудитории в определенном пространстве. Сложность состоит в том, что скульптурный текст, в отличие от вербального, не имеет однозначной «грамматики». Каждый зритель «читает» его в меру своей культурной компетентности, иконографической образованности и личного эмоционального опыта. Место презентации произведения скульптуры также существенно влияет на восприятие. В храмовом пространстве приоритетным будет сакральный смысл. Вполне возможно, что для многих зрителей пластическое и композиционное решение будут не столь значимы. Монументальная скульптура на площади несет идеологическую нагрузку, затрагивая общественно значимые темы. Образы и пластические решения в этом случае трансформируются в связи со спецификой этого вида скульптуры. Этот разрыв между закодированным и считанным сообщением составляет одну из центральных проблем современной теории скульптуры.

Понятие «текст» в современном прочтении стало многогранным. На формирование понятийного словаря-лексикона скульптуры оказали влияние выдающиеся ученые философы и культурологи, специалисты по семиотике и лингвисты, искусствоведы и скульпторы. Ю.М. Лотман определял текст как «замкнутое и внутренне организованное знаковое пространство, противостоящее внетекстовой реальности» [9, с. 11–22]. Для него любое художественное произведение является текстом, поскольку обладает выраженностью (воплощенностью в знаках) и отграниченностью (наличием границы, отделяющей его от нехудожественной реальности). Скульптура в высшей мере отвечает обоим критериям: ее физический объем одновременно является смысловой границей, за которой начинается принципиально иной способ существования формы.

Э. Панофский, разработав трехуровневую иконологическую методологию, предложил инструментарий, вполне применимый к скульптуре [10, с. 57]. Первый уровень — доиконографическое описание — фиксирует чисто пластические факты: объем, фактуру, пропорции, движение — все то, что в «очищеной формуле» квинтэссенции, предъявляет лишенную всякой избыточности концентрированную суть. Второй — иконографический анализ — идентифицирует темы и мотивы. Третий — иконологическая интерпретация — вскрывает внутренний смысл произведения как рефлексии мировоззрения эпохи. Эта трехступенчатая модель описывает именно то, что происходит при чтении «скульптурного текста»: от первичного восприятия — через культурную идентификацию — к постижению смыслов, ценностей, культуры.

Р. Краусс предложила исследовать скульптуру в контексте окружающей среды, признав при этом что ряд художественно интерпретированных пространств являются самостоятельными пластическими текстами. Концепция Р. Краусс о «расширенном поле» скульптуры показала, что в XX веке скульптура перестала быть замкнутым автономным объектом и позиционирует себя как отношение между объектом и местом, между архитектурой и ландшафтом [8].

Изыскания этих исследователей легли с основу осознания скульптуры как особого вида нелингвистического текста, несущего многоуровневую информацию — мемориальную, идеологическую, сакральную, биографическую.

Наиболее очевидным и социально значимым типом скульптурного текста является монументальная и монументально-декора-

тивная скульптура в городском пространстве. Памятник обладает двойственной природой: с одной стороны, он является художественным произведением, воплощающим пластическую идею скульптора; с другой — официальным высказыванием общества о себе самом. Я. Ассман, разрабатывая концепцию культурной памяти, указывал на то, что мемориальные объекты выступают «топосами памяти» [3, с. 73]. Памятник есть не просто изображение исторической личности, но точка кристаллизации коллективной идентичности, узел символических значений, связывающий настоящее с прошлым.



Рис. 1. Э.М. Фальконе. Памятник императору Петру I

Обращаясь к конкретным примерам, можно рассмотреть ряд общеизвестных монументов. «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (1782) являет собой классический пример многоуровневого мемориального текста (рис. 1). Следуя классификации Панофского, на доиконографическом уровне — это динамичная конная статуя: взмывающий на дыбы конь, попирающий змею, и властная фигура всадника, простирающего руку над городом [10, с. 50–57]. На иконографическом — это образ Петра I, основателя Петербурга. На иконологическом — манифест просвещенного абсолютизма, утверждение государственной воли, преодолевающей хаос природы и истории, олицетворенные вздыбленным конем. Неслучайно именно этот памятник стал центральным образом пушкинской поэмы: скульптурный «текст» Фальконе получил второй, литературный слой интерпретации и превратился в символ трагического противоречия между государственной мощью и человеческой судьбой.

Скульптурная группа В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937) — образец принципиально иного скульптурного «текста» (рис. 2). Созданная для советского павильона на Всемирной выставке в Париже, работа воплощает идеологический нарратив сталинской эпохи с предельной концентрацией: два тела в едином порыве, серп и молот, поднятые над головами. Динамика группы, восходящая к традиции ники, вписывает советский проект в череду известных символических образов западной цивилизации и провозглашает его высшей точкой. Это стремительное движение вперед и взлетевший крыльями шарф аккумулирует воспоминания о Нике Самофракийской, об аллегорической фигуре Свободы (Ф. Рюд, «Марсельеза», 1792) на Триумфальной арке в Париже, об образе Ники как аллегории победы России над Наполеоном (1828) на Арке Главного штаба в Санкт-Петербурге и др. Семиотическая плотность произведения столь велика, что спустя восемь десятилетий оно продолжает функционировать как активный мемориальный текст, как манифест, декларация, культурный код.



Рис. 2. В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937

Уникальный опыт семиотического переосмысления скульптуры как текста представляет статуя Давид Микеланджело, которая является высказыванием о теле, духе, политике и Боге, где каждый формальный элемент этого «текста» давно разобран на цитаты: «глаз», «нос», «кисть руки», «стопа»..., знакомы каждому учащемуся художественной школы (рис. 3). Статуя Давида, трактованная в терминах классической нормы: контрапост, идеальные пропорции, ясное членение масс, пластический язык классической скульптуры, стала идеальным учебным текстом на века. Как известно, изначально скульптура предназначалась для одного из контрфорсов флорентийского собора как одна из двенадцати статуй пророков, что традиционно для храмового убранства. Образ библейского царя часто фигурировал среди персонажей праотеческого ряда, символизировавшего Ветхий завет. Однако произведение Микеланджело, поразившее современников своей мощью и художественной выразительностью, было установлено на площади Синьории перед Палаццо Веккьо перед резиденцией городского правительства Флоренции и стало гражданским символом Флорентийской республики, ее свободы и стойкости перед «великанами» — внешни-



Рис. 3. Микеланджело. Давид. 1504

ми и внутренними врагами. Налицо важная перемена смысла — общество «читает» эту статую не как ветхозаветный текст о юности царя-пророка, а как политическую декларацию свободного города Флоренции. Так текст скульптуры расширяется от религиозного нарратива к гражданскому и моральному: от «Господь спасает праведного» к «гражданская доблесть и свобода сильнее тирании».

Семиотическое переосмысление скульптуры часто имеет и негативные примеры, выразившиеся в перемещении и сносе памятников деятелям истории и культуры. Один и тот же объект, перенесенный из городского пространства в музейное, приобретает принципиально иное значение: из утверждения превращается в свидетельство, из живого высказывания — в исторический документ. Скульптура, установленная в общественном пространстве, функционирует в рамках определенного культурного кода — системы конвенциональных значений, разделяемых сообществом и позволяющих членам этого сообщества «читать» памятник. Нравственной проблемой современного общества стало насильственное политическое изменение кодов и переписывание текстов истории. Яркой иллюстрацией стал снос или перенос военных памятников в ряде стран постсоветского пространства: Украине, Грузии, Прибалтике; странах Восточной и Западной Европы. Многие из разрушенных памятников являлись выдающимися произведениями искусства. Их утрату можно отнести к невосполнимым потерям. «К сожалению, “война с памятью” нанесла огромный ущерб всему военно-мемориальному наследию освободительной миссии СССР и государств-союзников по антигитлеровской коалиции. По состоянию на 1 декабря 2023 г. в странах Евросоюза снесено более 3 тыс. памятников советским воинам-освободителям» [12, с. 83]. Налицо пример насильственного политического переписывания кодов и смыслов истории. Только в некоторых случаях памятники были сохранены и перенесены в другие места. Музеефикация неразрушенных военных памятников, конечно, сохраняет их, но меняет их концептуальный кодовый «текст» с декларации государства и общества на музейный объект. Именно здесь открывается возможность «перекодирования»: новое общество наделяет старую форму новыми смыслами. Художественный проекты последних десятилетий активно эксплуатирует эту возможность. Например, один из четырех постаментов ансамбля военным героям Трафальгарской площади, созданных в 1841 году по проекту архитектора Ч. Бэрри, отдан для пластических высказываний современным скульпторам

— на пустующий постамент помещается через определенный временной интервал новый объект (самых разных художественных высказываний), который сразу оказывается в историческом контексте трех статуй: короля Георга IV (1843, ск. Ф.Л. Чантри), генерала Ч. Д. Нейпира (1856, ск. Дж. Г. Адамс) и генерала-майора Г. Хэвлока (1861, ск. У. Бенес). Аналогичная ситуация, связанная с вхождением новых произведений скульптуры в исторические ансамбли произошла на площади Ватерлоо, центральным памятником которой является 37-метровапя Колонна герцога Йоркского (1832. ск. Б.Д. Уайет). Рядом расположен Мемориал Крымской войны (1861, ск. Дж. Белл) и статуи участников военных компаний. В апреле 2026 года на этом месте возникла новая статуя, представляющая фигуру шагающего с постамента человека в деловом костюме. Его лицо скрыто развивающимся знаменем (ск. Бэнкси). Неприкосновенность исторических «текстов» военных ансамблей Трафальгарской площади и площади Ватерлоо нарушены. Город как постоянно развивающаяся система, через которую текут миграционные потоки, забывает свои коды. И здесь возникает важная тема — насколько зритель как читатель согласен с новым расширением прочтения исторического текста, представленного скульптурным ансамблем?

Любой текст предполагает читателя, и вопрос о том, кто именно читает скульптурный текст и как читает, является одним из ключевых в теории пластического искусства. Панофский заметил, что полноценное иконологическое прочтение произведения требует специальных знаний, недоступных рядовому зрителю [10, с. 50–57]. Означает ли это, что большинство людей читают скульптуру «неправильно»? Ответ зависит от того, какой уровень «чтения» считать необходимым. Посетитель храма, не имеющий искусствоведческих знаний, безошибочно считывает сакральную тематику — присутствие высокого, освященного смысла, «читает» иконографическую программу рельефов, но, возможно, не оценит мастерства пластического решения. Памятник в городе воспринимается как знак власти и официальной памяти. Таким образом, «чтение» скульптуры происходит на нескольких параллельных уровнях.

Кризис «читаемости», обозначившийся в искусстве XX века, поставил принципиальный вопрос: является ли непрочитанный текст текстом? Ответ Лотмана был однозначным: текст существует не в сознании автора и не в сознании читателя, но в пространстве между ними — в акте коммуникации [9, с. 11–22]. Если коммуникация не состоялась, текст не

перестал существовать — он просто не был прочитан в данном конкретном случае. Это снимает с художника ответственность за гарантированное понимание, но не освобождает от ответственности за создание текста, потенциально доступного хотя бы частичному прочтению.

В заключение следует отметить, что скульптура во всем многообразии своих исторических форм является полноправным и семантически богатым текстом, обладающим специфическими свойствами. Эта специфика — в ее трехмерности, существовании в реальном пространстве и времени и способности непосредственно вовлекать зрителя в свою среду. Скульптура является носителем коллективной памяти — мемориальным текстом, утверждающим определенную версию исторического нарратива. В сакральном пространстве она выступает проводником между человеком и трансцендентным — иконографическим текстом, кодирующим богословское содержание в визуально-пластической форме, доступной зрителям разного уровня образованности. В камерном, личном пространстве скульптура становится биографическим нарративом — текстом идентичности и социальной принадлежности. Принципиальное свойство скульптурного текста — его полифоничность. В отличие от вербального высказывания, скульптура не может быть «прочитана» однозначно и окончательно: каждый новый зритель, каждый новый исторический контекст открывает в ней новые смысловые слои. Семиотическая плотность пластического произведения гарантирует его актуальность на протяжении столетий и тысячелетий. Мы продолжаем «читать» скульптуры Фидия и Праксителя, хотя большинство иконографических кодов, в которых они были написаны, давно утрачено, потому что на доиконографическом, перцептивном уровне эти произведения продолжают говорить с нами на языке, не требующем перевода. Скульптурный текст принципиально открыт: он не требует от зрителя специальной подготовки для того, чтобы быть воспринятым, — но вознаграждает подготовленного зрителя несравненно большей глубиной смысла. В этом отношении скульптура ничем не отличается от любого великого текста: она говорит со всеми — но каждому открывается по мере его готовности слушать.

Список литературы:

1. *Burganova M.A.* Monument as a cultural code // Texts. — 2019. — № 1. — С. 6–10.

2. *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой / перевод с немецкого Бориса Хлебникова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2016. — 223 с.

3. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / перевод с немецкого М.М. Сокольской. — Москва: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.

4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / перевод с французского. — Москва: Прогресс, 1994. — 616 с.

5. *Булычева Е.И.* Миф как культурный код в западноевропейской скульптуре рубежа XX–XXI веков // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 2 (35). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mif-kak-kulturnyi-kod-v-zapadnoevropei-skoi-skulpture-rubezha-xx-xxi-vekov (дата обращения: 16.05.2026).

6. *Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А.* Александр Бурганов: новый код времени и пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 1. — С. 19–37.

7. *Касаткина С.С.* Семиотический подход к исследованию города как системы // Философская мысль. — 2017. — № 6. — С. 101–110.

8. *Краусс Р.* Скульптура в расширенном поле // October. — 1979. — Vol. 8. — P. 30–44.

9. *Лотман Ю.М.* Три функции текста // Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. — Москва: Языки русской культуры, 1999. — С. 11–22.

10. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / перевод с английского В.В. Симонова. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. — 394 с.

11. *Полякова Т.А.* Текст как смыслопорождающее устройство в концепции Ю.М. Лотмана // Гуманитарные и социальные науки. — 2013. — № 3. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-kak-smysloporozhdayuschee-ustroystvo-v-kontseptsii-yu-m-lotmana (дата обращения: 01.06.2026).

12. *Ужанов А.Е.* Решение проблемы сбережения военно-мемориального наследия в едином пространстве памяти Второй мировой войны: взаимодействие социальной памяти и народной дипломатии // Пространство науки. — 2025. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/reshenie-problemy-sberezheniya-voenno-memorialnogo-naslediya-v-edinom-prostranstve-pamyati-vtoroy-mirovoy-voyny-vzaimodeystvie (дата обращения: 17.05.2026).

13. *Шалаева Н.В.* Трансформация города в пространственно-временном континууме: социокультурный анализ // Общество: философия, история, культура. — 2021. — № 8. — С. 111–114. https://doi.org/10.24158/fik.2021.8.18.

14. *Эко У.* Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / перевод с итальянского А.П. Шурбелёва. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. — 384 с.

Е.С. ЧЕРНИЛЕВСКИЙ
Искусствовед, историк, менеджер отдела музейных программ Государственной Третьяковской галереи
e-mail: chernilevskiiES@tretyakov.ru

E.S. CHERNILEVSKIY
Art historian, historian, manager of the Museum Programs Department of the State Tretyakov Gallery
e-mail: chernilevskiiES@tretyakov.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_248_257

ФОРМИРОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА Б.К. ОРЛОВА В 1960-е ГОДЫ: СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА И ОПЫТ МОДЕРНИЗМА

THE FORMATION OF B.K. ORLOV'S PLASTIC LANGUAGE IN THE 1960s: THE STROGANOV SCHOOL AND THE EXPERIENCE OF MODERNISM

В статье рассматривается ранний период творчества Б.К. Орлова 1960-х гг., когда один из ключевых представителей неофициального искусства и современной скульптуры, обучался на факультете монументально-декоративной скульптуры в МВХПУ. На основе интервью с художником, его воспоминаний и произведений прослеживается, как формировался узнаваемый пластический язык мастера. Публикация содержит анализ приемов и методов, сложившихся под наставничеством преподавателей Г.И. Шульца и Г.И. Мотовилова.

This article examines B.K. Orlov's early career in the 1960s, when this key figure in unofficial art and contemporary sculpture studied in the Monumental and Decorative Sculpture Department at the Moscow Higher School of Art and Industry. Based on interviews with the artist, his memoirs, and his works, the article traces the formation of his plastic language. The publication analyzes the techniques and methods developed under the mentorship of teachers G.I. Shultz and G.I. Motovilov, which subsequently seamlessly united the classical school and modernism.

Ключевые слова: Б.К. Орлов, МВХПУ, соц-арт, «имперский стиль», академическая скульптура, архитектоника, Г.И. Мотовилов, Г.А. Шульц, модернизм, экзистенциализм.

Keywords: B.K. Orlov, Moscow Higher School of Art and Industry, Sots Art, “imperial style”, academic sculpture, architectonics, G.I. Motovilov, G.A. Schulz, modernism, existentialism.

Творчество Б.К. Орлова занимает особое место в истории отечественного искусства второй половины XX — начала XXI в. Художник, чьи работы экспонируются в крупнейших зарубежных и российских музеях, начинал свой путь в стенах Московского высшего художественно-промышленного училища (рис. 1).

Интерес исследователей к творчеству мастера преимущественно сосредоточен на соц-артовской иронии и социально-политическом контексте его произведений в «имперском стиле» 1970-х – 1990-х гг. Однако именно в 1960-х гг. были заложены основы его пластического языка, сочетающие классическую выучку, модернистские влияния и экзистенциальную философию творческой свободы. Восполнение этого пробела определяет актуальность настоящей публикации.

В стенах Строгановского училища в 1960-х годах оказались те, кого впоследствии стали причислять к основоположникам направления соц-арт, а сейчас — к классикам современного отечественного искусства. На факультете монументально-декоративной скульптуры учились сам Орлов (1960–1966 гг.), Д.А. Пригов (1959–1966 гг.) и Л.П. Соков (1964–1969 гг.). В этот же период на факультете декоративного искусства получали образование А.С. Косолапов (1962–1968 гг.), В.А. Комар и А.Д. Меламид (1963–1967 гг.) [10, с. 50, 66, 78, 92, 106]. Б.К. Орлов отмечает, что «каким-то странным образом мы тогда уже все узнали друг друга, ещё не зная о том, что будет впереди» [6, с. 212]. В училище он также познакомился с Ф.И. Инфанте, В.З. Паперным, А.М. Юликовым. Эти художественные круги и связи выпускников МВХПУ были важны для Орлова, и каждый отъезд товарища воспринимался как настоящая потеря. Чтобы сохранить память о друзьях и ярких представителях неофициального искусства Москвы

1960–1970-х гг., скульптор создал «Групповой портрет с лентами» (1987) и «Групповой портрет с лентами v.2» (1987) с их фамилиями на парадных лентах.

Если на формирование соц-артовского взгляда Б.К. Орлова сказалось окружение, социально-политический и культурный контекст, то его пластические приемы складывались во многом благодаря преподавателям МВХПУ (рис. 2).



Рис. 1. Б.К. Орлов. за работой в мастерской на ул. Верхняя Масловка, 2022 г. Фото: Р.Ю. Скрылев



Рис. 2. Руки Б.К. Орлова за работой над триумфальным бюстом, 2014 г. Фото: Р.Ю. Скрылев

По воспоминаниям художника, в училище в то время «уживалось два направления» [7, с. 23]. Первое из них — пластическая школа неоклассика Г.А. Шульца. Ученик А.Т. Матвеева был мастером станковой и монументально-декоративной скульптуры, заслуженным художником РСФСР [1, с. 225]. Второе направление возглавлял монументалист Г.И. Мотовилов, ученик С.Т. Конёнкова и лауреат Государственной премии СССР. Он создал рельефы входной арки ВДНХ, рельеф на аттике высотки МГУ, а также занимался оформлением станций метро в Москве [7, с. 221]. В интервью автору настоящей публикации Орлов рассказал, что Г.И. Мотовилов был очень интересным и образованным человеком, считал себя учеником Адольфа фон Гильдебранда, хотя у того и не учился. Несмотря на это «в его искусстве преобладал не столько дух ампира, сколько дух греческого классицизма» [12, с. 165], поэтому преподавал он студентам не советский догматизм, а «высоко-греческую пластику», проводил мастер-классы и охотно любил делиться знаниями по истории искусств. Орлов характеризует совокупность этих факторов как большое везение учиться у такого мастера.

По его воспоминаниям, в подходе Мотовилова особое значение имело объемно-пространственное мышление. На занятиях он требовал со

студентов не копировать внешние контуры, а развивать глубинное восприятие [4]. Б.К. Орлов, обращаясь к ранней скульптуре «Гренадёр», рассказывал о построении объема (рис. 3). Он показывал, как форма замыкается от носа к затылку, как глазные впадины контрастируют с другими глубинами и объемами и как при смене ракурса рождаются новые пластические узлы. Орлов признается: «Игра глубин все равно работает и должна работать. У меня такое скульптурное видение, которое с раннего времени моего существования было в этой сфере. И до последнего времени я уже не могу не глубинно видеть, не работать с глубиной» [11]. В его пояснениях прослеживается подход его преподавателя, который применяет и сегодня.



Рис. 3. Б.К. Орлов. «Гренадёр», 1968. Бронза. Собственность автора. Вид в фас и профиль



Рис. 4. Б.К. Орлов. «Портрет отца», 1965. Гипс. Собственность автора

Именно от академических преподавателей в Строгановском училище будущий скульптор перенял умения и навыки по чеканке, литью, работе с керамикой, деревом, камнем и другими материалами. Г.И. Шульц и Г.И. Мотовилов были Орлову наставниками, о которых он в личных беседах всегда вспоминает с теплотой и уважением.

Со времен обучения сохранились две скульптурные работы — портреты отца (рис. 4) и



Рис. 5. Б.К. Орлов. «Косолапов», 1966. Гипс. Собственность автора

бюст товарища по андеграунду А.С. Косолапова (рис. 5). Они выполнены в академической манере с гладкой фактурой. В интервью Б.К. Орлов отметил, что на 3–4 курсе МВХПУ «дико увлекался скульптурой Раннего Возрождения, особенно Донателло, да и классикой вообще. Поэтому портрет отца – прямо в духе Ренессанса» [13, с. 180]. Позже он также выполнял работы «в духе» старых мастеров, но никогда их не копировал: «Бюст в духе Растрелли (Император)» (1973–1974), «Бюст в духе Растрелли» (1982), «Имперский бюст в духе Растрелли» (1989), «Опыт реставрации. Имперский бюст в духе Растрелли» (рис. 6).



Рис. 6. Б.К. Орлов. «Опыт реставрации. Имперский бюст в духе Растрелли», 2010. Бронза, эмаль. Собственность автора

О портрете отца художник также пишет: «Почти каждый день хожу в Пушкинский музей. Скульптура эпохи Возрождения особенно волнует меня. Хочу так же! … снова и снова, с натуры, леплю портрет отца, а он терпеливо мне позирует» [7, с. 206]. Г.И. Мотовилов настаивал на регулярном посещении студентами музеев. Педагог регулярно интересовался наблюдениями учеников, чтобы проверить насколько внимательно они изучают классические образцы. Характерен эпизод, когда Орлов рассказал преподавателю о своих впечатлениях от «Кондотьера Гаттамелата» работы Донателло. Мотовилов рекомендовал ему не просто смотреть, а учиться у мастера и ставить ему вопросы [3, с. 165–166]. Таким образом, наставничество не ограничивалось формальными указаниями, а строилось на воспитании аналитического подхода к скульптуре. Для творческого метода Орлова характерен исследовательский, аналитический взгляд. Художник не копирует образы, а выявляет в имперских стилях прошлого общую визуальную модель репрезентации власти в искусстве.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина он знакомился не только с классикой, но и с новым европейским искусством. Произведения импрессионистов, постимпрессионистов и П. Пикассо впервые показали в 1956 г. Работы американских абстрактных экспрессионистов Дж. Поллока и М. Ротко были представлены для советских зрителей в 1959 г. в Сокольниках. По воспоминаниям Орлова, во время учебы «шло бурное вторжение западного искусства» [8]. Особое впечатление на него оказала французская национальная выставка «От Родена до наших дней» 1961 г.

Вместе с тем будущим представителям второго русского авангарда открывался исторический авангард начала XX века. В 1960-х гг. в Музее В.В. Маяковского проходили выставки работ Л.М. Лисицкого, М.В. Матюшина, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой, М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, Е.Г. Гуро, М.З. Шагала, О.В. Розановой, В.Е. Татлина и Д.Д. Бурлюка [5, с. 14–15].



Рис. 7. Б.К. Орлов. «Голова (бронза)», 1968. Бронза. Собственность автора

Также в период оттепели в СССР попадала иностранная литература по современному искусству. В отличие от Суриковского института, находившегося в ведении Министерства культуры и закрытого для западных изданий, в МВХПУ при Министерстве высшего и среднего образования в библиотечный фонд поступали зарубежные журналы по искусству Studio International, Design, Apollo, Domus. По мнению В.А. Комара, это был один из факторов такого сосредоточения студентов, определивших современное искусство [2, с. 83].

Работы Орлова конца 1960-х гг. отличаются своими пластическими решениями и выполнены под влиянием западной модернистской скульптуры. Например, яйцевидная форма и исполнение произведения «Голова (бронза)» (рис. 7) отсылают к «Спящей музе» (1910) К. Бранкузи. Неизвестно, было ли знакомо творчество этого скульптора Орлову, однако работы Г. Мура, вдохновлявшегося органическими формами К. Бранкузи и Х. Арпа, были ему известны. Еще на втором курсе училища он вместе с однокурсниками приобрели чешское издание с работами Мура в магазине «Дом книги» на Тверской улице. Студенты решили проверить реакцию профессора Г.И. Шульца на творчество западного скульптора и преподнесли ему эту книгу. По воспоминаниям Орлова, «Шульц подошел к книжечке, посмотрел и картавя произнес: “Ооо, Генри Мур. Хороший скульптор, но вам ещё немножко рано”. Он так свободно отреагировал, без какого-то давления» [12, с. 165–166].

Свою дипломную работу Орлов выполнял под руководством Г.И. Шульца. По воспоминаниям скульптора, академик высоко оценивал его



Рис. 8–9. Б.К. Орлов. «Бюст в триумфальном стиле», 1988. Дерево, эмаль. Собственность автора. Вид в фас и профиль

произведения и поэтому не вмешивался в творческий процесс. Комиссия оценила работу на «отлично». Параллельно с официальным дипломом Орлов создал альтернативный проект. После успешной защиты он пригласил товарищей домой и представил работы в духе Джакометти, сюрреализма и других течений современного искусства [4]. Он отмечает, что Шульц знал о параллельной художественной практике ученика, но относился к этому снисходительно [12, с. 166]. Орлов дружил с ним до последних его дней.

В интервью Б.К. Орлов отметил, что «наелся академической скульптурой в “Строгановке” вдоволь… Начал уже супротив академических правил делать — в пространстве без правил и бесправно» [13, с. 179]. Как настоящему экзистенциалисту, подражание кому-либо было невыносимо, и он искал нового в искусстве. По его собственным воспоминаниям, еще в годы обучения он решил не идти по общепринятой карьерной лестнице художника, о чем жалели его преподаватели и однокурсники [9, с. 62]. Однако наставлениям Шульца и Мотовилова скульптор следует до сих пор, несмотря на модернистскую форму своих произведений.

Скульптуры Орлова второй половины 1960-х — начала 1970-х гг. не имеют единой стилистики, но отражают экзистенциальные переживания автора о поиске себя в искусстве, времени и исторической памяти. Период «метафизики» отмечен экспериментами с материалами, приемами и стилем. Выработанные пластические решения нашли развитие в последующих этапах творчества мастера.

Один из приемов, сформировавшихся у Б.К. Орлова еще в годы обучения и ярко выраженный в ранних работах, — архитектоническое по-



Рис. 10. «Велизарий (Георгий Жуков)» (2010. Бронза. Собрание Stella Art Foundation, Москва) в мастерской Б.К. Орлова, 2014 г. Фото: Р.Ю. Скрылев

строение фигуры человека. Скульптор отмечает, что в основе преподавания со времен ВХУТЕМАСА и ВХУТЕИНА сохранялся конструктивистский принцип формообразования. В качестве примера он приводит одно из занятий: «Мотовилов нам показывает голову Венеры Милосской и говорит: “Ну что, как вам эта баба? Кто бы её закадрил?”. Мы так замолчали, а он говорит: “Это не баба, это архитектура. Это что, нос разве? Это не нос, это кронштейн. А это что, глаза? Это ионики”. И вот я смотрел на все эти головы как на определённые конструкции, в которых идёт какая-то борьба» [12, с. 153]. Примером данного приема служит бюст «Голова императора» (1971), в котором анатомия уступает место компиляции из декоративных элементов, напоминающих дорические и ионические архитектурные элементы. В период работы над «имперским стилем», Б.К. Орлов доведет этот прием до гротеска. В «Бюсте императора» (1989) и «Бюсте в триумфальном стиле» (рис. 8–9) формообразующим элементом его героев является архитрав, выступающий знаковым обозначением груди.

Следуя римской архитектурной традиции, предполагавшей фронтальное восприятие, Б.К. Орлов создает объекты с наложением эмали только на лицевые плоскости. Этот прием создает диссонанс между трехмерным и двумерным восприятием скульптуры. При осмотре произведения с фронтального ракурса доминирует «фасад» с «агрессивным сиянием цвета» [11], по выражению самого автора. Объем проявляется только при изменении градуса осмотра, так как боковые части своих скульптур Орлов окрашивает в темный цвет. Этот ключевой принцип его произведений применяется в таких хрестоматийных работах соц-арта, как «Имперский бюст (Матрос)» (1975) и «Хоккеист» (1975–2010).

Опираясь на классическую скульптурную традицию, опыт русского авангарда и западноевропейского модернизма, Б.К. Орлов на протяжении 1990–2010-х гг. возвращался к академической скульптуре. В рамках своего художественного мифа он переосмыслял репрезентацию власти и ее ярких представителей после распада самих империй. Одной

из работ на тему феномена времени и исторической памяти является бюст «Велизария (Георгия Жукова)» (рис. 10). Орлов создал ее к выставке своих работ в залах античности венского Музея истории искусств. Демонстрируя владение классической формой и академическую выучку, скульптор помещает маршала Победы в контекст античной героической традиции и проводит пластическую и историческую параллель с опальным византийским военачальником. Также он применяет пластические приемы «метафизического» периода деконструкции и намеренно наглядной реконструкции своих работ пластинами. В интервью скульптор сказал: «В отличие от многих художников не отыграл и бросил, а нанизываю всегда новые на старые достижения, они проявляются» [11].

Проведенный анализ и интервью с Б.К. Орловым позволяют утверждать, что 1960-е гг. стали для него фундаментальным этапом, заложившим основу узнаваемого пластического языка. Под влиянием наставников Г.И. Шульца и Г.И. Мотовилова в стенах Строгановского училища будущий скульптор усвоил не только безупречную академическую технику, но и особое понимание построения формы. Открытие модернизма в оттепельный период и классическая выучка создали синтез, воплотившийся в «имперском стиле» и обеспечивающий преемственность между академической традицией и современным художественным языком.

Список литературы:

1. Александр Матвеев и его школа. — Санкт-Петербург: ФГБУК Государственный русский музей, 2005. — 228 с.

2. *Альберт Ю.Ф.* Интервью с Виталием Комаром // Каталог выставки «Московский концептуализм. Начало» / под редакцией Ю.Ф. Альберта. — Нижний Новгород: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. — С. 77–95.

3. Интервью Людмилы Луниной с Борисом Орловым (2021) // 25 интервью с современными художниками 2014–2024. — Москва: The Art Newspaper Russia, 2024. — С. 163–170.

4. *Кулик И.А.* Интервью с Б.К. Орловым // Современники. ММОМА. — URL: https://contemporaries.mmoma.ru/personality.php?id=38 (дата обращения: 21.05.2026).

5. *Лазарева Е.А.* Борис Орлов: контуры времени. — Москва: BREUS, 2017. — 120 с.

6. *Орлов Б.К.* О пассионарности альтернативной культуры семидесятых (из разговора за чашкой чая) // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности / сост. Г.Д. Кизевальтер. — Москва: Новое литературное обозрение, 2015. — С. 206–222.

7. *Орлов Б.К.* Хронограф. — Москва: ООО «Центр 21», 2023. — 206 с.

8. *Пацюков В.В.* Интервью с Борисом Орловым // Искусство. — 2009. — № 1/2. — С. 56–61. Цит. по: — URL: https://borisorlov.ru/en/texts/ekaterina-lazareva-boris-orlov-kontury-vremeni (дата обращения: 04.03.2026).

9. Сильное время Бориса Орлова. На вопросы ДИ отвечает Борис Орлов [беседа с Л. Адашевской] // ДИ. Журнал Московского музея современного искусства. — 2008. — № 2. — С. 58–63.

10. *Холмогорова О.В.* Соц-арт. — Москва: Галарт, 1994. — 160 с.

11. *Чернилевский Е.С.* Интервью с Б.К. Орловым «Борис Орлов: “Моё творчество — это обозначение времени”» (2024) // ART Узел [Электронный ресурс]. — URL: https://artuzel.com/content/boris-orlov-moyo-tvorchestvo-eto-oboznachenie-vremeni?ysclid=m8mudftxaj43607206 (дата обращения: 03.06.2026).

12. *Чернилевский Е.С.* Интервью с Б.К. Орловым (06.05.2024), Приложение № 2 // Пластические особенности скульптуры в «имперском стиле» Б.К. Орлова периода 1970–х — начала 1990–х гг.: направление подготовки 50.04.03 История искусств: магистерская диссертация / Чернилевский Евгений Сергеевич: НИУ ВШЭ. — Москва, 2026. — 183 с.

13. *Чернилевский Е.С.* Интервью с Б.К. Орловым (19.02.2026), Приложение № 4 // Пластические особенности скульптуры в «имперском стиле» Б.К. Орлова периода 1970–х — начала 1990–х гг.: направление подготовки 50.04.03 История искусств: магистерская диссертация / Чернилевский Евгений Сергеевич: НИУ ВШЭ. — Москва, 2026. — 183 с.

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусства РАХ, член-корреспондент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILIEVA

Grand PhD in Arts, Associate Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Fine Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Fine Arts, Honored Artist of the Russian Federation
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_258_272

ВОПЛОЩАТЬ НЕИЗОБРАЗИМОЕ: ИРОНИЯ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД СКУЛЬПТОРА М.В. ДРОНОВА

TO EMBODIM THE IMPOSSIBLE: IRONY AS A CREATIVE METHOD OF THE SCULPTOR M.V. DRONOV

Творчество современного российского скульптора М.В. Дронова представляет яркую и по-своему уникальную страницу в истории отечественной станковой пластики нескольких последних десятилетий. Наследник классической школы русской скульптуры, он — не только выдающаяся творческая личность с глубоко индивидуальным восприятием мира, но и, по сути, создатель целого направления российской пластики, в котором синтезировались авторский ироничный взгляд на искусство и жизнь в целом и черты общих художественно-стилистических тенденций времени «ироничного посещения прошлого», по формулировке У. Эко [5].

The work of the contemporary Russian sculptor M.V. Dronov represents a bright and unique page in the history of Russian easel sculpture over the past few decades. As a successor to the classical school of Russian sculpture, Dronov is not only an outstanding creative individual with a deeply individual perception of the world, but also, in essence, the creator of an entire trend in Russian sculpture, which combines the author's ironic view of art and life in general with the general artistic and stylistic trends of the “ironic visit to the past”, as defined by Umberto Eco.

Ключевые слова: скульптор, бронза, М.В. Дронов, ирония, натюрморт, многофигурная композиция, шедевры мировой живописи, 3D моделирование, авторское мировосприятие.
Keywords: sculptor, bronze, M.V. Dronov, irony, still life, multi-figure composition, masterpieces of world painting, 3D modeling, author's worldview.

Творчество Михаила Викторовича Дронова (1956–2025), ушедшего из жизни, не исчерпав своего таланта, — яркая страница той ветви современной отечественной станковой пластики, которая эволюционировала, соотносясь с контекстом западноевропейских художественных тенденций в скульптуре XX века. Г. Рид определил это направление как витализм, который «впервые проявил себя в творчестве Пабло Пикассо, но главную роль в нем сыграл гений Генри Мура» [1, с. 143]. Эта характеристика говорит о многом и ни о чем конкретно, потому что пластика М.В. Дронова — отдельная страна, целый мир со своим языком и законами формообразования, сформулированными и методично воспроизводимыми автором в каждом его произведении. В этом смысле произведения М.В. Дронова ближе последователям П. Пикассо и Г. Мура, творчеству таких мастеров как, Умберто Мастроянни, Линн Чедвик, Кеннет Армитидж, Марино Марини, Джакомо Манцу, Жермен Ришье, творчество которых, по словам Г. Рида, представляет «множество несопоставимы экспериментов» [1, с. 165], что в можно отнести и к произведениям М.В. Дронова.

Он — плоть от плоти российской пластической культуры и, одновременно, ее реформатор в том смысле, что колоссальный опыт мировой и отечественной художественной культуры сублимировался в его творчестве в совершенно уникальное авторское видение тем, сюжетов, мотивов, как в тематической пластике, так и в арт-объектах. Характеризуя его творчество, Е.В. Василевская писала: он «вошел как-то сразу основательно, самодостаточно, всерьез. Уже вполне сложившимся мастером, без заимствований и метаний в поисках своей стилистической манеры, способа высказывания, своего образного языка» [2, с. 7].

Михаил Дронов — член Союза художников России (с 1990), академик Российской академии художеств (с 2007), Заслуженный художник Российской Федерации (2016) — продолжатель династии известных российских скульпторов советского периода Лилии Михайловны Евзыковой и Виктора Александровича Дронова. Благодаря навыкам, изначально воспринятым от родителей, он в дальнейшем смог максимально реализовать возможности блестящего профессионального образования в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова, в мастерской народного художника СССР Михаила Федоровича Бабурина, куда он пришел с хорошей «домашней» подготовкой. Нет, М.В. Дронов не был послушным учеником ни родителей-скульпторов, ни М.Ф. Бабурина. В дальнейшем он сам искал и выбирал себе учителей. Это были, как написал он в посвящении каталога вставки «Скульптор Михаил Дронов» (Государственная Третьяковская галерея. 2016): «Скульпторы старшего поколения, которым я благодарен и которых считаю своими учителями: М.Ф. Баринов, В.Х. Думанян, О.С. Кирюхин, А.В. Марц, Д.Ю. Митлянский, Ю.Г. Орехов, Ю.Н. Попандопуло, Ю.Л. Чернов, В.Е. Цигаль» [3, с. 1].

Он изначально знал, чего хочет и шел к своей цели, преодолевая возникавшие проблемы, неизменно встающие перед каждым художником, стремящимся не прятаться за авторитеты учителей и старших товарищей по цеху, а проложить свой путь в искусстве. И ему это удалось: уже первые его произведения привлекли к себе внимание искусствоведов. Один из ведущих критиков и историков советского изобразительного искусства М.Н. Яблонская сразу отметила яркий талант тогда еще совсем молодого скульптура (1).

От родителей он перенял опыт чувственно трепетного отношения к натуре, будь то изображение солдата, идущего в атаку, или вечный мотив материнства. От матери воспринял символическую знаковость скульптурного объема. От отца — умение передать внутренне движение в скульптуре. Но все это — только исходные, отправные точки его искусства, его уникальной способности через объем передать среду, атмосферу жизни скульптуры. В этом нашла отражение концепция «двуаспектности вещи», сформулированная философом модернизма Х. Плеснером: «Двуаспектность — это наличие внутреннего и внешнего у вещи, если у вещи есть и то, и другое, она — живая» [4, с. 256–257]. Но в творчестве М.В. Дронова она преломилась сквозь формулу искусства постмодернизма «ироничное посещение прошлого» (2), которую вывел итальянский философ,

специалист по семиотике и средневековой эстетике, теоретик культуры, литературный критик, писатель и публицист У. Эко [5, с. 8].

Пластика М.В. Дронова — это всегда много больше, чем только реальный объем скульптуры. Через него, на уровне сопредельного художник создает образ мира, в котором живет тот или иной персонаж, тот или иной сюжетный мотив. Неслучайно то, что описать его скульптуры невозможно. Слова не передают ни напряженности линии силуэта, ни выразительности фактуры и объема, ни оригинальности образа, выбор которого обусловлен не визуальными впечатлениями, а глубоким переосмыслением увиденного и пережитого: творческими аллюзиями на множественность проявлений различных жизненных ситуаций. Отсюда происходит его способность воплощать неизобразимое.

Творчество М.В. Дронова трудно, если не невозможно вместить в академическую характеристику развития по периодам: «Только успеваешь привыкнуть к его очередному почерку, к его оригинальным находкам, как глядь, — а он уже изобретает что-то совершенно неожиданное и новое» [6, с. 12]. И сюжеты, и мотивы, и образы, созданные им, проходят через все творчество художника, работавшего почти пятьдесят лет. Его творческий стиль сложился очень рано можно сказать, уже в самой ранней юности и в дальнейшем развивался, сохраняя свою особость, до последних лет жизни художника. «Герои дроновских работ, — писала Е.В. Василевская, — сознательно деперсонализированные, живут в своей, почти герметично замкнутой “среде обитания”, почти по И. Бродскому в “обществе собственной грузной тени”, — занимаясь простыми, повседневными делами, с абсолютно условным хронотипом: где происходит действие и когда — вчера, сегодня или завтра?» [7, с. 8].

То же касается и манеры: на протяжении нескольких десятилетий он одинаково уверенно работает в бронзе как в реалистической, так и в знаково-символической стилистике. Иногда создается впечатление, что художник испытывает задуманный образ на выразительность, или проверяет его художественную трактовку. Но всегда произведения М.В. Дронова сохраняют дистанцию от прямой изобразительности, хотя уровень профессионального умения М.В. Дронова никогда не допускает каких-либо сомнений в мастерстве скульптора, поэтому попытаемся проанализировать искусство этого художника в парадигме внутренней эволюции его творчества.

Главной чертой мировосприятия этого замечательного скульптора является глубоко ироничное отношение к окружающему. Он может







Рис. 1. Дронов М.В. «Знамя». 1977. Бронза. 42 × 34 × 25 см
Рис. 2. Дронов М.В. «Рыбак». 1984. Бронза. 30 × 8 × 14 см
Рис. 3. Дронов М.В. «Часовой». 1986. Бронза. 50 × 25 × 10 см
Источник: Дронов и Корнеев. [Каталог выставки в Государственном Русской музее]. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015. – С. 13–14

быть жестким, буквально на грани сарказма, может быть смешливым и задиристым, а может быть очень грустным, сожалеющим о том образе, который возникает перед его глазами, когда он отрывает взгляд от работы и смотрит на мир беспристрастно. Это позволяет М.В. Дронову без излишнего пафоса говорить о важном для себя, для своих современников и, наконец, для страны в целом. Вот тогда и возникают сюжеты и мотивы, трансформированные в арт-объекты как символические знаки характерных черт или проявлений современной художнику эпохи. И это считывается даже в тех случаях, когда он обращается как к отправной точке к конкретному живописному произведению, как например, в случае композиции «Ночной дозор» Рембрандта.

В самых ранних произведениях художника, относящихся к концу 1970-х годов, уже наблюдается стремление к обобщенно-символической трактовке сюжетного мотива. Если в «Соло для часов с боем» (1977) мотив звучания многоголосия, из которого рождается соло, он передает через импрессионистическую манеру лепки фаянсовой композиции, то в «Знамени» (1977) (рис. 1) художник переходит к теме рождения символического образа-знака прямо на глазах зрителя: знамя обретает условные очертания коня-победителя. Перед нами опыт сублимации зрительных впечатлений в пластическом объеме.







Рис. 4. Дронов М.В. «Троица».1986. 47 × 23 × 15 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 85
Рис. 5. Дронов М.В. «Амулет».1989. 65 × 30 × 10 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 79
Рис. 6. Дронов М.В. «Спящий мальчик». 1982. Бронза 110 × 70 × 20 см. Источник: Дронов и Корнеев. [Каталог выставки в Государственном Русской музее]. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015. – С. 25

В следующем десятилетии художник уверенно продвигался от конкретного, портретного образа к обобщенно символическому. К первым относятся такие произведения как «Победитель» (1984), «Сверхсрочник» (1984), «Рыбак» (1984) (рис. 2), «Эйнштейн» (1984), «Генерал-майор Клавдий Александрович Комаровский-Эшаппар де Бионкур, командир лейб-гвардии Уланского Его Величества полка в отставке» (персонаж «Театрального романа» М.А. Булгакова) (1985), «Часовой» (1986) (рис. 3), «Футболист на пенсии» (1988). И не важно, реальный ли это образ или вымышленный, обобщенный, — художник дает подчеркнуто персонифицированную пластическую характеристику скульптурному объекту при максимально обобщенном силуэте, что сосредотачивает внимание на самой личности, отделенной от мира опытом пройденного большого или малого жизненного пути. К другому типу относятся «Омар Хайям» (1983), «Троица» (1986) (рис. 4), «Столпник» (1989), «Амулет» (1989) (рис. 5), в которых утверждается чрезвычайно обобщенный, сведенный до знака пластический образ, который художник оживляет конкретизацией одной единственной, но самой важной детали — взгляда, жеста, позы, костюма.





Рис. 7. Дронов М.В. «Ночные гости». 1987. Бронза. 45 × 35 × 20 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 27

Рис. 8. Дронов М.В. «Мудрецы». 1989. Бронза. 50 × 80 × 30 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 22

Тогда же в творчестве М.В. Дронова возникает тема активного динамичного пространства, созданного посредством скульптуры, когда окружающее столь же важно в общей композиции, как и собственно пластический объем — «Спящий мальчик» (1982) (рис. 6), «Человек-птица» (1985), «Садовник» (1985), «Ночные гости» (1987) (рис. 7), наконец, «Мудрецы» (1989) (рис. 8). Причем, если в одних работах художник сосредоточен на взаимодействии объекта/субъекта с пространством, которое он формирует через отрытую композицию, как в круглой скульптуре, так и в рельефе, то в других, как например, в «Мудрецах», зритель впервые сталкивается с пластическим мотивом трансформирующегося пространства, который получит развернутую трактовку уже в 2000-е в аллюзиях на живописные произведения мирового изобразительного искусства — работы Питера Брейгеля-Старшего и Рембрандта Х. ван Рейна.

В 1980-х годах художник представляет группу персонажей как совокупность достижений философских осмыслений, которые отражены во всех культурных цивилизациях мира: египетской, греческой, римской, арабской, азиатской, кавказской и европейской. Подчеркивая индивидуальность темперамента каждого характерной позой, художник объединяет их выразительным ритмическим соотношением фигур: находящиеся в







Рис. 9. Дронов М.В. «Моя жизнь». 2002. Бронза. 55 × 55 × 35 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 28

Рис. 10. Дронов М.В. «Башня». 1990. Бронза. 71 × 39 × 27 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 23

Рис. 11. Дронов М.В. «Четыре стихии. Земля». 2006. Бронза. 116 × 91 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 58

центре изображены в позе предстояния, а в глубине композиции — беспечно и вальяжно. Отдельно, но взглядом соединенная с другими, размещена в композиции фигура, видимо, олицетворяющая квинтэссенцию мысли — европейскую философию, впитавшую мудрость более древних художественных культур.

Таким образом, очевидно, что основные типические черты творчества скульптора М.В. Дронова сформировались уже на раннем этапе его творчества и в дальнейшем развивались по мере взросления и профессионального развития художника.

Пора творческой зрелости скульптора М.В. Дронова приходится на 1990-е годы. Излишне напоминать, какими они были для отечественной художественной культуры в целом. Для него сложности общего развития обернулись углублением и внутренней эволюции, как правило, не зависящей от внешних, социокультурных и политических факторов.

Если попытаться охарактеризовать авторскую стилистику этого десятилетия, одним словом, то, наверное, самым подходящим определением будет «полифония». Поражает множественность жанров современной бронзовой пластики: натюрморт («Городки», 1997), малая

пластика (серия «Три грации», 1995), анималистка («Гиппопотам», 1999), отдельные фигуры («Моя жизнь», 1994) (рис. 9) и многофигурные композиции («Осьминог», 1994).

Не менее разнообразна и стилистика: от классической реалистической манеры («А.С. Пушкин и Н.Н. Гончарова», 1999) до символической обобщенности («Башня», 1990) (рис. 10) и поп-арта («Колбаска», 1997). Но, при всем разнообразии скульптур 1990-х годов, отчетливо просматривается авторский почерк и уникальный язык М.В. Дронова, им созданный и только ему доступный и подвластный.

Ироничное отношение к жизни, и к себе в том числе, позволяет художнику свободно переходить из одного жанра в другой, синтезировать их, сочетать реалистичность образа и условность изобразительного языка. В совокупности это бесконечно расширяет возможности скульптурных композиций М.В. Дронова, многие из которых, имея в реальности станковые размеры, могли бы без изменений занять почетные места в ряду парковой и монументальной отечественной скульптуры, где сегодня не хватает произведений подлинно высокого стиля.



Рис. 12. Дронов М.В. «Бегущая по волнам». 2006. Бронза. 166 × 47 × 59 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 42



Рис. 13. Дронов М.В. «Ломоносов». 2007. Бронза. 64 × 54 × 34 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 39

Продолжая, начатые в 1990-х годах формотворческие эксперименты в станковой скульптуре, в 2000-е годы М.В. Дронов акцентирует внимание на внутренней разработке структуры пластического объема в бронзе. Планомерно осваивая внутреннее пространство скульптуры, выявляя его свойства как конструктивной составляющей художественной выразительности образа, художник прорабатывает разные приемы. Объекты «Вечер в Византии I» (2000) и «1 m3 H2O» (2005), пласты «Четыре стихии. Земля» (2006) (рис. 11) — не простая

игра с экспрессивно выразительной графичной фактурой, но соотношение «первоэлементов» в их единении, которое и составляет мир естественной природы; следы жизни поколений человека — «Скамейка» (2001). В других произведениях: «Без названия. Фрагмент» (2004), «Убитая кукла» (2006), «Бикини» (2008), «Охота на блох I» (2008), «Торс» (2009), – пластический объем проявляется постепенно от условного процарапанного изображения, сквозь графику «рисунка» к живому дыханию формы.

Но, пожалуй, самую значимую группу скульптурных произведений М.В. Дронова 2000-х годов составляют композиции, в которых создание внутреннего пространства представляет суть ее составляющей. Назовем только несколько, на наш взгляд, наиболее ярких работ: «Фехтовальщик» (2005), «Бегущая по волнам» (2006) (рис. 12), «Ломоносов» (2007) (рис. 13), «Девочка с шаром» (2007), «Вратарь» (2008), «Футболист» (2008) — они буквально заставляют физически почувствовать неумолимую силу встречного ветра, атмосферу азарта игры или противостояние противников в поединке. Иначе говоря, скульптор дает нам возможность почувствовать то невидимое, что в скульптуре всегда остается за пределами физического объема изобразительного мотива.

Однако наибольший интерес вызывают те работы художника, в которых, на первый взгляд, нет внутренней экспрессии пространства. В большинстве они представляют одиноко стоящие фигуры. Но именно в них с особенной силой проявляется мастерство скульптора, умеющего при максимальной отрешенности от детализации, используя всего одну, но характерную и выразительную деталь, утрируя



Рис. 14. Дронов М.В. «Портрет негодяя». 2008. Бронза. 55 × 40 × 35 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 49



Рис. 15. Дронов М.В. «Это я, Господи ...» 2002. Бронза. 55 × 55 × 35 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 30

ее реальный размер, создать поразительно емкий многогранный художественный образ. Таковы его композиции: «Шарманщик» (2000), «Танцовщица» (2001), «Почтальон» (2003), «Блудный сын» (2002), «Барабанщик» (2003), «Беспечный ездок» (2005), «Рембрандт» (2005). Часто это люди публичных профессий, но это обстоятельство для художника — только возможность подчеркнуть одиночество каждого на Земле, поэтому он изображает героев не в «минуты славы», а в моменты, наступающие после этого. Шарманщик в обволакивающем его плаще остановил свою «музыку». Танцовщица недвижима, что подчеркивает ниспадающее тяжелыми глубокими складками ее просторное одеяние. Блудный сын весь сжался от сознания собственной вины, положение его тело неестественно; голова повернута лицом назад, как бы оглядывая свои «подвиги». Барабанщик застыл в ожидании сигнала. Пронзительна фигура некогда успешного Рембрандта, в конце жизни испытывавшего нужду, оставшегося не у дел.



Рис. 16. Дронов М.В. «Ночной дозор 3D». 2007. Бронза. 11 × 7 × 4,5 м. Источник: Ночной дозор 3D. Nightwatch 3D.: каталог экспозиции в ГМИИ им. А.С. Пушкина в рамках программы Открытого фестиваля «Черешневый лес». – Москва; 2010. Б.с.

Жанр героического портрета — типические образы — практически отсутствует в творчестве М.В. Дронова, возможно потому, что прежде всего его привлекают характерные черты микроуровня, выводящие персонаж из «толпы» на уровень личностной значимости, открывающий символическое значение образа. Это подтверждают такие работы мастера как «Портрет негодяя» (2009) (рис. 14) и противоположная ему по нравственному посылу композиция «Это я, Господи...» (2002) (рис. 15). Не отступая от своей условно-символической манеры в трактовке образа, художник «припечатывает» негодяя следом от пощечины. Отсутствие рта расширяет диапазон человеческой подлости, далеко не всегда облеченной в слова, но в поступки. Другое дело — образ высоконравственного человека, привыкшего сверять свои действия с эталоном христианской морали и потому



Рис. 17. Дронов М.В. «Дискобол». 2011. Бронза. 55 × 55 × 35 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 88
Рис. 18. Дронов М.В. «Марсиане». 2015. Бронза. 14 × 53 × 7 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 123
Рис. 19. Дронов М.В. «Добрый вечер». 2015. Бронза. 64 × 51 × 14 см. Источник: Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. – Москва; 2016. – С. 135

обращающегося к Господу. В изображении головы передано крайнее напряжение всего тела, душой обращенного к высшему судии.

Такая, без преувеличения аналитическая работа, творческое исследование передачи психологического состояния фигуры в контексте окружающего пространства, позволила М.В. Дронову с успехом завершить многолетний проект «Ночной дозор» (2007) (рис. 16), задуманный к 400-летию Рембрандта и осуществленный в соавторстве с А.М. Таратыновым. Об этой работе скульпторов немало сказано и написано, поэтому здесь нет необходимости подробно останавливаться на данном произведении. Подчеркнем только, что экспонированию его во дворике ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве предшествовала триумфальная экспозиция в Маастрихте, Гааге и Амстердаме (Голландия), где была возможность максимально полного воплощения сути диалога, в который вступили российские художники с великим живописцем, творчески переработав и обыграв использование метод современных технологий — 3D моделирования [8, б. с.].

Каждая фигура, проработанная как самодостаточный пластический объект, «выйдя» за пределы картины в реальное пространство, заговорила с современными зрителями сквозь призму времени, невзирая на различия, обусловленные конкретно-историческими социокультурными предпосылками времени создания известного полотна.

Если попытаться выделить особую черту творчества М.В. Дронова 2010-х годов, то это будет усиление тяготения к знаковости скульптурных композиций. Из однофигурных работ, в 1990-е насыщенных внутренним движением, создающим атмосферу экспрессивности, уходит динамика. Они становятся более сдержанными, максимально лаконичными: «Дискобол» (2011) (рис. 17), «Революционер» (2011), «Пловец» (2011), «Воин» (2016) — приближаются к знаку, но уже не символическому, а обозначающему свойства фигуры, находящейся в физическом и временном пространстве одновременно. Так, на базе традиций классической фигуративной скульптуры, в творчестве М.В. Дронова переплетаются западноевропейская и отечественная традиции: создание абстрактной пластики и структурно-геометрических, математических принципов моделирования объемов, характерное для 1920-х годов, когда линия и плоскость, противоположные друг другу, как одномерное и двухмерное, при движении вокруг композиции раскрывают ее в многоаспектности пластических ракурсов [9, с. 156].

То же происходит и в многофигурных композициях, в которых все элементы стремятся к взаимопроникновению, слиянию в единое целое: «Король и королева» (2014), «Марсиане» (2015) (рис. 18), «Натюрморт» (2015), «Добрый вечер» (2015) (рис. 19), «Колыбельная» (2018), «Алло! Это прачечная?» (2018), «Канкан» (2019). Но особенности процесса единения в каждом случае обусловлены исходными сюжетными прототипами. Так король и королева в паре — символ крепкой власти, обеспеченной наследником. Отсюда египетский принцип построения композиции, вписанность в прямоугольный блок камня. Марсиане — образ хаоса неизвестного, построенного по нашим «земным» представлениям о жителях вселенной. Прачки и танцовщицы канкана — пародия на ритмическую слаженность механически повторяющихся движений. Иное «Добрый вечер!» — это ни что другое, как пришествие волхвов, данное в обобщенном толковании преклонения.

За полвека своей творческой деятельности, начиная с 1975 года М.В. Дронов участвовал во множестве московских, всероссийских, зарубежных и международных выставок. Его персональные выставки прошли в Великобритании (Лондон, 1989, 1991; Вудсток, 1991, Рейгейт, 1991), в США (Конкорд, 1991; Майами, 1992; Нью-Йорк, 1995), в Нидерландах (замок Стрейтхаген, 2015). В России произведения скульптора экспонировались в Москве: в редакции журнала «Наше наследие» (2002), в Российской

академии художеств (2006, 2017), в театре «Мастерская П.Н. Фоменко» (2016), в Государственной Третьяковской галерее (2016), в Санкт-Петербурге в Государственном Русском музее (Мраморный дворец, 2015) совместно с В.И. Корнеевым.

Произведения М.В. Дронова многократно отмечались наградами, начиная с ранних лет его творчества. Первой была серебряная медаль ВДНХ СССР (1985), затем диплом МОСХа в номинации «Лучшая работа 1988 года» (1988), первая премия и диплом Квадриеннале скульптуры в Риге (Латвийская ССР, 1988), серебряная медаль РАХ (1995), медаль «В память 850-летия Москвы» (1997), памятная медаль РАХ «За участие в воссоздании храма Христа Спасителя» (2001), золотая медаль РАХ (2006), медаль РАХ «Достойному» (2016), благодарности РАХ (2013, 2015, 2017, 2019), золотая медаль Союза художников России (2016).

Искусство М.В. Дронова, проявляя рациональный скепсис в отношении традиционного пиетета перед академизмом, будь то верность строгому реализму или соблюдение жанровых границ, породило новый язык скульптуры, позволяющий увидеть и запечатлеть вневременное — первоэлементы мироустройства, человеческих чувств и переживаний; через них, преодолеть ограниченность инерционного восприятия того, что внимательный наблюдатель обретает в ощущениях. Это дает надежду преодолеть вектор тотальной дегуманизации художественного процесса, о котором говорят современные российские исследователи искусства скульптуры.

Примечания:

1. Увидев работы М.В. Дронова на одной из выставок, М.Н. Яблонская сказала Л.М. Евзыковой: «А сын-то будет поталантливее» (автором статьи записано со слов Л.М. Евзыковой).

2. Точная цитата: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [5].

Список литературы:

1. *Рид Г.* Краткая история современной скульптуры. — Москва: Искусство-XXI век, 2018. — 240 с.: ил.

2. *Василевская Е.В.* Текст и контекст Михаила Дронова / «Дронов и Корнеев». [Каталог выставки в Государственном Русской музее]. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015. — С. 7–10.

3. Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. — Москва: СканРус, 2016. — 144 с.

4. *Плеснер Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию: перевод с немецкого и автор послесловия А.Г. Гаджикурбанов. — Москва: РОССПЭН, 2004. — 367 с.

5. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». — URL: https://knigi-for.me/books/detektivy-i-trillery/det-history/page-8-181533-umberto-eko-zametki-na-polyah-imeni-rozy.html (дата обращения: 30.08.2020).

6. *Якимович А.К.* Искусство задавать вопросы. Скульптура Михаила Дронова // Скульптор Михаил Дронов: каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее в 2016. — Москва: СканРус, 2016. — С. 9–19.

7. *Василевская Е.В.* Михаил Дронов. Необщее выражение / Школа танцев. Скульптуры Михаила Дронова: каталог выставки. — Москва, б. г. — С. 5–8.

8. Ночной дозор 3D. Nightwatch 3D.: каталог экспозиции в ГМИИ им. А.С. Пушкина в рамках программы Открытого фестиваля «Черешневый лес». — Москва, 2010. — Б. с.

9. *Лаврентьев А.Н., Ковальчук А.Н.* Пространственные конструкции как художественное изобретение. К формированию абстрактной скульптуры как самостоятельного направления // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — Москва, 2019. — № 2–2. — С. 151–165.

Н.К. КУДРЯШЕВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна средств транспорта РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: genrich-william@yandex.ru

И.В. КУДРЯШЕВА

Кандидат биологических наук, исследователь творчества скульптора В.В. Кудряшева
e-mail: kudryasheva.i.v.@yandex.ru

N.K. KUDRYASHEV

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Vehicle Design at the Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: genrich-william@yandex.ru

I.V. KUDRYASHEVA

Candidate of Biological Sciences, researcher of the work of sculptor V.V. Kudryashev
e-mail: kudryasheva.i.v.@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_273_288

ПОЛИГОНАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА — ОТ АВАНГАРДА 20-х ГОДОВ XX ВЕКА ДО СОВРЕМЕННОСТИ

POLYGONAL SCULPTURE: FROM THE AVANT-GARDE OF THE 1920s TO THE PRESENT DAY

Структурный, инженерный подход к созданию скульптуры связан с экспериментами авангарда 1920-х годов. В 1927 году студент скульптфака ВХУТЕМАСА Владимир Кудряшев создал крупногабаритный бюст, известный как «Голова рабочего», — многогранный объем с покрытием из фанеры по каркасу из деревянных брусков. Изготовленный из недолговечных материалов, бюст производил впечатление монументальной скульптуры. В последние десятилетия с развитием цифрового моделирования

появилось новое направление: полигональная скульптура, по структуре своей во многом аналогичная работам В. Кудряшева.

The structural, engineering approach to sculpture creation is associated with the experiments of the avant-garde of the 1920s. In 1927, Vladimir Kudryashev, a student of the VKHUTEMAS Sculpture Faculty, created a large bust known as the “Worker's Head” — a multifaceted volume covered with plywood on a frame made of wooden bars. Made of short-lived materials, the bust gave the impression of a monumental sculpture. In recent decades, with the development of digital modeling, a new direction has emerged: polygonal sculpture, which is structurally similar in many ways to works by V. Kudryashev.

Ключевые слова: полигональность, скульптура, авангард, ВХУТЕМАС.
Keywords: polygonality, sculpture, avant-garde, VKHUTEMAS.

Скульптура в послереволюционные годы

Революция, произошедшая в России в октябре 1917 года, затронула все сферы художественной жизни страны [10, с. 7–30]. Поначалу казалось, что возникают благоприятные условия для свободного творчества художников любых стилевых направлений, но вскоре стало ясно, что государство берет искусство под контроль, направляя его исключительно в идеологическое русло. Теперь основной его целью становится приобщение широких народных масс к новой жизни, с новыми задачами, новыми классовыми и личностными приоритетами.

Такой подход, ориентируемый на неискушенного в искусстве зрителя, потребовал новых художественных форм, например, способствовал развитию плаката и фотографии, а среди традиционных видов искусства сильнее всего сказался на скульптуре. Последнее было связано с декретом «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года, ставшего основой «Плана монументальной пропаганды», инициатором которого являлся В.И. Ленин [7, с. 95–96].

Декретом предписывалась ликвидация старых, связанных с царским режимом памятников и разработка проектов революционной тематики, причем требовалась их быстрая реализация. Так, этим декретом предлагалось уже к 1 мая выставить на суд масс первые модели новых

памятников. В 1920 году в Казани на создание первого бюста Ленина дали всего два дня [13, с. 37–52].

Для выполнения новых проектов привлекали почти всех скульпторов, но кадров не хватало. При таком масштабе деятельности нового типа возникли трудности с мастерскими, не было необходимых материалов. Приходилось использовать недолговечные: гипс, цемент, дерево. Были и сугубо бытовые трудности — голод и холод, промораживавший даже глину.

Другим фактором, повлиявшим на творческую деятельность этого времени, стала установка властей. В.И. Ленин в обсуждении плана монументальной пропаганды с А.В. Луначарским говорил, что не рассчитывает на долговечность — пусть новые памятники будут временными [1, с. 42]. Такой эфемерный, продиктованный политикой подход не мог способствовать успешности творчества. К тому же творческая индивидуальность была объявлена проявлением буржуазности, и новые теоретики от искусства, например, О. Брик, пропагандировали коллективное творчество, ассоциируя его с деятельностью фабрик. Многие из созданных в чрезвычайно сжатые сроки скульптур оказались неудачными и вскоре разрушились или были демонтированы. Наиболее долголетним оказался памятник Тарасу Шевченко скульптора И.Х. Тильберга, открытый в ноябре 1918 и простоявший до 1926 года [1, с. 65].

В музеях сохранилось немногое: гипсовая копия бюста Радищева, выполненная Л.В. Шервудом, голова Ф. Лассаля, созданная В.А. Синайским из гранита, а также фрагмент статуи Свободы, отлитой Н.А. Андреевым в железобетоне [17].

До нашего времени дошли два памятника Н.А. Андреева: А.И. Герцену и Н.П. Огареву, установленные в 1922 году в центре Москвы перед старым зданием МГУ им. М.В. Ломоносова. Они были отлиты из бетона с добавлением мраморной крошки.

К началу 20-х годов «полоса временных агитационных памятников прошла» [10, с. 160–162].

Сейчас этот период зарождавшейся советской скульптуры можно уподобить археологическому слою с утерянными, хотя и зафиксированными в печатных материалах, архивных документах и фотографиях артефактами. Они свидетельствуют о том, что скульптура первых послереволюционных лет отражала черты пронизанной энтузиазмом, сумбурной эпохи, разрушавшей старые каноны и стремившейся к новому в форме, стиле и сюжетах.

В середине 20-х годов, рассматривая выставку современной скульптуры, А.А. Федоров-Давыдов писал: «…все это очень мало связано с современностью, да и едва ли может быть связано. Здесь еще осязательнее, чем в живописи, видно, что революционная сюжетика не создает еще новой скульптуры. Ясно даже больше, что эта сюжетика не совместима со старой скульптурной формой. Путь возрождения скульптуры, создания нового стиля, как это всегда было в истории, лежит через архитектуру» [14, с. 183].

Широкий поиск нового в искусстве привлекает верившую в грядущие перемены молодежь, требующую обновления в системе художественного образования.

В июне 1920 года в Москве проходит конференция художественных школ [5], на которой в дискуссиях участвуют В.В. Кандинский, К.С. Малевич, Д.П. Штеренберг и другие крупные художники, а также представители заведений художественного образования разных городов. Речь идет о новых направлениях в искусстве и преобразованиях в системе учебных заведений. В голосованиях по решениям конференции участвуют мастера старшего поколения и студенты, делегированные мандатами из различных художественных школ.

Спустя полгода, в декабре 1920 года выходит постановление об образовании ВХУТЕМАСа [7], сыгравшего ведущую роль в зарождении различных направлений авангарда отечественного искусства. В его стенах обсуждаются различные проблемы современного искусства — вопросы синтеза искусств, развития идей конструктивизма в архитектуре и проч. На старших курсах скульптфака, которые вел декан И.М. Чайков, постановки четвертого года обучения сочетали принципы монументальной скульптуры с архитектурными построениями [16, с. 17–18]. Формируются идеи художественного конструирования, включенные преимущественно в проектирование промышленных изделий. Ведется разработка простых, функционально оправданных форм. Рассматривается широкое применение промышленных материалов.

Все современные аспекты искусства обсуждаются в студенческой среде и находят отражение в работах молодежи.

ВХУТЕМАС — в поиске новой скульптуры

В 1927 году страна готовилась к празднованию 10-летия Октября. В те годы народные праздники отмечали широко. В оформлении праздничного убранства городов и массовых шествий принимали участие как

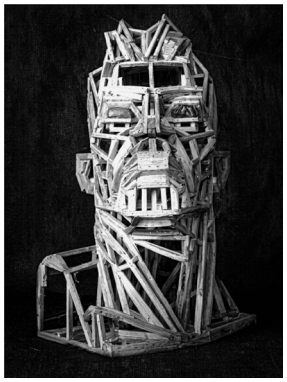


Рис. 1. «Голова рабочего». Каркас

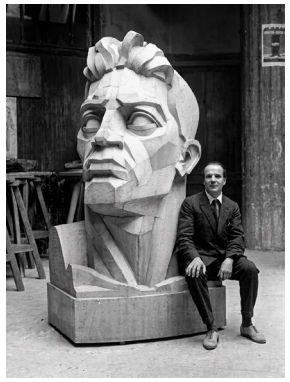


Рис. 2. Автор с законченной скульптурой

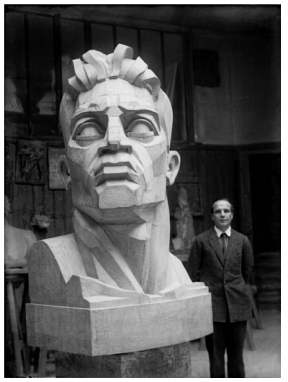


Рис. 3. Автор с законченной скульптурой. Фото, опубликованное в газете «Известия»

известные мастера, так и художественная молодежь. В этом активно участвовали студенты ВХУТЕМАСа, в том числе и скульптурного факультета.

После противоречивого послереволюционного периода в скульптуре тяга к новшествам проявилась в монументальности, что соответствовало мощному накалу духа времени, грезившего великими преобразованиями, и центральное место в искусстве занял героизированный образ человека труда.

К праздничной дате на Рождественке, где находились мастерские скульптурного факультета, появилась монументальная скульптура — крупногабаритный, в полтора человеческих роста бюст, известный позже как «Голова рабочего». Его создал студент отделения монументальной скульптуры Владимир Кудряшев (в дипломе ВХУТЕИНа его фамилия прописана как «Кудряшов»).

Эта скульптура была предназначена для праздничного декорирования города или для демонстрации на передвижных платформах в праздничных шествиях.

До поступления во ВХУТЕМАС в 1923 году Кудряшев учился в Казанской художественной школе, после революции переименованной и неоднократно реорганизованной [13, с. 7]. Известны несколько круглых скульптур казанского периода его творчества: три не сохранившиеся гипсовые скульптуры и пятнадцать резных деревянных, из них тринадцать небольшого (11–42 см) модельного ряда и два близких к натуре мужских бюста (48,5 и 62 см). Они хранятся в казанских музеях: ГМИИ РТ (1) и НМ РТ (2).

Приступая к работе, автору надо было разрешить проблему материала в условиях очень небольшого выбора и широкого экспериментирования с промышленными материалами, ранее имевшими исключительно утилитарное значение. В результате он остановился на деревянных брусках и фанере.

В архиве скульптора сохранились три фотографии «Головы рабочего», негативы которых в настоящее время находятся в Музейно-библиотечном комплексе МАРХИ (3). На одной из них заснят каркас, на других — скульптура в законченном виде (рис. 1–3).

Бюст представляет собой многогранную скульптуру с поверхностью из фанеры по каркасу из брусков. Созданная из недолговечных материалов, она производит, тем не менее, впечатление монументальной скульптуры.

Эти фотографии привлекают внимание и в настоящее время. Обычно возникает вопрос: как именно сделана скульптура, однако сама работа, равно как и материалы по ее созданию не сохранились.

Очевидно, автор создал ее под влиянием идей конструктивизма, с которыми ознакомился во время учебы в Казани, а потом и во ВХУТЕМАСе.

В архитектуре развивающегося конструктивизма особое место отводилось каркасу и проектированию в наиболее простых геометрических формах.

Основой зарождавшегося в стенах ВХУТЕМАСа дизайна стало художественное конструирование. В студенческой среде того времени было сильно увлечение творчеством Сезанна, кубистов с его стремлением к геометрической простоте форм и композиции.

Определенную роль в конструировании бюста сыграли вхутемасовская программа обучения объемно-пространственному мышлению и курс пластической анатомии.

В этом курсе использовалось экорше человеческой фигуры по Ж.-А. Гудону, на основе чего была сделана гипсовая модель головы человека. Ее упрощенный вариант — обрубовка — передает объемно-пространственную структуру человеческой головы в виде обобщенных плоскостей (или планов). Она считается основой для создания любого скульптурного портрета. Разные мастера выделяют в обрубовке различное число планов. Очевидно, Кудряшев начинал свои построения с рекомендаций А.С. Голубкиной. В своей брошюре о скульптуре она приводит схему лицевой части головы из четырнадцати основных плоскостей. В хранившемся у Кудряшева экземпляре брошюры они пронумерованы карандашом от руки.

По мнению Голубкиной, в отличие от мягких материалов, в твердых требуется разбивка на второ- и третьестепенные планы [6, с. 42], но у молодого мастера была другая задача: создать из плоских фанерных листов сложный объем с разбивкой на планы разного порядка.

При конструировании такой скульптуры требовались элементарные инженерно-технические знания, которые он получил, учась в Казани. Это позволило ему разработать свою, выходящую за рамки методического пособия, более дробную модель геометризации головы человека.

На фотографии видно, что каркас бюста имеет сложную структуру, и пространственная сетка его элементов (брусков различной длины) служит основой для крепления покрытия в местах перелома формы.

Покрытие состоит из многоугольников разного размера и формы (от треугольной до шестиугольной).

Фотография сделана в анфас и слегка в повороте головы. Затылочная часть не видна, поэтому пересчитать общее количество деталей невозможно. В лицевой части, включающей мимические особенности, много мелких элементов. По приблизительным подсчетам в оболочке около 200 деталей; в каркасе — не менее 300, но, возможно, их количество больше.

Сухую угловатость многоугольной формы скульптор дополнил округлыми деталями (глазные впадины, глаза), используя упругие свойства фанеры, пряди волос закрепил в мягком изгибе, что придает им волнистость. Это внесло в скульптурный портрет пластичность, смягчающую выраженную остроугольную геометричность головы.

Спроектировать расчетным путем скульптурную конструкцию сложной конфигурации в то время не представлялось возможным. Основой для разработки каркаса, покрытия, а потом и перевода их в крупный масштаб стал эскиз.

Очевидно, начав с рисунков и определившись с портретным образом, автор создал бюст в натуральную величину человека. Затем отработал многогранную форму и отлил его в гипсе. Последующие этапы создания скульптуры неизвестны, но можно предположить несколько вариантов.

Один из них — начать с промеров эскиза, определив длину ребер между узловыми точками формы. Провести маркировку, исходя из узловых точек с привязкой к ним соответствующих элементов. Сделать пересчет длины ребер, увеличив их до конечных размеров каркаса и нарезать бруски соответствующей длины. Следуя маркировке, собрать каркасную сетку, ячейки которой повторяют форму деталей оболочки

готовой скульптуры. Снять с них бумажные шаблоны и перенести на фанерные листы. Выпиленные элементы покрытия закрепить на каркасе.

Другой возможный способ — создание скульптуры через дополнительную форму. Ее можно было снять с эскиза, используя папье-маше, применявшееся в то время в скульптуре и архитектуре. Сделать маркировку, после чего объемную форму развернуть в плоскость, расчленив по ребрам на многоугольники. Затем увеличить многоугольные выкройки, используя для этого пантограф. Измерить их стороны для нарезки брусков — элементов каркаса и собрать его, исходя из маркировки. Выпилить фанерные элементы по увеличенным шаблонам и закрепить их на каркасе.

Независимо от способов, создание такой скульптуры из большого количества деталей представляет собой сложный и многоэтапный процесс, включающий работу над эскизом, промеры и расчеты, разработку маркировки, создание чертежей и точную подгонку при сборке. Необходимо также умелое владение материалом при минимальном наборе простейших инструментов.

В результате была создана скульптурная каркасная конструкция в виде бюста, впечатляющего монументальностью, лаконичной пластикой и убедительностью образа.

Во время посещения ВХУТЕМАСа А.В. Луначарский обратил внимание на эту работу, после чего о ней появились газетные статьи.

В «Известиях» С.М. Бурдянский писал, что «вся скульптура… в значительной мере от архитектуры» и «производит впечатление большой монументальности… С точки зрения художественной и декоративной работа производит прекрасное впечатление» [2, с. 2].

Напечатанная в «Рабисе» статья А.Е. Тугендхольда была посвящена скульптуре к 10-летию Октября и проиллюстрирована фотографией «Головы рабочего» [12, с.9-10].

В одной из казанских газет в статье о Кудряшеве были напечатаны фотографии автора рядом со скульптурой, а также трех его ранних работ [1].

Осенью 1927 года «Голова рабочего» была приобретена комиссией по закупке художественных произведений к 10-летию Октября, которую возглавлял Луначарский.

В целях большей декоративности автору предложили сменить фанерную облицовку на металлическую. К этому времени некоторые мастера — И.М. Чайков, С.Д. Лебедева, И.С. Ефимов — уже пробовали использовать в скульптуре листовой металл.

Однако такой подход не учитывал увеличение нагрузки металлической облицовки на деревянный, сшитый гвоздями каркас, равно как и другие технические сложности. Такая переделка потребовала бы создания другого, металлического каркаса, подбора металла, пригодного для покрытия, а также не одного скульптора, а целой команды включая инженеров и исполнителей.

Дальнейшая судьба этой работы неизвестна. Однако разработанная Кудряшевым технология сооружения больших деревянных скульптурных композиций нашла широкое применение в праздничном декорировании города.

После окончания ВХУТЕМАСа в 1933 году В.В. Кудряшев создает по заказу ГУКФ (4) скульптурную группу «Режиссер, кинооператор и съемочный аппарат». Судя по сохранившемуся в его архиве договору, она была включена в генеральный проект оформления Арбатской площади к 16-й годовщине Октября, где ей отвели одну из узловых точек общей композиции с привязкой к месту строившегося вестибюля станции метро «Арбатская».

Договором предусматривалось обязательное представление эскиза в гипсе, по которому рассчитывали окончательный размер скульптурной группы. Высота фигур составляла 10 м, а вместе с постаментом — 20–24 м. Договор был составлен 23 октября, и на его исполнение отводилось менее двух недель. В помощь мастеру разрешили взять двух скульпторов и инженера по технике безопасности. Наниматель был обязан представить фотографии законченной работы автору и Горкому художников, но обнаружить их пока не удалось.

Кажущаяся простота создания и дешевизна материала привели к массовому изготовлению деревянной скульптуры, которую часто выполняли самодеятельные художники. Однако из-за неконтролируемого упрощения технологий скульптурные фигуры, утеряв пластику, превращались в маловыразительные, трудные в трактовке символы.

Такой подход был неприемлем, что привело к выходу статьи М. Иоффе «Довольно кустарщины!» [9, с. 4–5]. В результате были признаны отрыв непрофессионалов от профессионального искусства и необходимость изменений в отношении к коллективному творчеству.

Работы Кудряшева продолжали вызывать интерес, и вскоре он получил несколько заказов на кинорекламу.

Новые формы рекламы в связи с развитием киноиндустрии

В годы НЭПа кино становится одним из наиболее востребованных видов развлечений. Владельцы частных кинотеатров покупали иностранные фильмы, рекламируя их для небольшого круга зрителей. Каждый кинотеатр делал свою рекламу в виде плакатов, афиш, листовок-аннотаций, различных буклетов. С окончанием НЭПа кинотеатры становятся государственными. Наступает процесс индустриализации молодого советского кино, в связи с чем возникает потребность в новых формах рекламы для массового зрителя.

Уже при выходе на экраны кинофильма С.М. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» на фасаде кинотеатра «Художественный» появляется необычная объемная реклама в форме горельефа. Получил заказы на рекламу к двум фильмам и скульптор Владимир Кудряшев.

В 1928 году завершается работа над последним немым американским фильмом «В доках Нью-Йорка». Он повествует о трудностях жизни простых людей в Америке. Его закупают для проката в СССР, и через некоторое время он появляется на советских экранах. В это время Кудряшев — еще студент ВХУТЕМАСа, но берется за разработку масштабной рекламной композиции к этому фильму и выполняет ее в двух экземплярах. Одна была установлена перед кинотеатром «Художественный», вторая — на углу Столешникова переулка и Петровки. Они привлекали внимание падающей с большой высоты фигурой, отображавшей наиболее эмоционально острый момент фильма. Для скульптора, очевидно, эта композиция стала наиболее сложной из выполненных по разработанной им технологии.

В 1935 году готовился к выходу на экраны фильм А.Л. Птушко «Новый Гулливер», и молодому скульптору заказывают для него рекламу. Сюжет был построен на основе романа Дж. Свифта, но перенесен в советское время. Главным героем стал пионер Петя, который увидел себя во сне Гулливером в стране лилипутов. Идеологически фильм соответствовал времени, отражая борьбу пролетариата против буржуазных сил в Лилипутии. Это был первый анимационно-игровой фильм с множеством технических новинок. В нем впервые совмещалась игра актеров с объемной мультипликацией. К созданию полутора тысяч кукол привлекали кукольников и скульпторов. Фильм был рассчитан на массового зрителя Москвы и других городов, и Кудряшеву предложили создать гигантскую фигуру Гулливера для установки на Пушкинской площади. Судя по фотографиям, фигура была выполнена в цвете.

В 30-е годы XX века Пушкинская площадь (до 1930 года она называлась Страстной) была одним из центров культурно-политической жизни Москвы. Памятник А.С. Пушкину стоял тогда на Тверском бульваре напротив колокольни Страстного монастыря, уничтоженного в 1937 году. На площади размещали всевозможную рекламу. Во время праздников на стене колокольни вывешивали портреты Ленина и Сталина. В обычные дни их сменяли рекламы автолотереи, цирковых представлений или других городских мероприятий. На площади стоял павильон «Книги», а на бульваре у памятника Пушкину проходили книжные базары, завлекавшие покупателей большими натянутыми поперек бульвара плакатами «Здесь книжный рынок — масса новинок». На площади было отведено место для рекламы кино в виде конструкции из плоскостей и объемов разной формы с размещением на них информации, для чего использовали разные типы шрифтов.



Рис. 4. О. Игнатович. Снимок, опубликованный в газете «Вечерняя Москва»



Рис. 5. О. Игнатович. Установка рекламы к фильму «Новый Гулливер». Фонд музейного объединения «Музей Москвы»

23 марта 1935 года в «Вечерней Москве» появился снимок Ольги Игнатович, сделанный во время установки громадного Гулливера (рис. 4). Негатив этого снимка хранится в фонде Музея Москвы (5), где находится и другой ее снимок той же тематики. На нем представлена панорама Тверского бульвара с памятником Пушкину и установленным на переднем плане Гулливером (рис. 5).

Этот кадр интересен для любого москвича-любителя старой Москвы. Он хорошо передает дух тех лет.

Москва еще в снегу. Снег припорошил и Гулливера, возвышающегося над зданиями Лилипутии. Вокруг — толпа зевак, следящих за последними этапами монтажа рекламы. Видна лестница, приставленная к скульптуре, и сидящий на ее плече рабочий, закрепляющий канат для устойчивости всей конструкции. За памятником Пушкину

виден Тверской бульвар с гуляющими — взрослыми и детьми с санками. Тут же и газетный киоск с покупателями. Едут машины того времени и бежит по рельсам Бульварного Кольца трамвай. Исполинские размеры рекламной фигуры хорошо заметны, по сравнению с одиннадцатиметровым памятником Пушкину.



Рис. 6. Транспортировка готовой рекламной фигуры Гулливера. Российский государственный архив кинофотофонодокументов

В отличие от первого снимка, этот кадр сделан с большой высоты. Точка съемки, очевидно, находилась на колокольне Страстного монастыря. Интересна диагональная композиция этого фото. Ее мастером считался Борис Игнатович, старший брат Ольги. Он был знаком с А.М. Родченко и сотрудничал с ним. В 20–30-е годы был известен новаторским подходом к фотографии, поисками композиционных решений и точек съемки. В середине 30-х организовал «Бригаду Игнатовича», включавшую несколько десятков штатных корреспондентов, работавших в советских газетах и журналах. Ольга Игнатович была членом этой бригады. Она сделала несколько снимков рекламного Гулливера, позже попавших в разные фотоархивы. Помимо Музея Москвы, две фотографии находятся в РГАКФФД (6). Одна из них повторяет опубликованную в «Вечерке». На другой — транспортировка Гулливера, который высится над потоком едущих по площади машин (рис. 6).



Рис. 7. Вид Страстной площади с рекламной фигурой Гулливера. А.А. Шахова

На какое-то время скульптура Гулливера становится доминантой Пушкинской площади. Его невозможно было не заметить, что и требовалось от рекламы для массового зрителя. На это откликнулась газета «Кино», поместив 28 марта 1935 года рисунок площади с возвышавшимся над ней Гулливером, сделанный художником А.А. Шаховым (рис. 7).

От многогранной деревянной скульптуры к скульптурному полигональному дизайну

В годы исторического слома произошли глубокие изменения в искусстве.

Хотя сведения о начальном постреволюционном этапе развития скульптуры очень неполны, проводившаяся в последнее время упорядоченная работа с фондами многих отечественных музеев показала достаточно разнообразную, выходившую за рамки плана монументальной пропаганды картину творчества тех лет.

Представленная в 2023 году выставка РОСИЗО под названием «17/37. Советская скульптура. Взлет.» [17] характеризуется современной трактовкой скульптурных процессов того периода. Понятно, что такую краткую интерпретацию нельзя признать однозначной.

Тогда в скульптуре в соответствии с новой идеологией происходил отказ от академического подхода; формировалось декоративно-прикладное направление с ориентацией на утилитарность. Дискуссии часто затрагивали разнонаправленные — как консервативные, так и новаторские — тенденции развития скульптуры.

В одной из таких дискуссий проявилось стремление к скульптуре со строгой архитектоникой. Лозунг «Стройка вместо лепки» содействовал сближению скульптуры с архитектурно-строительной практикой [3, с. 51]. Тяга к новшеству выразилась также в монументальности.

Во ВХУТЕМАСе это привело к экспериментам с крупной формой для привязки человеческой фигуры к городскому масштабу, что потребовало совершенно нового подхода к созданию скульптуры, выходящего за границы наиболее используемых приемов пластики и ваяния.

Первые шаги в направлении инженерно-технических решений сделал Владимир Кудряшев, выстроивший крупногабаритную деревянную скульптуру, в которой свойства использованного материала — фанеры — во многом определили характер формообразования.

Авангардность первого эксперимента с «Головой рабочего» восприняли кинематографисты — представители нового, активно развивавшегося вида искусства, начавшие сотрудничать с В.В. Кудряшевым. По их заказу он разработал новые формы кинорекламы и выстроил несколько крупномасштабных декоративно-рекламных композиций.

Сейчас становится понятно, что Кудряшев смог задумать и реализовать скульптуру нового типа, находясь в открытой творческим ис-

каниям вхутемасовской среде, а также благодаря собственным техническим склонностям. В его архиве сохранился альбом с тринадцатью техническими предложениями по устройству летательных, плавательных аппаратов и усовершенствованию приспособлений разных типов.

О конструкции каркаса дает представление единственная фотография «Головы рабочего» до обшивки ее фанерными панелями. Запечатленная на ней пространственная конструкция привлекает внимание сложной сеткой каркаса, контурно вырисовывающей в пространстве форму готовой скульптуры. Эта сухо-конструктивная подача портретного образа оказалась новой для восприятия современного зрителя и вызывает больший интерес, чем завершенная скульптура.

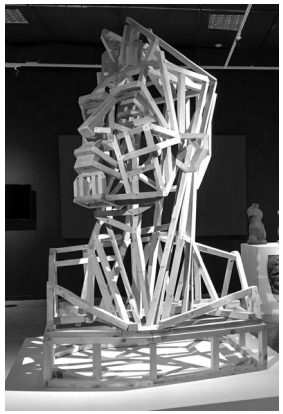


Рис. 8. Реконструкция каркаса «Головы рабочего», 2020. Фото Н. Кудряшева

Реконструкция каркаса была выполнена, как и оригинал, вручную И. Орловым для выставки «ВХУТЕМАС — 100» (рис. 8), состоявшейся в 2020–2021 гг., и представлена на трех выставках в последующие годы (7).

Используя современные технологии, можно восстановить как каркас, так и готовую скульптуру в дереве или металле, как рекомендовали автору современники.

Эта работа студента скульптурного факультета ВХУТЕМАСа дает представление об одном из авангардных экспериментов, воспринятых с интересом, но не получивших развития в последующие десятилетия из-за сложности технологии. Все вышеназванные работы В. Кудряшева – каркасные конструкции сложного строения. Начав с технически трудновыполнимого скульптурного портрета, он добился его выразительности благодаря оптимальной дробности геометрической формы.

Если опыт конструирования крупногабаритной деревянной скульптуры относится ко второй половине 20-х годов прошлого века, то в дальнейшем отечественная монументальная скульптура продолжила линию инженерно-технического конструирования, развиваясь в зависимости от совершенствования архитектурно-строительных технологий, а также появления инновационных материалов, включая такие достижения металлургии, как хромо-никелевая нержавеющая сталь или титановые сплавы, разработанные для космического кораблестроения.

Современные компьютерные технологии определили развитие одного из перспективных направлений: полигональной скульптуры — структурного аналога скульптурных конструкций Владимира Кудряшева, но выполненных не в одиночку, а дизайнерскими коллективами, владеющими программами 3d-моделирования, а также технологами — специалистами по работе с различными материалами. (Полигональный объект — объект со структурой из плоских многоугольников. Полигон — часть плоскости, ограниченная замкнутой ломаной линией).

Полигональная скульптура начала развиваться с 60–70-х годов XX века. Это одно из наиболее разработанных направлений обширной области полигонального дизайна. В основном она представлена декоративно-парковой анималистической скульптурой. Она очень разнообразна по размеру, форме и материалу. Эти арт-объекты могут быть структурно сложными, состоящими из многоугольных пластин разного размера и типа, или же простого сложения из треугольников. Они могут крепиться на каркасе или непосредственно стыковкой пластин.

Формирование и широкое распространение полигонального подхода в искусстве, архитектуре и дизайне оказалось возможным после получения техногенной основы в виде компьютерного моделирования.

Полигональность как принцип художественного формообразования представляет собой новое явление в эстетике, характерной для современного техногенного общества.

Примечания:

1. ГМИИ РТ — Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.

2. НМ РТ — Национальный музей Республики Татарстан.

3. МАРХИ — Московский архитектурный институт (государственная академия).

4. ГУКФ — Главное управление кинофотопромышленности при Совете народных комиссаров СССР.

5. Музейное объединение «Музей Москвы».

6. РГАКФФД — Российский государственный архив кинофотофонодокументов.

7. www.denkmail-moscow.ru Международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, современному использованию и популяризации культурного наследия. 2021. Москва.

«Дом культуры СССР», Москва, Манеж, февраль 2023.

«Энергия Мечты». Паркинг-Галерея парка «Зарядье», июль–сентябрь 2025 г.

Список литературы:

1. *Ар. С. (Арбатов С.).* Владимир Кудряшев // Еженедельник (еженедельное бесплатное приложение к газете «Красная Татария»). — 1927. — № 10. — 6 ноября.

2. *Бурдянский С.М.* Художники к десятилетию Октября (о скульптуре Владимира Кудряшева) // Известия ВЦИК. — 1927, 5 октября. — С. 5.

3. *Вершинина А.Ю.* Конструктивизм и его уроки для русской скульптуры: поиски, проекты, практики. «17/37. Советская скульптура. Взлет». — Москва: РОСИЗО, 2025.

4. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда: каталог выставки Музея Москвы; авт.-сост. К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова. Музей Москвы. — Москва: ABC design, 2021.

5. ГАРФ, ф. А-2306, оп. 23, ед. хр. 116: протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся (июнь 1920) Государственных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП.

6. *Голубкина А.С.* Несколько слов о ремесле скульптора. — Москва: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. — 51 с.

7. Декрет Совета народных комиссаров «О создании Высших художественно-промышленных мастерских (ВХУТЕМАС)». 29.11.1920 г.

8. Декреты Советской власти. Т. II. — Москва: Политиздат, 1959.

9. *Иоффе М.* Довольно кустарщины! // Рабис. — 1931. — № 4.

10. *Исаков С.* Памятники // События художественной жизни Советской России 1917–1932: сборник материалов и документов. Отв. ред. В.П. Толстой. — Санкт-Петербург: Галарт, 2010.

11. *Толстой В.П.* События художественной жизни Советской России 1917–1932: сборник материалов и документов; отв. ред. В.П. Толстой. — Санкт-Петербург: Галарт, 2010.

12. *Тугендхольд А.Я.* Октябрь в изобразительном искусстве // Рабис. — 1927. — № 43 (85). — С. 24–25.

13. *Улёмнова О.Л.* Графический коллектив «Всадник»: каталог выставки «Сметая веками насевшую пыль». — Казань, 2013–2014.

14. *Федоров-Давыдов А.А.* Скульптура // Печать и революция. кн. 7. — 1927, Октябрь–ноябрь. — С. 183–201.

15. *Червонная С.М.* Татарская скульптура XX века: миф или реальность // Третьи Казанские искусствоведческие чтения. К 110-летию со дня рождения С.С. Ахуна. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 11–12.12.2013. — Казань: Центр инновационных технологий, 2014.

16. Шатских А.С. Скульптфак // Архитектура и строительство России. — 1996. — № 4. — С. 11–14.

17. «17/37. Советская скульптура. Взлет». Каталог выставки. — Москва: 2025. — 327 с.

К.О. БЕЛЯКОВ

Проректор по цифровой трансформации РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: belyakov@mghpu.ru

K.O. BELYAKOV

Vice-Rector for Digital Transformation of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: belyakov@mghpu.ru

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО МЕТОДАМ, ИНСТРУМЕНТАМ И СПОСОБАМ ОЦЕНКИ РИД В ТВОРЧЕСКИХ ВУЗАХ

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS ON THE METHODS, TOOLS, AND METHODS OF ASSESSING THE RESULTS OF INTELLECTUAL ACTIVITY IN CREATIVE UNIVERSITIES

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_289_298

Статья посвящена методам, инструментам и способам оценки результатов интеллектуальной деятельности (РИД). В ней представлены основные подходы и инструменты для проведения оценки, которые могут быть полезны при принятии решений о защите, коммерциализации и управлении РИД, в том числе в обучении студентов практике оценки нематериальных активов. Во второй части статьи приведен примерный алгоритм действий по оценке стоимости РИД на примере реальной работы по созданию дизайна медицинской инвалидной коляски.

The article is devoted to methods, tools, and approaches to assessing the results of intellectual activity. It presents the main approaches and tools for conducting an assessment, which may be useful when making decisions about the protection, commercialization, and management of RIA, including in teaching students the practice of assessing intangible assets. The second part of the article provides an approximate algorithm for assessing the value of the results of intellectual activity, using the example of a real project involving the design of a medical wheelchair.

Ключевые слова: методы, инструменты, способы, оценка результатов интеллектуальной деятельности (РИД); алгоритм действий, оценка стоимости, методические рекомендации, обучение практике оценки нематериальных активов.
Keywords: methods, tools, techniques, assessment of the results of intellectual activity; algorithm of actions, cost assessment, methodological recommendations, training in the practice of assessing intangible assets.

Основные понятия и определения

Результаты интеллектуальной деятельности (РИД) — это охраняемые законом результаты творческого труда, такие как изобретения, полезные модели, промышленные образцы, произведения науки, литературы и искусства и другие.

Оценка РИД — процесс определения стоимости, ценности или качества РИД с учетом их характеристик, потенциала коммерциализации и других факторов.

1. Методы, инструменты и способы оценки РИД

1.1. Методы или подходы к оценке РИД

Для оценки результатов интеллектуальной деятельности (РИД) используют три базовых подхода: затратный, сравнительный и доходный. Выбор метода оценки зависит от характеристик самого объекта, целей оценки объекта и решаемых задач с помощью оценки. Наиболее эффективным является комбинированный подход к оценке, который бы сочетал разные методы в зависимости от целей.

— Затратный метод — основан на расчете и сумме затрат, связанных с созданием и защитой РИД.

— Сравнительный метод — предполагает сравнение РИД с существующими аналогичными объектами на рынке.

— Доходный метод — основан на прогнозной оценке будущих доходов от использования РИД, оценке будущей стоимости нематериальных активов.

1.1.1. Затратный подход

Затратный метод оценки стоимости интеллектуальной собственности основан на оценке всех понесенных затрат, которые были произведены и которые еще предстоит понести. Включает:

— расчет затрат на разработку, правовую охрану и продвижение РИД;

— определение амортизации затрат на протяжении срока полезного использования РИД.

Некоторые подходы по оценке по затратному методу

Метод замещения — это расчет затрат на создание объекта, аналогичного оцениваемому, по текущим рыночным ценам на дату оценки, с учетом накопленного износа.

Метод восстановительной стоимости — это определение суммы расходов, необходимых для воспроизводства объекта, полностью идентичного оцениваемому, с использованием тех же материалов и технологий, с учетом износа.

Метод исходных затрат — это пересчет фактически понесенных исторических (первоначальных) затрат в цены, актуальные на момент оценки, с применением отраслевых индексов изменения цен.

Затратный подход может быть полезен при оценке уникальных объектов, для которых невозможно найти точные аналоги на рынке. Недостатком затратного метода может быть недостоверность информации о затратах на создание или восстановление объекта.

1.1.2. Сравнительный подход

Сравнительный метод оценки интеллектуальной собственности заключается в сопоставлении (сравнении) анализируемого объекта интеллектуальной собственности с похожими объектами, которые уже представлены на рынке, с целью определения рыночной стоимости.

— Анализ рынка для выявления аналогичных РИД и их стоимости.

— Сравнение характеристик и качества РИД с аналогами.

— Некоторые методы

Метод сопоставимых сделок — стоимость объекта определяется путем внесения корректировок в цены объектов-аналогов с учетом различий между ними и объектом оценки по ключевым ценообразующим параметрам.

Метод рыночных мультипликаторов — стоимость объекта рассчитывается как произведение значения его основного ценообразующего фактора на соответствующий рыночный мультипликатор.

Сравнительный подход эффективен при наличии данных о ценах на схожие объекты на рынке. Однако если объект обладает уникаль-

ными характеристиками и не имеет прямых аналогов, возможности применения сравнительного метода существенно ограничиваются.

1.1.3. Доходный подход

— Оценка ожидаемых доходов от лицензирования, продажи или использования РИД в собственном производстве.

— Расчет дисконтированной стоимости будущих доходов с учетом рисков и неопределенности.

Доходный подход базируется на прогнозировании будущих доходов, которые способен принести объект интеллектуальной собственности в процессе его использования. Основная сила доходного метода — в прямой связи с экономической выгодой, которую приносит объект. Однако именно зависимость от прогнозов делает этот метод уязвимым.

Некоторые методы

Метод прямой капитализации доходов используется, когда ожидаемые поступления от использования РИД стабильны и равномерны на протяжении всего срока его эксплуатации.

Метод дисконтирования денежных потоков предполагает приведение будущих денежных поступлений от использования РИД к текущей стоимости с применением ставки дисконтирования.

Доходный подход эффективен для оценки объектов, которые способны напрямую производить денежный поток. Однако его применение становится затруднительным, если сложно спрогнозировать будущие доходы или невозможно точно определить срок, в течение которого объект будет приносить прибыль.

1.2. Инструменты оценки РИД

Для проведения оценки РИД в креативной индустрии можно использовать различные инструменты, такие как:

— патентные базы данных и базы данных авторских прав — для поиска аналогов и определения уровня техники;

— аналитические платформы и инструменты для анализа социальных медиа — для изучения аудитории, оценки популярности и востребованности РИД;

— финансовые модели — для прогнозирования доходов и расходов;

— специализированное программное обеспечение — для автоматизации расчетов и анализа данных;

— CRM—системы и инструменты для анализа данных о продажах — для оценки эффективности использования РИД в коммерческих целях.

1.3. Способы оценки РИД

Способы оценки РИД зависят от целей и задач, стоящих перед оценщиком. Например:

— для принятия решения о защите РИД можно использовать сравнительный метод, а для определения стоимости лицензии — доходный метод;

— для оценки потенциала коммерциализации РИД можно использовать комбинацию затратных и доходных методов;

— для определения ценности РИД для компании можно учитывать не только финансовые показатели, но и нематериальные факторы, такие как репутация, имидж и бренд.

2. Пример алгоритма оценки стоимости результатов интеллектуальной деятельности (РИД)

Оценка стоимости результатов интеллектуальной деятельности (РИД), таких как, например, разработка дизайна медицинской коляски, может включать в себя несколько этапов и факторов. Ниже приведена последовательность действий, пример подхода к оценке.

2.1. Определение целей и задач дизайна

На этом этапе формулируются основные требования к будущему объекту. Анализируются его ключевые функции, эргономические параметры (удобство для пользователя), эстетические качества и общая функциональность.

— Каковы основные функции и характеристики медицинской коляски?

— Какие требования предъявляются к дизайну с точки зрения эргономики, эстетики и функциональности?

2.2. Анализ рынка и конкурентов

Проводится исследование текущего рынка. Изучаются существующие аналоги, выявляются их сильные и слабые стороны. Это позволяет определить уникальные конкурентные преимущества и рыночную нишу для нового дизайна.

— Изучение существующих дизайнов медицинских колясок на рынке.

— Определение уникальных особенностей и преимуществ предлагаемого дизайна.

2.3. Оценка затрат на разработку

Рассчитываются все фактические расходы, понесенные в процессе разработки. Сюда входят: стоимость материалов и комплектующих; затраты на оплату труда специалистов (дизайнеров, инженеров) и время, затраченное на проект; расходы на использование специализированного программного обеспечения и оборудования. Для расчета суммируются:

— расчет стоимости материалов и комплектующих;

— оценка времени и усилий, затрачиваемых на разработку дизайна (например, количество итераций, количество участников команды);

— расчет затрат на использование специализированного программного обеспечения и инструментов для проектирования.

2.4. Расчет стоимости правовой охраны РИД

Определяются затраты, связанные с юридическим закреплением прав на интеллектуальную собственность. Учитывается стоимость патентования или регистрации авторского права, а также потенциальные лицензионные платежи (роялти) при передаче прав другим компаниям.

— Определение стоимости патента или регистрации авторского права на дизайн.

— Учет возможных лицензионных платежей или роялти при передаче прав на использование дизайна третьим лицам.

2.5. Оценка потенциальной прибыли

Строится модель будущей коммерческой успешности продукта. Оценивается потенциальный спрос на рынке и рассчитывается прогнозируемая прибыль от реализации изделий с данным дизайном с учетом производственных и маркетинговых издержек.

— Прогнозирование спроса на медицинские коляски с разработанным дизайном.

— Расчет потенциальной прибыли от продаж с учетом затрат на производство и маркетинг.

2.6. Учет рисков и неопределенностей

Проводится идентификация факторов, которые могут негативно повлиять на стоимость или успех продукта. К ним относятся рыночные риски, возможные изменения в законодательстве, технологическое устаревание и изменение предпочтений потребителей.

— Оценка вероятности успеха на рынке.

— Учет возможных изменений в законодательстве, технологиях и потребительских предпочтениях.

2.7. Определение стоимости на основе сравнительного анализа

Стоимость РИД определяется путём сопоставления с аналогичными проектами или сделками на рынке. Анализируются цены на схожие товары или услуги для формирования ориентира.

— Сравнение с аналогичными проектами в отрасли.

— Учет цен на аналогичные товары или услуги на рынке.

2.8. Применение методов оценки интеллектуальной собственности

Для получения итоговой величины используются стандартные методологические подходы.

— Использование методов доходного подхода (например, оценка будущей прибыли от использования дизайна).

— Применение затратного подхода (например, суммирование всех затрат на разработку и умножение на коэффициент для учёта прибыли).

— Комбинирование методов для получения более точной оценки.

2.9. Консультация с экспертами

Обращение к специалистам в области интеллектуальной собственности, дизайна и маркетинга для получения профессиональной оценки. Для подтверждения корректности расчетов и выводов возможно привлечение независимых специалистов: экспертов в области интеллектуальной собственности, профессиональных оценщиков, маркетологов и сторонних промышленных дизайнеров.

2.10. Финальная корректировка стоимости РИД

На заключительном этапе все полученные данные обобщаются. Вносятся финальные корректировки с учетом всей собранной информа-

ции и актуального состояния рынка, после чего формируется итоговый документ с обоснованной стоимостью РИД.

Важно отметить, что оценка стоимости РИД может быть сложной и требовать глубоких знаний в различных областях. Рекомендуется обращаться к профессиональным оценщикам или юристам в области интеллектуальной собственности для получения более точной и надежной оценки.

Заключение

Методические рекомендации, приведенные в статье, представляют собой справочные материалы, которые помогут понять основные методы, инструменты и способы оценки РИД в креативной индустрии. Выбор конкретного метода и инструмента зависит от целей оценки, характеристик РИД и доступных данных. Автор надеется на интерес читателей, сотрудников и студентов университетов в применении предложенных алгоритмов и творческого развития деятельности по созданию, оценке и постановке объектов интеллектуальной собственности (ОИС) на баланс университета с последующим введением в экономический оборот на рынке.

В данной статье проведен анализ ключевых этапов и факторов, определяющих стоимость результатов интеллектуальной деятельности (РИД), на примере разработки дизайна медицинской коляски. Данный процесс представляет собой фундаментальный элемент стратегического управления интеллектуальной собственностью, позволяющий адекватно оценить коммерческую ценность инновационных разработок и принять обоснованные решения относительно их коммерциализации, лицензирования и правовой защиты.

Методология оценки стоимости РИД включает в себя ряд последовательных этапов: детальный анализ затрат на разработку, сравнительный анализ рыночной стоимости аналогичных продуктов, оценку уникальности и инновационности дизайн—решения, прогнозирование потенциальных доходов от использования РИД, а также идентификацию и количественную оценку рисков и ограничений, связанных с коммерциализацией.

Факторы, оказывающие существенное влияние на стоимость РИД, включают в себя уровень сложности и оригинальности креативного, творческого или дизайнерского решения, стоимость используемых материалов и производственных затрат, прогнозируемый уровень спроса на продукт, конкурентное окружение и нормативно—правовую базу, регулирующую вопросы интеллектуальной собственности.

Комплексный подход к оценке стоимости РИД, учитывающий экономические, технические и правовые аспекты, является ключевым фактором в обеспечении объективности и точности результатов оценки. Такой подход позволяет не только корректно определить рыночную стоимость интеллектуальной собственности, но и разработать эффективные стратегии управления ею, направленные на максимизацию экономической выгоды от использования инновационных разработок.

Таким образом, статья подчеркивает значимость всестороннего анализа и интеграции различных факторов при оценке стоимости РИД. Это позволяет повысить качество принимаемых управленческих решений и обеспечить устойчивое развитие интеллектуального капитала университета.

Примечания:

1. *Дьяконова С.Н., Ботиенко А.В.* Оценка нематериальных активов и собственности. Методические указания. «Воронежский государственный технический университет». — Воронеж, 2022. — URL: https://cchgeu.ru/upload/iblock/8b3/cbssr57v7y4gm582ialqf8o17rppyngf/MU_ONAiIS_Prakt_MAG_EIP_2022.pdf (дата обращения: 13.05.2026).

2. Подходы и методы оценки объектов интеллектуальной собственности. — URL: https://audex.ru/blog/podkhody—i—metody—otsenki—obektov—intellektualnoy—sobstvennosti/ (дата обращения: 13.05.2026).

3. *Борисова И.И., Орлова Е.А.* Оценка и учет объектов интеллектуальной собственности. Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. — Н. Новгород, 2012. — URL: https://cons-s.ru/media/matherials/Оценка%20и%20учет%20объектов%20ИС.pdf (дата обращения: 13.05.2026).

4. Оценка интеллектуальной собственности. — URL: https://nris.ru/blog/ocenka—intellektualnoj—sobstvennosti/ (дата обращения: 13.05.2026).

5. Интеллектуальная собственность как актив: как оценить стоимость и получить выгоды. — URL: https://www.klerk.ru/buh/articles/637040/ (дата обращения: 13.05.2026).

6. Методические рекомендации по определению рыночной стоимости интеллектуальной собственности (утв. Минимуществом РФ от 26.11.2002 N СК—4/21297). — URL: https://base.garant.ru/12129925/ (дата обращения: 13.05.2026).

7. *Щербак Е.Н.* К вопросу о правовом регулировании прав на результаты интеллектуальной деятельности в образовательных организациях // Правовой Альманах. — 2023. — № 8 (30). — С. 12–13. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-

voprosu-o-pravovom-regulirovanii-prav-na-rezultaty-intellektualnoy-deyatelnosti-v-obrazovatelnyh-organizatsiyah (дата обращения: 12.05.2026).

8. *Лосева О.В., Абдикеев Н.М.* Методика оценки результатов интеллектуальной деятельности как нематериального актива для целей бухгалтерского и налогового учета // Учет. Анализ. Аудит. — 2021. — Том 8. — № 5. — С. 55–67. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodika-otsenki-rezultatov-intellektualnoy-deyatelnosti-kak-nematerialnogo-aktiva-dlya-tseley-buhgalterskogo-i-nalogovogo-ucheta/viewer (дата обращения: 20.05.2026).

9. Для анализа материалов и формулировок была использована нейросеть GigaChat, разработанная компанией Сбер. Эта технология позволила автоматизировать обработку больших объемов текстовой информации, выявить ключевые темы и сформулировать обоснованные выводы.

А.М. ВОРОНИНА

Бакалавр РУДН им. Патриса Лумумбы, дизайнер-архитектор, магистрант РУДН им. Патриса Лумумбы, реставратор памятников архитектуры
e-mail: annamv_01@mail.ru

A.M. VORONINA

Bachelor's degree from RUDN University. Patrice Lumumba, architectural designer, master's student at RUDN University. Patrice Lumumba, architectural monument restorer
e-mail: annamv_01@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_299_306

ГРАФИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕРКВИ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА XVI–XIX вв. В СЕЛЕ ЧЕРЛЕНКОВО НА ПЕРИОД ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

GRAPHIC RECONSTRUCTION OF THE 16th–19th CENTURY CHURCH OF ST. NICHOLAS THE WONDERWORKER IN THE VILLAGE OF CHURLENKOVO DURING THE PERIOD OF ITS INITIAL CONSTRUCTION

В статье рассмотрены архитектурные особенности церкви Николая Чудотворца XVI–XIX вв. в селе Черленково Московской области. Представлена графическая реконструкция церкви на период первоначального строительства, выполненная по результатам натурного исследования, проведенного в рамках консервационных работ 2025 г. Впервые выдвигается и обосновывается предположение о первоначально пятиглавом завершении храма.

The article discusses the architectural features of the Church of St. Nicholas the Wonderworker from the XVI–XIX centuries in the village of Churlenkovo, Moscow Region. A graphic reconstruction of the church from the initial period (XVI century) is presented, based on the results of a field study conducted as part of the 2025 conservation work. For the first time, the assumption of the original five-domed structure of the church is proposed and substantiated.

Ключевые слова: церковь Николая Чудотворца, Черленково, реставрация храмовой архитектуры, графическая реконструкция, каменный храм, XVI век, пятиглавие, световой барабан, подпружные арки, окно, портал, алтарная преграда, угловые компартименты
Keywords: Church of St. Nicholas the Wonderworker, Churlenkovo, restoration of temple architecture, graphic reconstruction, stone church, XVI century, five-domed church, light drum, buttresses, window, portal, altar screen, corner compartments

Церковь Николая Чудотворца, расположенная в селе Черленково Московской области, представляет собой сильно перестроенный памятник храмовой архитектуры середины XVI в. Впервые церковь упоминается как каменная в меновой грамоте от 21 сентября 1562 г. [1, с. 303], однако доподлинно неизвестно, в какое время она была возведена, — до 1540 г., когда селом Черленково владел князь Хованский-Косой [2, с. 177], или позднее, в монастырский период с 1543 по 1562 г.

Облик церкви Николая Чудотворца сильно изменился со времени ее возведения. В 1842–1847 гг. под руководством московского губернского архитектора Д.Ф. Борисова Никольскую церковь расширили путем пристройки с ее западной стороны теплой трапезной и ныне утраченной трехъярусной колокольни [3]. Затем, в период с 1848 г. по 1856 г. велись реконструкционные работы, затронувшие древнюю часть Никольской церкви: храм был разобран до высоты карниза и перестроен в псевдорусском стиле с изменением системы сводов и устройством нового шатрового восьмигранного барабана. Также в ходе работ окна и порталы церкви были растесаны и перелицованы.

До XXI в. памятник дошел в руинированном состоянии с утраченными южной и центральной конхами и частично разрушенными сводами. Консервационные работы 2025 г. позволили комплексно исследовать храм и выполнить графическую реконструкцию первоначального облика.

Церковь Николая Чудотворца представляет собой четырехстолпный трехапсидный крестово-купольный храм. Его стены выложены из кирпича 275 х 125–130 х 75 мм на булыжных фундаментах и дубовых связях. Каналы связей заметны на восточном фасаде в разрушенных конхах, а также в образовавшемся отверстии на южном фасаде. Дубовые связи, частично сохранившиеся в стене южного фасада, в месте перпендикулярного пересечения врублены друг в друга и уложены в одном уровне. Общая длина церкви с учетом апсид составляет 15,9 м, ширина — 12,7 м, со средней толщиной стен — 1,2–1,3 м. Четверик Никольского храма несколько вытянут на запад таким образом, что ширина западного поперечного нефа превышает ширину его боковых нефов, а угловые компартименты имеют прямоугольную форму (рис. 1). Столпы храма, в сечении близкие к квадрату, напротив, смещены к востоку, поэтому восточный поперечный неф в ширину значительно меньше западного. От боковых стен столпы отстоят в среднем на 2,1 м.

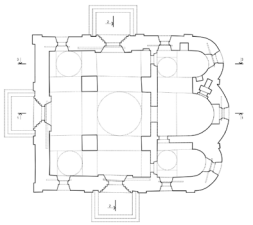


Рис. 1. План церкви Николая Чудотворца. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

Первоначально церковь Николая Чудотворца, вероятнее всего, была пятиглавой. Это предположение выдвигается впервые и строится, во-первых, на отсутствии в историко-архивных материалах сведений о завершении храма. В своем труде «Неизвестная постройка Осифовских старцев середины XVI в. — Никольская церковь в селе Черленкове» В.В. Кавельмахер, ссылаясь на клирковую ведомость 1838 г., утверждал, что данная церковь и до реконструкции середины XIX в. была одноглавой [4, с. 417]. Однако в вышеупомянутой ведомости значится только, что храм был холодным, однопрестольным и с установленной непосредственно на четверике настенной звонницей [5, с. 33]. Следует отметить, что Никольская церковь действительно могла стать одноглавой задолго до капитальной перестройки середины XIX в., например, при устранении последствий громового удара, пришедшегося на храмовый шпиль в мае 1822 г. [6, с. 1], или лишиться пятиглавого завершения по каким-либо другим причинам.

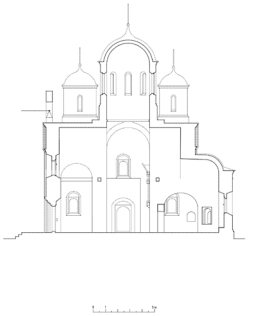


Рис. 2. Продольный разрез церкви Николая Чудотворца по центральному нефу. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

Во-вторых, церковь Николая Чудотворца обладает рядом архитектурных особенностей, характерных для пятиглавых храмов того времени. Наиболее значимая из них — подпружные арки угловых компартиментов, сложенные значительно ниже подпружных арок центрального барабана (рис. 2) Подобное архитектурное решение, как правило, не применялось в строительстве одноглавых храмов.

Пониженные подпружные арки восточной части храма сохранили свой первоначальный абрис, а подпружные арки западной части были подняты на высоту сводов основного креста в середине XIX в. В ходе натурного исследования Никольской церкви над заложенными каналами дубовых связей западной стены, а также на северной и южной стенах были найдены следы пят сводов XVI в., расположенные практически в уровне пят сохранившихся восточных сводов. Следовательно, в XVI в. западная и восточная части храма были выложены симметрично и в интерьере имели некую изолированность от основного объема (рис. 3).

Пониженные относительно сводов основного креста угловые компартименты широко распространены в архитектуре пятиглавых храмов XVI в. Тверской, Владимирской и Московской областей. Данное архитектурное решение встречается, например, в Троицком соборе Макарьера монастыря в г. Калязин (1521–1523 гг.), Преображенском соборе в г. Муром (1550-е гг.), Успенском соборе Старицкого мужского монастыря в г. Старица (1530-е гг.), Рождественском соборе Лужецкого Ферапонтова монастыря в г. Можайск (1523–1547 гг.), соборе Михаила Архангела в Микулино (конец 1550-х гг.), а также ныне одноглавом Вознесенском соборе Оршина монастыря в п. Орша (1530-е гг.).

Широкий центральный барабан до масштабной реконструкции XIX в., вероятнее всего, опирался на подпружные арки, выложенные в уровне шелыг сводов основного креста, рукава креста были перекрыты коробовыми сводами.

Поскольку верх храма был кардинально перестроен, следов установки боковых световых барабанов не было обнаружено: над подпружными арками восточных угловых компартиментов сохранились только возвышающиеся стенки, формирующие глубокие ниши в северной и южной апсидах (рис. 4).



Рис. 3. Поперечный разрез церкви Николая Чудотворца по поперечному нефу. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

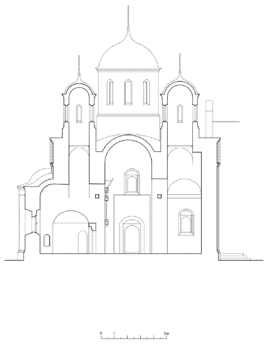


Рис. 4. Продольный разрез церкви Николая Чудотворца по северному нефу. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

Следует отметить, что восточная пара барабанов Никольской церкви в диаметре уступала западным ввиду уже упоминавшихся особенностей плана четверика. Боковые барабаны храмов середины XVI в. были, как правило, одного размера, однако встречается немало исключений. Так, в Спасском соборе мужского монастыря в Муроме и Вознесенском соборе в Орше восточные барабаны меньше западных. Оба собора по типологии и периоду возведения близки рассматриваемой церкви Николая Чудотворца в Черленково. В Спасском соборе в Муроме с целью увязать восточные барабаны с узкими вытянутыми по оси север-юг компартиментами, строители выложили овальные карнизы в уровне перехода от парусов к барабанам [7, с. 169]. В ныне одноглавом соборе Оршина монастыря четверик так же, как и в Никольской церкви, вытянут на запад, образуя в плане прямоугольные угловые компартименты. Для установки боковых световых барабанов форма угловых компартиментов была приведена к квадрату путем возведения четырех дополнительных арок: две по западной стене для западной пары барабанов и по одной по северной и южной стенам соответственно для восточных барабанов [8, с. 369]. Такое решение могло быть применено и при устройстве барабанов Никольской церкви.

Рассматриваемая церковь Николая Чудотворца примечательна нестандартным расположением алтарной преграды: она была сложена толщиной в два кирпича и шла по восточным граням восточных столбов. Аналогичная смещенная к востоку алтарная преграда ранее существовала в Успенской церкви в г. Клин. В дьяконнике Никольской церкви был устроен изолированный от храма придел. Он был отделен сложенной в два кирпича стенкой, идущей от южного алтарного столба к восточной стене храма. Следы откоса, толщиной в один кирпич, сохранившиеся на восточной грани южного алтарного столба, помогли определить расположение двери. В середине XIX в. алтарная преграда и стенка между центральной и южной апсидами были разобраны, а алтарные столбы вычинены. В какой-то период перед входом в придел существовала арка, перекинутая от южной стены на юго-восточный столб заподлицо с его западной гранью, однако, вероятнее всего, она относится к поздним переделкам.

Натурные данные позволяют в общих чертах представить форму первоначального иконостаса (рис. 5). На западной грани восточных алтарных столбов сохранились профилированные консоли, поддерживающие

нижнее тябло, а на южной стене храма остались гнезда от тябловых брусьев первоначального и более поздних иконостасов. Гнездо от нижнего тябла первоначального иконостаса высотой 36 см, шириной 27 см и глубиной 40 см было выложено в процессе строительства. Выше него находится вырубленное в кладке гнездо, относящееся, по-видимому, к более позднему иконостасу. Следующее выложенное гнездо от центрального тябла первоначального иконостаса расположено на расстоянии 148 см от первого. Гнездо от верхнего тябла выложено на расстоянии 260 см от предыдущего. Таким образом, деисусный ряд первоначального иконостаса высотой 169 см располагался между нижним и центральным тяблами. Над ним, между центральным и верхним тяблами находился праздничный ряд высотой 60 см, а пророческий ряд, вероятнее всего, был установлен под углом и крепился на верхнее тябло.



Рис. 5. Поперечный разрез церкви Николая Чудотворца по поперечному нефу. Графическая реконструкция первоначального иконостаса

Наружный облик церкви Николая Чудотворца подчеркнуто монументален (рис. 6). Фасады массивного четверика Никольской церкви, разделенные лопатками на три почти равновеликих по ширине прясла, в древности венчались закомарами [4, с. 416]. Центральные лопатки на северном и южном фасадах были несколько смещены к западу относительно осей внутренних столпов, в результате восточные прясла стали значительно шире соответствующего им восточного поперечного нефа. Целью такого смещения было, вероятно, желание придать центричность боковым фасадам. Фрагмент проходившего под закомарами карниза, состоящего из четвертного вала и двух полочек, сохранился на западном фасаде (рис. 7). Полочки в профиле карниза выполнены из маломерного кирпича.



Рис. 6. Южный фасад церкви Николая Чудотворца. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

На северном и южном фасадах церкви было по три окна — по два окна в боковых пряслах и по окну верхнего света. Нижние окна были смещены относительно поперечных нефов и выравнены по центру боковых прясел. Единственное частично сохранившееся окно XVI в. расположено на западном фасаде над пробитой в портале аркой. В ходе натурного исследования было выявлено, что это арочное окна верхнего света было с двойной четвертью и имело «лобик» только со стороны интерьера. Также в кладке сохранились канал от засова, отступающий от откоса на ширину оконницы и следы от боковых прутьев оконной решетки. Поскольку следов первоначальных окон нижнего света на памятнике не сохранилось, они реконструированы в пропорциях западного окна верхнего света. Это решение также подкреплено наличием подобных окон нижнего света в других храмах XVI в., в частности, в апсидах собора в Медведевой пустыни.



Рис. 7. Западный фасад церкви Николая Чудотворца. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

В каждой апсиде церкви Николая Чудотворца имелось по окну (рис. 8), причем окно центральной апсиды было помещено в огромную достигавшую пят сводов нишу. Эта оконная ниша, служившая горним местом [4, с. 417], незначительно смещена к северу и ныне заложена. В 1942 г. в ходе артобстрела южная и центральная апсиды сильно пострадали [9, с. 98], окна были полностью утрачены. От окна центральной апсиды сохранился только канал от засова размером 6 х 8 см, уходящий вглубь кладки на 68 см.



Рис. 8. Восточный фасад церкви Николая Чудотворца. Графическая реконструкция на период первоначального строительства

В древности в храм вели три, вероятно, перспективных портала. Западный портал, растесанный почти до ширины лопаток, был полностью утрачен, а от северного и южного порталов XVI в. сохранились только внутренние утолщения стен. Такое необычное конструктивное решение можно встретить, например, в интерьере Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры [4, с. 420]. В середине XIX в. северный и южный порталы были реконструированы и объединены с окнами верхнего света декоративными белокаменными арками. Тогда же внутренние

утолщения были стесаны до уровня новых подоконников. Первоначальная высота этих утолщений определяется по следам, а вместе с ней — и уровень начала окон верхнего света XVI в.

Возвращаясь к вопросу о первоначальном количестве куполов Никольской церкви в Черленково, следует упомянуть еще один аргумент в пользу пятиглавого завершения. В первой трети XVI в. в храмовом строительстве преобладали одноглавые и трехглавые храмы. Начиная с 1530-х гг. и, в особенности, с середины XVI в., возводится все больше четырехстолпных храмов с пятью главами [7, с. 175]. Храмы этого типа строились в Москве, Подмосковье, Тверской и Владимирской областях, а также во многих других городах центральной России. Таким образом, Никольская церковь в Черленково была возведена в период, когда господствующим типом храмового завершения было пятиглавие.

Список литературы:

1. Акты феодального землевладения и хозяйства XIV–XVI веков / подгот. к печати А.А. Зиминым; отв. ред. Л.В. Черепнин. — Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. — Ч. 2. — 663 с.

2. *Баталов А.Л.* Храм Святителя Николая в селе Черленково в истории храмостроительства в Волоцком уезде XVI в.: верификация версий // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2020. — № 3 (81). — С. 170–179.

3. Дело о строительстве трапезной при Николаевской церкви с. Черленкова Волоколамского уезда // Центральный государственный архив Москвы. — Ф. 203. — Оп. 422. — Ед. хр. 6.

4. *Кавельмахер В.В.* Неизвестная постройка осифовских старцев середины XVI в. – Никольская церковь в селе Черленкове // Памятники культуры: новые открытия: письменность, искусство, археология : ежегодник 1987. — Москва: Наука, 1988. — С. 416–420.

5. Клирковые ведомости за 1838 г. // Центральный государственный архив Москвы. — Ф. 207. — Оп. 2. — Ед. хр. 200. — Л. 33.

6. Прошение произвести ремонт в Никольской церкви // Центральный государственный архив Москвы. — Ф. 203. — Оп. 207. — Ед. хр. 503

7. *Мельник А.Г.* Собор муромского Спасского монастыря // Сообщения Ростовского музея. — Ростов, 1994. — Вып. 6. — С. 164–184.

8. *Салимов А.М.* Средневековое зодчество Твери и прилежащих земель. XII–XVI века: в 2 т. — Тверь: ФГБОУ ВПО «ГАСК», 2015. — Т. 1. — 594 с.; Т. 2. — 678 с.

9. Храмы Московской епархии в годы Великой Отечественной войны // Московские епархиальные ведомости. — 2020. — № 4–6. — С. 66–98.

И.Э. МУРАШЕВА

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства, факультет искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: ignorabimus@mail.ru

I.E. MURASHEVA

Postgraduate student of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: ignorabimus@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_307_314

«КАТАКОМБНАЯ» ЖИВОПИСЬ РАННИХ ХРИСТИАН: РИМСКИЕ КАТАКОМБЫ

EARLY CHRISTIAN CATACOMB ART: ROMAN CATACOMBS

Ранний период христианского творчества находит свое воплощение в катакомбной живописи, чего стоят только катакомбы св. Присциллы (III–IV вв.), св. Каллиста (III–IV вв.), св. Петра и Марцеллина (II–IV вв.), Via Latina (IV в.). Существует несколько причин, по которым раннехристианское искусство кон-центрировалось в местах захоронений, среди них можно выделить: критика идолопоклонничества и образа в текстах святых Отцов, гонения на христиан и двусмысленное политико-религиозное положение христианской общины, отсутствие изобразительного единства и символизма. Требование выработать об-щее представление об образе вылилось в теоретическую концептуализацию (Тертуллиан, Климент Александрийский). В рамках данной статьи мы обратим внимание на историю исследования катакомбного искусства. Исследователи катакомб (Антонио Бозио, Андре Грабарь) заложили основы интерпретации фресок, найденных в римских катакомбах. Эти интерпретации могут стать опорными для дальнейшего анализа катакомбного искусства и ответа на актуальные вопросы интерпретации.

The early period of Christian creative work finds its embodiment in catacomb painting, as evidenced by the Catacombs of St. Priscilla (3rd–4th centuries AD), the Catacombs of St. Callixtus (3rd–4th centuries AD), the Catacombs of Sts. Peter and Marcellinus (2nd–4th centuries AD), and the Via Latina Catacomb (4th century AD). There are several reasons why early Christian art was concentrated in burial places; among them, the following can be highlighted: the criticism of idolatry and imagery in the texts of the Church Fathers, the persecution of Christians and the ambiguous politico-religious situation of the Christian community, and the lack of visual unity and symbolism. The requirement to develop a common understanding of the image resulted in a theoretical conceptualization (Tertullian, Clement of Alexandria). Within the framework of this article, we will focus on the history of the research of catacomb art. Researchers of the catacombs (Antonio Bosio, André Grabar) laid the foundations for the interpretation of the frescoes found in the Roman catacombs. These interpretations can serve as a basis for the further analysis of catacomb art and for addressing current questions of interpretation.

Ключевые слова: христианское искусство, христианский символизм, катакомбы, фрески.
Keywords: Christian art, Christian symbolism, catacombs, frescoes, architecture.

Иваницкая и Болгов, обращая внимание на памятники катакомбной культуры и их место в истории развития раннеристианской живописи, пишут: «Это обстоятельство [отсутствие достаточной исследовательской разработки — прим. автора] еще раз убеждает нас в том, что подлинная история раннехристианской живописи с выделением центров и этапов еще не написана» [3, с. 18]. Мы склонны согласиться с исследователями: несмотря на обилие научных трудов, посвященных изучению катакомбной живописи, до сих пор можно выделить целый ряд интерпретационных проблем и несостыковок, которые возникают при попытках исследования раннехристианского искусства. Среди таких проблем можно выделить:

1) влияние античной светской и религиозной культуры на формирование образности раннехристианского культа;

2) история складывания образов;

3) возможность интерпретации раннехристианской символики в контексте сложившегося канона;

4) отнесение найденных памятников к христианскому или языческому искусству.

Эти вопросы, как и другие, имеющие не столько искусствоведческий, сколько археологический и исторический характер, в значительной степени влияют на современную исследовательскую парадигму. Однако сформирована она была предшествующими российскими и зарубежными исследованиями, к анализу которых мы хотели бы теперь обратиться.

Ранняя история вопроса

В данной статье мы не будем останавливаться на подробном анализе свидетельств ранних Отцов и язычников о катакомбах. Заметим лишь, что они присутствуют в достатке. Так, одним из первых авторов, указывающих на христианские катакомбные захоронения, является Иероним — в комментарии на книгу Иезекииля: «Вместе со своими товарищами-сверстниками я имел обычай по воскресным дням посещать гробницы апостолов и мучеников, спускаться часто в пещеры, вырытые в глубине земли, в стенах которых по обеим сторонам лежат тела усопших <…>» [1, с. 68–69]. В свою очередь, одной из первых зарубежных публикаций, посвященных катакомбному искусству, была работа Антонио Бозио «Подземный Рим», из-за которой его называли «Колумбом подземного Рима» [1]. Накопив тридцатилетний опыт исследования катакомб, Бозио смог открыть также и христианские катакомбы благодаря мартирологам и отчетам о церковных соборах. В исследованиях Бозио использовал топографический метод, что позволило ему дать описание многих предметов искусства, ныне утраченных [11].

После Бозио значительный вклад в изучение катакомбной живописи внесли уже в XIX веке такие исследователи, как Джузеппе Марки и Джованни-Батист де Росси, на которых мы не будем останавливаться отдельно, в отличие от русскоязычного исследователя Алексея Фёдоровича фон Фрикена, которого можно назвать основоположником изучения катакомбной живописи в Российской Им-перии. А. фон Фрикен в своей интерпретации римских катакомб допускает целый ряд неточностей. Например, он пишет: «Только в последнее время было неоспоримо доказано, что катакомбы выкопаны христианами и составляли их собственность» [10]. Сейчас мы знаем, например, что старейшие катакомбы Домитиллы были собственностью Флавиев (о чем пишет сам Фрикен, особым образом расставляя акценты).

Зато он дает подробнейшую языковую аналитику термина «катакомбы» и показывает, каким образом формировалось данной терминологическое обозначение: «В первые века христианства, катакомбы назывались, всего чаще, coemeterium и crypta. Происхождение слова катакомбы (catacumbae) неизвестно, и объясняется различным образом. <…> Только в средние века стали называть катакомбами, без различия, все подземные хри-стианские кладбища, находящиеся в римской Кампании, равно, как и в других местах, как, например, в Неаполе, в Кьюзи» [10]. Помимо прочего, он дает описание тех объектов, которые он именует «римскими катакомбами», и приводит их техническое описание (в какой земле сделаны, каким образом, по каким архитектурным канонам — Фрикен считал, что катакомбы представляют собой пример раннехристианской архитектуры).

Также Фрикен подробно анализирует надписи захоронений, показывая, какое значение они имеют для исторического анализа. Приводится описание христианского погребения в сравнении с еврейским и римским. Анализируются причины, по которым христиане предпочитали хоронить мучеников и представителей своей веры именно в катакомбах — с приведением историко-политической аналитики. Также А. фон Фрикен подробно характеризует фрески и дает им символический комментарий. В дальнейшем идеи А. фон Фрикена находят развитие в произведениях Никодима Павловича Кондакова и Дмитрия Власьевича Айналова, однако мы не будем останавливаться на них отдельно, хотя на самом деле российское искусствоведение и археология предоставили довольно значительно количество публикаций по катакомбной живописи. Например, Н.В. Покровский первым предложил русскоязычному читателю полноценное исследование памятников мемориального искусства — саркофагов и надгробий [9].

Особое место играет также классическая работа Макса Дворжака «История искусства как история духа», которая имеет не только искусствоведческий, но и философский характер. Дворжак описывает раннехристианскую полемику в отношении искусства — например, о возможности материализма и реализма в изображении. Он упоминает, например, критику Тертуллианом изображения доброго пастора — что указывает на то, что первые произведения должны были быть его современниками или даже могли быть сформированы еще раньше. Дворжак критикует идею, согласно которой катакомбное искусство является примитивным. Он пишет: «Катакомбная живопись в свете её собственных ценностей также не может считаться примитивной или народной, как не является она

и упадочным искусством классики» [2, с. 40]. Связывая катакомбное искусство с античным, Дворжак признает, что история развития христианского искусства — это все-таки история порабощения, а не адаптации. В заключении он пишет: «Остается только одно искусство — и оно больше не классично: старый мир и в области искусства принадлежит теперь уже исчезнувшему и преодоленному прошлому. И на новой основе начинают действовать новые силы» [2, с. 49].

Современные интерпретации катакомбной живописи

Последние семьдесят лет позволили добиться большого прогресса в области интерпретации катакомбного искусства. Именно в это время были опубликованы наиболее известные произведения, посвященные данному вопросу, среди них — «Христианская иконография» А. Грабаря, «Искусство раннего средневековья» Ц.Г. Нессельштраус.

Главное достоинство Грабаря заключается в том, что он предложил особую методологию чтения раннехристианского искусства. Он рассматривал символы катакомб как знаковую систему, благодаря которой церковь формулировала свои догмы, передавала их и обрабатывала. Догматические споры формировали по Грабарю иконографические схемы и, следовательно, катакомбное искусство было неотделимо от теоретического мышления сопутствующего периода. Также по причине того, что христианство не было государственной религией, и не было соборов для закрепления догматики, первые изображения можно считать полисемантичными [12]. Помимо прочего, для Грабаря является очевидным, что христианская языковая система была трансформацией классической античной символики — так, образ Доброго Пастыря восходит к античным изображениям героя-спасителя. Впрочем, для Грабаря, который рассматривает также финансовые факторы и гос. заказ как причину формирования канона, больший интерес играет пост-Константиновское искусство. Важна именно его методология, а не то, на каком материале он концентрируется. Эту роль Грабаря отмечают многие исследователи, включая Дж. Лоудена [13].

Российские искусствоведы и исследователи культуры в последние годы также интересуются проблемами катакомбной живописи. Е.Е. Лях в своей статье «Образы раннехристианского искусства в контексте изучения истории христианства I–IV веков» показывает, что катакомбная живопись характеризуется прежде всего «упрощенностью, сигнитивностью, знаково-образным характером» [6, с. 271]. Он делает такой вывод на основании

анализа фресок из наиболее известных христианских катакомб: «катакомбы св. Присциллы (III–IV вв.), св. Тразона (IV в.), св. Петра и Марцеллина (II–IV вв.), Via Latina (IV в.), св. Каллиста (III–IV вв.), св. Джордании (III–IV вв.), св. Домитиллы (IV в.)» [6], а также классификации образов, принадлежащей Дж.-Б. Де Росси, которого мы уже упоминали раннее. Я.Ю. Иваницкая и В.Н. Шилов анализируют причины «символичности» раннехристианской образности, отмечая среди них христиан-ские гонения, идеоматичность мышления ранних христиан. Они приводят интересную гипотезу, согласно которой раннеехристианское искусство было символичным, поскольку оно было «следствием компромисса между христианами-иудеями и обращенными в новую веру ‘эллинами’» [4, с. 39]. Также они анализируют основные символы живописи, такие как рыба, Добрый Пастырь, Т-образное изображение креста. Е.С. Кузнецов-Бондаренко, Д.И. Тюлюков большее внимание обращают на преемственность языческой и христианской традиций. Для них оказывается значимым, что часть образов христианской катакомбной живописи была заимствована у античных художников — например, образ Геракла, выводящего из Аида Алкесту, жену царя Адмета [5].

Особую значимость, на наш взгляд, имеет работа Цецилии Генриховны Нессельштраус. Несмотря на то, что раздел, посвященный раннехристианскому искусству, занимает меньшую часть её книги, в нём можно найти необходимую информацию об истории развития исследований, посвященные катакомбной живописи, а также описание основных сюжетов и образов. Например, Ц.Г. Нессельштраус пишет об образе голубя и оленя: «К тексту Священного Писания восходит и символ Святого Духа в виде голубя, сошедшего на Христа в момент крещения, а также изображение оленя, устремляющегося к источнику воды, — символа жаждущей Бога души» [7, с. 32]. Также в книге обращается особое внимание на то, что катакомбная живопись почти совершенно избегает антропоморфных изображений Христа, а также на то, что эта живопись несистематична и лишена действия — она представляет собой образы-сущности. Одним словом, рассуждения Нессельштраус являются генерализацией предшествующего опыта интерпретации катакомбной живописи.

Подробный анализ катакомбного искусства приводит в своей лекции Анна Пожидаева [8]. Несмотря на то, что в своей лекции она не высказывает мыслей, отличных от уже сложившихся концепций, она дает указания на объекты исследования (христианские катакомбы) и те сложные моменты интерпретации образов, о которых мы уже писали выше:

например, преемственность образа Геракла, полисемантичность символа рыбы и так далее.

История интерпретации катакомбного искусства подарила нам большое количество теорий и гипотез в отношении того, как нам следует рассматривать раннехристианскую живопись. Первоначально ученые концентрировались на топологии и топографии, то есть пытались предоставить живое фактическое описание объектов, с которыми они имеют дело. Зачастую в эти описания закрадывались элементы интерпретации, включая неверные интерпретации. Благодаря анализу текстуальных источников, вроде «Актов о мучениках» или соборных списков, удалось не только установить местоположение христианских каткомб, но и вывести, кому конкретно они принадлежали и кто был в них захоронен. Более того, ранние топографические описание смогли сохранить для нас по меньшей мере текстуальное описание некоторых фресок, которые были потеряны для современных исследователей.

Несмотря на то, что работы исследователей не были лишены однозначных и некорректных суждений (например, предположений о том, что катакомбы представляли формы особой христианской архитектуры и были собственностью христиан), их влияние на становлений современных интерпретационных теорий трудно переоценить. Российские исследователи, которые занимались систематизацией полученной информации, а также самостоятельными исследованиями, приложили руку к развитию истории изучения катакомбной живописи.

Особую роль в развитии интерпретации катакомбной живописи сыграл Андрэ Грабарь, который предложил особый метод интерпретации христианских символов. Поняв эти образы как языковую систему и связав ее с христианской догматикой, он смог доказать полисемантичность катакомбной живописи в связи с неразвитостью христианской каноники. Еще раньше Макс Дворжак указал на преемственность между античной и христианской символическими системами, что позволяет современным исследователям видеть близость между греко-римской и христианской образностью.

Остается открытым вопрос — что необходимо, чтобы продвинуть исследования катакомбной живописи вперед? Кажется, что должно выработать новый исследовательский метод, междисциплинарный, позволяющий рассмотреть катакомбное искусство в его единстве и развитии. Такой метод, вероятно, должен лежать на стыке археологии, иконо-

логии и богословия. Он позволит не просто датировать отдельные сцены или перечислять символы, но увидеть в росписях живой, эволюционирующий язык раннехристианской общины — от робких надежд на спасение во II веке до триумфальной догматики века IV.

Список литературы:

1. *Голубцов А.П.* Происхождение, назначение и устройство римских катакомб // Богословский вестник 1897. — Том 2. — № 4. — С. 68–91.

2. *Дворжак М.* История искусства как история духа. — Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.

3. *Иваницкая Я.Ю., Болгов Н.Н.* Исторический контекст и смысл искусства древних христиан // Via in tempore. История. Политология. — 2009. — № 7 (62). — С. 16–18.

4. *Иваницкая Я.Ю., Шилов В.Н.* Символизм и символы в древнехристиан-ском искусстве (II–IV вв. Н. Э.) // Via in tempore. История. Политология. — 2010. — № 7 (78). — С. 38–43.

5. *Кузнецова-Бондаренко Е.С., Тюлюков Д.И.* «Катакомбный» период в искусстве ранних христиан // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2020. — № 5 — С. 30–32.

6. *Лях Е.Е.* Образы раннехристианского искусства в контексте изучения истории христианства I–IV веков // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 1. — С. 271–276.

7. *Нессельшьраус Ц.Г.* Искусство раннего средневековья. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

8. *Пожидаева А.В.* Искусство римских катакомб [Электронный ресурс]. — URL: https://magisteria.ru/art-of-the-early-middle-ages/art-of-the-roman-catacombs (дата обращения: 18.11.2025).

9. *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — 2-е изд., доп. — Санкт-Петербург: Типография А.П. Лопухина, 1900.

10. *Фрикен А. фон.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства [Электронный ресурс]. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/rimskie-katakomby-i-pamjatniki-pervonachalnogo-hristianskogo-iskusstva/1 (дата обращения: 18.11.2025).

11. *Bosio A.* Roma sotterranea. — Rome: Quasar, 1998.

12. *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of Its Origins. — Princeton: Princeton University Press, 1968.

13. *Lowden J.* Early Christian and Byzantine Art. — London: Phaidon, 1997.

М.В.КОЛОТЫГИНА

Аспирант МГУ имени М.В.Ломоносова

e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

M.V. KOLOTYGINA

Postgraduate student at Lomonosov Moscow State University

e-mail: kolotyginamasha@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_315_334

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ИЗ ХРОМОЛИТОГРАФИЧЕСКИХ АТЛАСОВ В ЖИВОПИСНОМ УБРАНСТВЕ БОЛЬШОЙ СИНАГОГИ РИМА

ORNAMENTAL MOTIFS FROM CHROMOLITHOGRAPHIC ATLASES IN THE INTERIOR DECORATION OF THE GREAT SYNAGOGUE OF ROME

Статья посвящена анализу живописного убранства Большой синагоги Рима (1904), созданной художниками Доменико Бруски и Аннибале Бруньоли. Целью исследования является установление соответствий между художественным решением синагоги и хромолитографическими атласами орнаментов XIX в., «Грамматикой орнамента» О. Джонса (1856) и «Полихромным орнаментом» А. Расинэ (1885–1887). Изучение росписей выявляет прямые параллели с иллюстрациями в указанных изданиях на уровне отдельных мотивов: пальметт, волют, бутонов лотоса, меандров, розеток. Хромолитографические издания выступали в роли каталога орнаментов, которые отбирались исходя из художественной задумки, зачастую стилизовались, частично трансформировались и наделялись специфически еврейским иконографическим содержанием. Выбор этих изданий обусловлен их широким распространением в творческой среде периода историзма, институциональным контекстом итальянской художественной среды того времени, особенностями архитектурных поисков синагогального зодчества периода еврейской эмансипации.

This article analyzes the interior decoration of the Great Synagogue of Rome (1904), created by the artists Domenico Bruschi and Annibale Brugnoli. The aim of the study is to establish correlations between the decorative programme of the synagogue and two major chromolithographic atlases of ornament: The Grammar of Ornament by Owen Jones (1856) and L'Ornement polychrome by Albert Racinet (1885–1887). Analysis of the wall paintings reveals direct parallels with illustrations from these publications in specific motifs: palmettes, volutes, lotus buds, meanders, and rosettes. The chromolithographic publications served as ornamental repertoires from which motifs were selected, stylized, and transformed to convey a specifically Jewish iconographic programme. The choice of these particular publications reflects their wide professional currency during the historicist period, the institutional context of the Italian decorative arts milieu, and the broader architectural aspirations of synagogue design in the age of Jewish emancipation.

Ключевые слова: синагогальная архитектура, Большая синагога Рима, живописное убранство синагоги, росписи, хромолитографии, орнаментальный атлас, орнамент.
Keywords: synagogue architecture, the Great Synagogue of Rome, synagogue decoration, interior decoration, wall paintings, chromolithography, ornamental atlases, ornament.

Орнаменты, распространяемые в виде цветных иллюстрированных атласов в XIX – начале XX вв. были важнейшим визуальным источником образов для мастеров, работавших в духе историзма. Наша статья посвящена частному случаю обращения к хромолитографическим изданиям, живописному убранству Большой синагоги Рима (1904, рис. 1), созданному художниками Доменико Бруски (1840-1910) и Аннибале Бруньоли (1843-1915). Здесь мы будем понимать историзм как синоним эклектики, так как для синагогальной архитектуры важен процесс подбора подходящих образов, который шел одновременно с анализом искусства предшествующих эпох на предмет соответствия актуальной творческой задумке. В данном случае историзм, часто трактующийся как культурное явление, а не только как стиль архитектуры [10, p. 580, 581], воспринимается равным эклектике, понимаемой как комбинация исторических стилей [7, p. 703–705].



Рис. 1. Большая синагога Рима (1904)

История цветных изданий, распространявших варианты орнаментов, началась в первой половине XIX в. средствами, предшествовавшими хромолитографии: ручная раскраска по литографии (1), литография в два тона (2), хромоксилография и акватинта с ручной раскраской (3). Эти издания были призваны даже при отсутствии технологии, способной воспроизвести цвет тиражным способом, предоставить систематизированный образ исторического цветного орнамента.

Хромолитография, запатентованная в 1837 г. во Франции Годфруа Энгельманом, кратно повысила степень распространения цветных иллюстрированных атласов с орнаментами и позволила распространять подобные издания в самых разных областях знания, включая географию, ботанику, архитектуру и оформление интерьеров [4]. Каталоги орнаментов превращаются из уникальных изданий в растиражированные профессиональные «словари» для архитекторов, декораторов и студентов художественных школ. Важнейшим для этой традиции стал труд О. Джонса, архитектора и специалиста по орнаменту, «Грамматика орнамента» (1856), сделавшая равнодоступными орнаменты разных цивилизаций и эпох и внесшая большой вклад в формирование международной моды на обращение к «экзотическим» стилям [23, p. 223].

Вслед за Джонсом свои цветные атласы издали и другие европейские исследователи орнамента. Альбер Расинэ выпустил «Полихромный орнамент» (1869) под прямым влиянием «Грамматики орнамента» [14, p. 149], а Э. Присс д'Авен и Ф. М. Гессемер обратились соответственно к арабскому искусству Каира и арабо-староитальянским архитектурным украшениям [4]. Были популярны и более специализированные каталоги, посвященные орнаменту отдельных регионов и эпох (4), а также репертуару актуальных международных выставок (5).

Для синагогальной архитектуры периода эмансипации (1870-е – 1910-е гг.) этот богатый фонд орнаментальных образцов приобретал особое значение. С помощью египетских, ассирийских, греческих или мавританских орнаментов создатели монументальных синагог обращались

к историческим стилям. Это было основой художественных поисков в синагогальной архитектуре периода эмансипации. Синагоги как вид культовой архитектуры исторически не имели своего стиля. Поэтому архитектурная мода XIX – начала XX вв. на поиски подходящих для современной архитектуры реминисценций стала органичной и логичной средой, в которой формировался облик новых синагог.



Рис. 2. Большая синагога Рима. Молельный зал

Анализ живописного убранства Большой синагоги Рима позволяет установить соответствия с популярнейшими цветными иллюстрированными атласами орнаментов, «Грамматикой орнамента» О. Джонса и «Полихромным орнаментом» А. Расинэ. Нашедшие международное распространение образы были переосмыслены в контексте еврейской иконографической программы. Авторами художественного оформления синагоги стали Д. Бруски и А. Бруньоли, два выдающихся умбрийских художников, творивших на рубеже XIX и XX вв. [12, p. 65] (рис. 2). Предположительно, мастера были приглашены работать над интерьером римской синагоги благодаря знакомству с Гульельмо Кальдерини (1837–1916), который был учителем Освальдо Арманни (1855–1929), автора проекта синагоги совместно с инженером Винченцо Коста [21, p. 76]. Как отмечал корреспондент газеты La Tribuna, выступавший под подписью «L'Italico», и чья заметка была перепечатана газетой Corriere Israelitico, это интереснейший художественный проект, который отличают «гармоничные линии и яркие цветовые сочетания, так что молящиеся могут служить Богу в радости, как и желал Господь» [16, p. 80].

Результаты творческих поисков и архитекторов, и декораторов Большой синагоги Рима неразрывно связаны с институциональным развитием в художественно-промышленной среде Рима того времени, прежде всего с деятельностью Музея художественной промышленности в Риме (1874–1957) и связанных с ним учреждений.

Важнейшую роль в организации системы художественно-промышленного образования в Италии, частью которого являлись указанные

институции, сыграли идеи и разработки Камилло Бойто (1836–1914), архитектора, теоретика искусства, педагога и критика, одного из ключевых деятелей итальянской художественной культуры эпохи Рисорджименто и объединенной Италии. Ученик П. Сельватико в Академии Венеции, он унаследовал от наставника интерес к национальному средневековому наследию и был противником «иррациональной эклектики», бездумного заимствования исторических стилей, при котором терялись первоначальные смыслы выразительных особенностей [17].

К. Бойто возглавлял Центральную комиссию по художественно-промышленному образованию с 1893 по 1908 г. [18, p. 78]. Комиссия координировала реформу художественно-промышленных школ по всей Италии и стремилась способствовать тому, чтобы мастера больше опирались на «итальянский стилистический репертуар» [18, p. 83], а не на растиражированные зарубежные «Грамматику орнамента» О. Джонса (1856) и «Полихромный орнамент» А. Расинэ (1869). Ее взгляды проводил журнал «Итальянское декоративное и промышленное искусство», где К. Бойто определял редакционную политику, требуя представлять каждый элемент орнамента в контексте его памятника и одного исторического стиля [19, p. 238], без гибридных вариантов историзма. Не сразу были восприняты редакцией и новые веяния модерна [19, p. 249, 251].

В журнале публиковал материалы и Рафаэле Эркулеи (1841–1898), директор Музея художественной промышленности в Риме [19, p. 247]. Музей был создан по примеру лондонского Музея Виктории и Альберта [18, p. 82] и включал коллекции античной керамики, ренессансной майолики, средневековых тканей, исламского искусства, венецианского стекла. При музее действовала Школа прикладного дизайна, служившая учебной базой для подготовки ремесленников.

Д. Бруски, автор рисунков для художественного оформления Большой синагоги Рима, руководил этой Школой с 1876 по 1894 гг. и преподавал декоративный рисунок в Академии изящных искусств в Риме [12, p. 67]. Так можно реконструировать вероятный круг источников декораторов синагоги: «Грамматика орнамента» О. Джонса, «Полихромный орнамент» А. Расинэ, коллекции Музея художественной промышленности, а также, предположительно, росписи греческих ваз и фаэнцской майолики XVI в. [12, p. 68]. А. Бруньоли, занимавшийся цветовой палитрой убранства [11, p. 58], уже работал с Д. Бруски в Палаццо Чезарони (арх. Г. Кальдерини, 1897), а О. Арманни преподавал архитектурный рисунок и орнамент в Королевском техническом институте «Лео-

нардо да Винчи» и в Римском университете. Они, очевидно, также были знакомы с последними тенденциями в сфере художественной промышленности.

Большая синагога Рима — не только продукт эпохи историзма, но, в первую очередь, монументальная синагога периода эмансипации. Еврейская община Рима — одна из самых древних европейских общин, ведущая свою историю со II в. до н.э. Римское гетто существовало с 1555 по 1870 гг. на территории района Сант-Анджело. Синагога была построена прямо на месте упраздненного гетто. Большая синагога Рима является одним из самых ярких символов нового свободного положения евреев в Италии, где Рим стал столицей.

В. Коста и О. Арманни было важно решить двойственную, общую для синагог периода эмансипации проблему выражения еврейской идентичности через архитектуру и ее гармонизации с городским ландшафтом. Рассуждая о выборе стиля, архитекторы пришли к выводу, что необходимо обратить внимание на архитектуру периода возникновения иудаизма: древнеегипетскую, древнеассирийскую и древнегреческую. Учитывая, что проекты ряда синагог этого периода клонились в сторону «исламских» восточных стилей, В. Коста и О. Арманни отметили, что такой вариант Риму бы не подошел. Здание должно было сочетаться с греко-римской архитектурой и ренессансными образцами шестнадцатого века. В брошюре, изданной самими архитекторами по случаю открытия синагоги, авторы поясняли, что, взяв за основу эллинскую традицию, они на ее базе выработали собственный архитектурный язык, обратившись к восточным, в частности месопотамским, образцам и приведя их в соответствие с современными им запросами. Результатом стало здание сдержанного и цельного облика, наделенное деликатным изяществом и, по их убеждению, вписывающееся в облик прочих городских построек [6, p. 11–13].

Для строительства римской синагоги было выбрано заметное и хорошо обозреваемое место на берегу Тибра. Здание высотой 46 м, завершенное парусным четырехгранным алюминиевым куполом, является одной из архитектурных доминант в центре Рима. На панораме города здание занимает видное место вступая в визуальный диалог с такими величественными постройками, как Собор Святого Петра.

В плане Большая синагога Рима представляет собой греческий крест, с объемно-планиметрической точки зрения она может быть отнесена к крестово-купольному типу сооружений. Композиционное решение Большой синагоги Рима отличается компактностью и четкой очерченностью прямых линий и углов. Фасады облицованы травертином, имеют характерный светло-бежевый цвет с вкраплениями золотых украшений. Композиции фасадов симметричны. Колоннады, наличники, фризы, карнизы и сами стены изящно украшены пальметтами, волютами и розетками, а на главном фасаде размещены важнейшие символы иудаизма: Скрижали Завета, Звёзды Давида, ветви лулава и венчающая фасад менора.

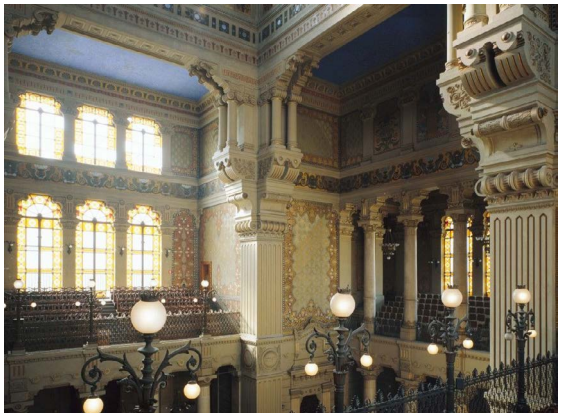


Рис. 3. Большая синагога Рима. Женская галерея



Рис. 4. Большая синагога Рима. Ковчег Завета

Молельный зал Большой синагоги Рима, который оформляли Д. Бруски и А. Бруньоли, представляет собой двухъярусное пространство. Опорные столбы, ордерные элементы, переходы между объемами зала решены в тех же цветах, что и фасады, светло-бежевом и золотом. Женскую галерею, состоящую из трех балконов, опоясывает бронзовая решетка перил. Рисунок орнамента решетки напоминает мотив пальметты. Барабан купола опирается на пары небольших колонн, которые «придают своду характер сдержанной силы и выразительной мощи» [12, p. 65] (рис. 3).

Синагогальный Ковчег Завета расположен в восточной апсиде (рис. 4). Он украшен шестью колоннами с ионическими капителями, увенчан изображением Скрижалей Завета, на которых расположена золотая корона. Ковчег украшен пальметтами, волютами, орнаментом из пальмовых ветвей и маковых бутонов, геометрическим орнаментом на мотив меандра. Бима в римской синагоге установлена прямо перед апсидой. Кафедра расположена в восточной части северной галереи первого этажа. Скамьи молящихся обращены к апсиде. Римская синагога принадлежит

к ортодоксальному иудаизму итальянского обряда, но при этом такое расположение внутреннего убранства характерно для синагог XIX века, строившихся на волне модернизации.



Рис. 5. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на нижней части стены апсиды

«Почти каждая поверхность была вовлечена в иконографический и колористический проект, разработанный для Большой синагоги» [12, p. 63]. Декоративное решение внутреннего убранства Большой синагоги Рима красочно и разнообразно. А. Бруньоли, непосредственно осуществлявший его живописное оформление, использовал роспись темперой по штукатурке с добавлением особых пигментов, благодаря которым белые лепестки розеток напоминают перламутр [12, p. 69]. Сопоставление деталей живописи с возможными источниками вдохновения, а иногда и копирования свидетельствует о богатстве исторических реминисценций, причем иконографический анализ в данном случае неотделим от контекстуального: смысл орнаментального мотива определяется не только его формальным происхождением, но и его местом в системе ветхозаветных коннотаций и символической программы, отвечавшей запросу общины на самопрезентацию в новых условиях эмансипации.

Первое, на что падает взор верующего, когда он попадает в молельный зал, – синагогальный Ковчег Завета, пространство апсиды, самое важное место синагоги. Живописные панно в апсиде на уровне первого этажа украшены пальметтами с остроконечными листьями, каждая из которых вырастает из двух листьев, закручивающихся в волюты (рис. 5). Они расположены в шахматном порядке, выполнены в золоте на светлом кремовом фоне. Края панелей расписаны гораздо ярче, в трех цветах — красном, синем и золотом. Внизу — две большие пальметты с острыми листьями, под ними двойные волюты, сверху — волюты, сворачивающи-





Рис. 6. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Фрагмент листа 10. Орнамент
Рис. 7. А. Расинэ. «Полихромный орнамент» (1885–1887). Лист «Египетский орнамент. Настенные росписи». Орнамент

еся в форму сердца. Подобные по композиции волюты, закручивающиеся в форму сердца, встречаются на листе 10 «Грамматики орнамента» О. Джонса (6) (рис. 6), а также обнаруживают сходство с египетскими мотивами, представленными у А. Расинэ на листе «Египетский орнамент. Настенные росписи» (7) (рис. 7).

Выше на стене апсиды на уровне второго этажа, располагаются панно с медальонами и фигурами менор. На медальонах написано: «ולדג ודחי ומש הממורנו, יתא הוהיל» («Величайте Господа со мною, и превознесем имя Его вместе»; Пс.33:4). Панно заполнены изображением виноградных лоз с золотыми гроздьями, а листва и побеги окружены золотым свечением. По контуру каждое панно обведено двойной каймой: золотой полосой и красно-белым стрельчатым орнаментом. Виноградная лоза — устойчивый ветхозаветный образ Израиля (Иер. 2:21, Ис. 5:1–2, 7, Ос. 10:1, Пс. 79:9, 15), восходящий к декору Второго Храма (8) и к иконографии монет времен восстания Бар-Кохбы [8, p. 145].

Верхний ярус украшений стены апсиды композиционно повторяет оформление стены напротив, над колоннадой центрального балкона женской галереи. Но в апсиде пять панелей, а напротив – три. Боковые панно и там, и там имеют одинаковый рисунок. Это изящное изображение растения на золотом фоне. Листья и цветы коричневого, белого, бежевого, серого цветов изгибаются в волны, а зеленые ветви закручивают-



Рис. 8. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на стене бокового балкона галереи

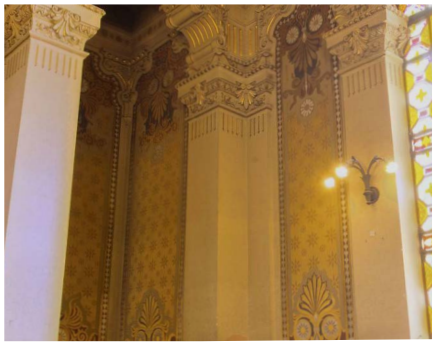


Рис. 9. Большая синагога Рима. Орнаментальное украшение на стене центрального балкона галереи

ся в спиральные волюты и в нижней части изгибаются в форме контура вазы. Вероятно, это стилизованное изображение финиковой пальмы.

На центральной панели в апсиде изображен Ковчег Завета, на котором стоит менора с зажженными свечами. Предметы обрамлены бело-зелеными пальмовыми листьями с узкими острыми листочками. На Ковчеге Завета надпись: «לארשי יפלא תובבר הוהי הבוש» («Возвратись, Господи, к тысячам и тьмам Израилевым!»; Чис. 10:36). Изображение представлено на золотом фоне. Ковчег Завета изображен установленным на невысоком подиуме, покрытом ковровым геометричным орнаментом красного, бордового и золотого цветов.

На центральной панели над женской галереей изображен синагогальный Ковчег, установленный на таком же подиуме, как и Ковчег Завета на изображении напротив. Синагогальный Ковчег написан на золотом фоне, обрамлен бело-зелеными листьями пальмы. Над ковчегом поднимается белое облако, формой напоминающее дерево. Каждую из панелей обрамляет полосатая лента с красно-белым стрельчатым узором.

Орнаментальное украшение стен боковых балконов женской галереи идентично друг другу (рис. 8). Панели по сторонам окон второго света почти целиком заполнены трехцветным (золотым, красным и синим) орнаментом, а в их центре остается небольшое кремовое поле, отведенное под золотую роспись. Похожий орнамент, но менее насыщенный по рисунку, встречается и в пространстве галереи на уровне второго и третьего света, повторяя декоративные панели апсиды первого этажа: те же золотые

пальметты в листьях-волютах на кремовом фоне, но более дробный и витиеватый трехцветный узор вокруг золотых пространств. Четыре торцовых панели на уровне третьего света дополнены изображениями финиковых пальм.

Оформление панелей центрального балкона близко по колориту к остальным частям интерьера, хотя рисунок и трактовка фигур здесь иные (рис. 9). Центр панно занимает золотой орнамент на кремовом фоне из венчиков цветов в шахматном порядке, где сочетаются более крупные цветы с остроконечными лепестками и мелкие цветы с округлыми лепестками. Внизу пальмовый лист с зубчатыми краями и розетки в волютах, подобные ромашкам или хризантемам, но крупнее, чем на прочих панно, вверху те же листья, но более гладкие, а еще одна розетка венчает золотой центр. Рисунки сверху и снизу обрамлены золотым витым орнаментом из волн и волют.

Цветы с остроконечными лепестками схожи с цветами на листе под номером 22 из работы О. Джонса (9), правда, в его варианте орнамента изображены два золотых цветка на голубом фоне (рис. 10). Цветы с лепестками в виде кружков и цветочные композиции с остроконечными лепестками обнаруживают сходство с иллюстрациями в работе А. Расинэ на темы «Индо-Персидский орнамент. Декоративные формулы» и «Индо-Персидский орнамент. Расписные орнаменты. Каймы распространенных рисунков» (10) (рис. 11).

Панели на стенах центрального балкона обрамлены орнаментальны-



Рис. 10. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Лист 22. Орнамент



Рис. 11. А. Расинэ. «Полихромный орнамент» (1885–1887). Лист «Индо-Персидский орнамент. Декоративные формулы». Орнамент

ми поясами, где белый рисунок на синем фоне сочетается с золотыми полосами по бокам. Рисунок орнамента напоминает схематические изображения бутонов лотоса, отсылающие к египетскому искусству. Действительно, можно отметить схожесть с орнаментом с листа 8 из хромолитографического атласа О. Джонса, где изображены сине-бело-золотые цветы лотоса на зеленом фоне (11). Они обрамлены полосами с рисунком желтого, красного и зеленого цветов.



Рис. 12. Большая синагога Рима. Фрагмент оформления плафона центрального балкона галереи

Украшение потолка над центральным балконом женской галереи имеет уникальный рисунок. Центр плафона заполнен узором кремового цвета на золотом фоне – происходит инверсия цветового решения центральных фрагментов других панно; он представляет собой цветы, вписанные в двойные круги и изогнутые квадраты между ними. В центре панно трехцветная (золотой, красный и синий) композиция из пальметт, волют, волн, растительных мотивов. Ее рисунку вторят и широкие орнаментальные пояса, выступающие в роли рамы плафона. Пальметты нескольких видов и волюты чередуются с розетками, такими же, как на стенах. Ими же усыпаны композиции, в центре светлого золотого полотна (рис. 12).



Рис. 13. О. Джонс. «Грамматика орнамента» (1856). Лист 8. Орнамент

Цветы и растительные мотивы, вписанные в круги и изогнутые квадраты встречаются на листе 23 из работы О. Джонса. В атласе изображены изящные венчики цветов, растительные мотивы, вписанные в различные формы, в том числе круги и изогнутые квадраты (12). На этом же листе есть цветок с лепестками в виде кружков как на настенных панно центрального балкона (13). Розетки могут быть взяты с листа под номером 8 из труда О. Джонса (14) (рис. 13).

Под центральным и боковыми плафонами потолка центрального балкона расположены три орнаментальных пояса, выполненных золотом на светлом фоне. Верхний фриз — стилизованные финиковые пальмы и кедры. Эти же растения встретятся и в росписи подкупольного пространства. На среднем уровне изображены маки и стилизованные цветы, напоминающие и лотосы, и стилизованные финиковые пальмы. Здесь обнаруживается сходство с орнаментом с листа 8 из иллюстрированного атласа О. Джонса. Одна из полос орнамента на листе состоит из красно-черных бутонов мака и зелено-сине-желтых цветов лотоса (15). Полосы орнамента, где чередуются пальметты и цветы лотосы отражены во множестве вариаций в греческом разделе «Грамматики орнамента» О. Джонса (16).

Нижний фриз украшают розетки двух видов. Розетки, в том числе с желтой сердцевиной и белыми лепестками, и цветы лотоса изображены на листе по теме «Египетский орнамент. Настенные росписи» из иллюстрированного атласа А. Расинэ (17).

Кессоны на потолке под центральным балконом женской галереи украшены композициями белого и золотистого цветов, где собраны пальметты с волютами, витые линии, листья аканта.

Внутреннее пространство синагоги опоясывают и более крупные орнаментальные фризы. Самый заметный проходит над окнами второго света и состоит из двух чередующихся композиций: вазы с волютообразными ручками, зубчатым горлышком в виде короны и поднимающимся из нее белым облаком, обрамленной двумя крыльями, и лампы того же коричневатого оттенка с пламенем, на фоне пальмового листа. Крылатая композиция здесь отсылает к образу херувима, парная ей к пальме. Оба мотива восходят к описаниям убранства Первого Храма (3 Цар. 6, 7; Иез. 40–44; 2 Пар. 3) и встречаются также в синагоге Триеста (1912) [1], хотя и в иной трактовке.

Облако и огонь в этих композициях можно связать с ветхозаветными знаками присутствия Бога, сопровождавшими Исход, Синайское откровение и освящение Скинии и Храма (Исх. 13:21–22, 19:9, 16, 18, 24:15–17, 40:34–38; 3 Цар. 8:10–11; 2 Пар. 5:13–14; Пс. 104:39).

Пространство перехода к потолку над окнами третьего света опоясывают три орнаментальные полосы. На верхнем уровне изображены пальметты и цветы лотосов на золотом фоне. Листья пальметты окрашены в бордовый и белый, а цветы лотоса — в красный и зеленый. Рисунок

и мягкая округлая форма пальметт напоминает павлинье оперение. В хромолитографическом атласе О. Джонса есть схожие изображения на листе 12, где такие пальметты чередуются с бутонами и цветами лотоса (18).



Рис. 14. Большая синагога Рима. Подкупольное пространство

Средний фриз — это линия чередующихся золотых розеток двух видов на красном фоне. Ниже всего расположен орнамент из золотых п-образных зубцов с красными полосами в центре каждого зубца. Этот рисунок повторяет не только форму, но и колорит из «Грамматики орнамента». Светло-бежевые П-образные зубцы на терракотовом фоне изображены на листе 15 (19).

Щедро украшен и барабан купола. По сторонам от каждой тройки окон размещены живописные панно, где на золотом фоне изображены цветущие пальмы. Их цветы и широкий лист, снова напоминающий павлиньи перья, сверху написаны синим и белым цветами, благодаря чему росписи заметны издалека. Здесь можно отметить явное сходство с изображением с листа 12 из труда О. Джонса. На ряде примеров орнамента изображена пальметты как будто из павлиньих перьев, а вместо цветов, как в синагоге, бутоны лотоса (20). Золотые узоры на светлом фоне — лепные пальметты, бутоны и витые растительные мотивы — украшают простенки между окнами.

Основание барабана опоясывают две полосы орнамента. Нижняя состоит из чередующихся изображений красных распускающихся лотосов и золотых бутонов. Похоже на орнамент с листа 7 из работы О. Джонса, где между зелено-красными цветами лотоса зарисованы желтые бутоны (21). Верхняя полоса украшений состоит из небольших панно разные размеров, где на золотом фоне сочетаются пальметты, цветы и бутоны лотоса, растительные мотивы темных оттенков и белые розетки.

Роспись потолков воспроизводит мотив звездного неба — устойчивый в ветхозаветной традиции образ народа Израиля, пребывающего под покровительством Творца (Быт. 1:16, 15:5, Втор. 1:10, Пс. 146:4). Подкупольная роспись (рис. 14) построена на контрасте золотых лучей, идущих от окулюса, и опоясывающего купол семицветного радужного орнамента, узор которого вторит очертаниям птичьего оперения. У основания композицию дополняют кедры и пальмы. Алюминиевая подложка живописи придает этому участку декора особую светоносность и блеск [11, p. 58]. Хроматическая гамма купола перекликается с ветхозаветным образом хошена, наперсника с двенадцатью камнями по числу колен Израилевых (Исх. 28:15–29) [3, с. 10] (состав камней у разных переводчиков и комментаторов расходится [9, p. 3, 4, 46, 47]), а также с радужным спектром, библейским знаком примирения после потопа (Быт. 9:8–17).



Рис. 15. Большая синагога Рима. Фрагмент оформления апсиды

Живописное оформление Д. Бруски и А. Бруньоли существует в ансамбле с работами других мастеров. Полихромные витражи окон и окулюса купола выполнил Чезаре Пиккиарини (1871–1943) в сотрудничестве с мастерской «Джулиани»: орнамент составлен из пальметт, волют, меандров и стилизованных в эстетике либерти лилий [12, p. 72–73]. Ч. Пиккиарини, как и другие мастера синагоги, был связан с институциональной средой Музея художественной промышленности в Риме, где позднее преподавал в Школе витражной живописи. Спинки скамеек украшены золотыми пальметтами, полы оформлены геометрическими вариациями меандра. О. Джонс в «Грамматике орнамента» рассуждал о меандре и орнаментах, развивающихся из него, а их вариации привел на листе 15 (22).

Шесть менор второго яруса апсиды повторяют форму светильника с главного фасада синагоги (рис. 15) и композиционно обрамляют собой Ковчег Завета. Их прообразом послужило изображение меноры на Триумфальной арке Тита (81 г. н. э.) [3, с. 11], запечатлевшей победу Рима над Иудеей в войне 66–71 гг. н.э., в ходе которой был разрушен Второй Храм. Многовековые притеснения еврейского народа запечатлены в Арке Тита, тогда как торжество гармоничного единства евреев и итальянцев воплощает новая синагога.

Та же логика переосмысления прошлого узнается и в других мотивах декора. Пальма, самый частый растительный образ синагоги, несет на себе память сразу нескольких эпох: она украшала Первый Храм, чека-

нилась на монетах Иудеи, служила Риму знаком покоренной провинции («JUDAEA CAPTA») и одновременно оставалась образом священного лулава повстанцев Бар-Кохбы [8, p. 141–143], а в библейском тексте связана со спасением и мудростью (Исх. 15:27; Суд. 4:5). Схожим образом можно трактовать и павлинье перо, отсылающее к более ранней традиции росписи синагоги в Газе (V в.), где эта птица означала бессмертие [5, p. 24–53]. Та же логика обращения к образам Храмов прослеживается в виноградной лозе, отсылающей к декору Второго Храма, и в ливанском кедре, главном строительном материале Первого Храма.

Последовательно проследив сходство живописного оформления интерьера Большой синагоги Рима с хромолитографиями орнаментов О. Джонса и А. Расинэ, мы видим подтверждение тому, что эти альбомы выступали основными источниками вдохновения и заимствований. Популярные символы, часто бравшиеся лишь как элемент декора, обретают здесь глубокие смыслы из-за исторической и образной связи с историей иудаизма. Д. Бруски и А. Бруньоли опирались на орнаментальные образцы О. Джонса, но почти нигде не воспроизводили зафиксированные им цветовые решения. Господствующим тоном росписи синагоги является золото, а светлые панно обрамлены насыщенными сочетаниями золотого (или желтого), красного и синего — цветов, которые сам О. Джонс относил к первичным, характерным для эпох культурного расцвета [15, p. 71]. Та же триада целиком определяет орнамент Большой синагоги Флоренции (1882) [2, с. 190], заимствованный и вдохновленный иллюстрациями в хромолитографических атласах, тогда как в Риме прямых заимствований из атласа О. Джонса почти нет, а основные цвета нередко дополняются вторичными и третичными оттенками. Композиции синагоги, как правило, симметричны.

Система декоративного оформления Большой синагоги Рима обнаруживает сходство с другими итальянскими синагогами периода эмансипации (Триест, Флоренция), но встраивается и в более широкий, международный контекст европейского историзма, сложившийся во время бурного развития декоративно-прикладного искусства и художественно-промышленного образования. Импульсом к реформам этой сферы послужила Всемирная выставка 1851 г., обнажившая кризис ремесел [20, p. 248–276], и основание римского Музея художественной промышленности по образцу Музея Виктории и Альберта отражает включенность Италии в этот процесс. Показательно, что Д. Бруски, живший в Англии в 1862–1868

гг., скорее всего, был знаком с деятельностью У. Морриса [21, p. 80], который, в отличие от К. Бойто, поддерживал развитие частных мастерских, а не государственные реформы, и что сам К. Бойто, стремившийся вывести зарубежные сборники орнаментов из корпуса опорных материалов, так и не смог вытеснить их из практики: Д. Бруски и А. Бруньоли, современники реформ, все же обращались к ним.

Дело здесь было, конечно, не в отвержении нововведений, а в специфике конкретного проекта: перед мастерами стояла задача отразить идентичность еврейской римской общины, а обращение к хромолитографическим атласам объяснялось их международным распространением и профессиональной средой, в которой работали художники-декораторы синагоги. Внешний облик, созданный О. Арманни и В. Коста, сохраняет итальянский и даже римский характер, лишь в деталях выдавая «экзотичность» постройки, тогда как внутреннее пространство заявляет о своем необычном характере намного настойчивее, передавая библейские мотивы через египетские, ассирийские, греческие и помпеянские орнаменты в стилизованной, классицизирующей манере. Иллюстрированные атласы орнаментов стали наиболее подходящим инструментом для конструирования облика новой монументальной синагоги периода эмансипации.

Стилевой аспект художественного решения носит гибридный характер, при этом создает гармоничное и целостное впечатление. Согласованность между формальным репертуаром эпохи и специфически еврейской семантикой убранства составляет художественное и историческое значение памятника.

Примечания:

1. См., напр.: *Coste P.-X.* Architecture arabe ou Monuments du Kaire mesurés et dessinés de 1818 à 1826 / P.-X. Coste. — Paris: Firmin-Didot, 1837–1839; *Girault de Prangey J.-P.* Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833 / J.-P. Girault de Prangey. — Paris: Veith et Hauser, 1836–1839.

2. См.: *Girault de Prangey J.-P.* Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845 / J.-P. Girault de Prangey. — Paris: l'Auteur, 1846–1855.

3. См.: *Shaw H.* The Encyclopaedia of Ornament / H. Shaw. — London: William Pickering (Chiswick Press), 1842.

4. См., напр.: *Audsley G.A.* The Ornamental Arts of Japan / G.A. Audsley. — London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1882–1884; *Audsley W.*

Polychromatic Decoration as Applied to Buildings in the Mediaeval Styles / W. Audsley, G. Audsley. — London: Henry Sotheran, 1882; *Bourgoin J.* Les Arts arabes: architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, mosaïques, pavements, vitraux, etc. / J. Bourgoin. — Paris: Vve A. Morel, 1873; *Bourgoin J.* Les Éléments de l'art arabe: le trait des entrelacs / J. Bourgoin. — Paris: Firmin-Didot, 1879; *Hittorff J.I.* Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrôme chez les Grecs: in 2 vols. / J.I. Hittorff. — Paris: Firmin-Didot, 1851.

5. См., напр.: *Waring J.* B. Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862: in 3 vols. / J. B. Waring. — London: Day and Son, 1863; *Wyatt M.D.* The Industrial Arts of the Nineteenth Century: A Series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851: in 2 vols. / M.D. Wyatt. — London: Day and Son, 1851–1853; *Liénard M.* Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle / M. Liénard. — Liège: C. Claesen, 1866.

6. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 10, fig. 13, 14, 16.

7. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Égyptien. Peintures murales, fig. 2, 8, 13.

8. См.: *Ios. Fl.* Ant. Iud. XV, 11, 3.

9. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 22, fig. 12, 13.

10. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Indo-persan. Formules décoratives; Pl. Indo-persan. Ornements peints. Bordures a dessin courant.

11. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 14.

12. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 23, fig. 4.

13. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 23, fig. 18.

14. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 1, 9, 15, 16.

15. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 8, fig. 2.

16. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 16, 18, 22.

17. См.: *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — Pl. Égyptien. Peintures murales, fig. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 17.

18. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 12, fig. 5.

19. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 15, fig. 3.

20. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 12, fig. 5, 12, 13, 14.

21. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — Pl. 7, fig. 25.

22. См.: *Jones O.* The Grammar of Ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — pp. 34–35, pl. 15.

Список литературы:

1. *Колотыгина М.В.* Древний Восток и другие исторические реминисценции в архитектурном решении синагоги Триеста / М. В. Колотыгина // Архитектон: известия вузов. — 2025. — № 4 (92). — URL: http://archvuz.ru/2025_4/25/ (дата обращения: 12.02.2026)

2. *Колотыгина М.В.* Орнамент во внутреннем убранстве Большой синагоги Флоренции / М. В. Колотыгина // Вестник МГХПА. — 2024. — № 2, ч. 1. — С. 181–194.

3. *Улуханли Л.* Синагоги: свет Иудаизма / Л. Улуханли. — New York: Rizzoli New York, 2021. — 288 с.

4. *Banas P.* From Picturesque Cairo to Abstract Islamic Designs: L'Art arabe and the Economy of Nineteenth-Century Book Publishing / P. Banas // Nineteenth-Century Art Worldwide. — 2018. — Vol. 17, No. 1 (Spring). — URL: https://www.19thc-artworldwide.org/spring18/banas-on-l-art-arabe-and-the-economy-of-nineteenth-century-book-publishing (дата обращения: 01.03.2026).

5. *Bleiberg, E.* Tree of Paradise: Jewish Mosaics from the Roman Empire / E. Bleiberg. — Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2005. — 65 p.

6. *Costa V.* Il nuovo Tempio israelitico di Roma / V. Costa, O. Armanni. — Roma: Balbi, 1904. — 38 p.

7. Eclecticism // The Dictionary of Art: in 34 vols. / ed. by J. Turner. — New York: Grove's Dictionaries, 1996. — Vol. 9. — P. 703–705.

8. *Fine S.* Between Rome and Jerusalem: The Date Palm as a Jewish Symbol // Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — P. 140–145.

9. *Harrell J.E., Hoffmeier J.K., Williams K.F.* Hebrew Gemstones in the Old Testament: A Lexical, Geological, and Archaeological Analysis // Bulletin for Biblical Research. — 2017. — Vol. 27, No. 1. — P. 1–52.

10. Historicism // The Dictionary of Art: in 34 vols. / ed. by J. Turner. — New York: Grove's Dictionaries, 1996. — Vol. 14. — P. 580–581.

11. Il nuovo Tempio Israelitico di Roma // L'Architettura Italiana. — 1915. — Anno X, № 5. — P. 50–58.

12. Il Tempio Maggiore di Roma: nel centenario dell'inaugurazione della sinagoga 1904–2004 / a cura di G. Ascarelli [et al.]; fotografie di M. Listri; Comunità ebraica di Roma. — Torino: U. Allemandi, 2004. — 118 p.

13. Il volto del Tempio: il restauro del Tempio Maggiore di Roma a centovent'anni dalla fondazione / a cura di E. Settimi. — Milano: Rizzoli, 2024. — 143 p.

14. *Jespersen J. K.* Originality and Jones' The Grammar of Ornament of 1856 / J.K. Jespersen // Journal of Design History. — 2008. — Vol. 21, No. 2 (Summer). — P. 143–157.

15. *Jones O.* The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament / O. Jones. — London: Day and Son, 1856. — 392 p.

16. La nuova sinagoga // Il Corriere Israelitico. — 1904. — Anno XLIII, № 3 (luglio). — P. 79–80.

17. *Miano G.* Boito, Camillo / G. Miano, E. Giachery. Dizionario Biografico degli Italiani. — Vol. 11. — Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969. — URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_(Dizionario-Biografico) (дата обращения: 25.02.2026).

18. *Pesando A.B.* Camillo Boito e la Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884–1908) / A. B. Pesando // Camillo Boito moderno / a cura di S. Scarrocchia. — Milano: Mimesis Edizioni, 2018. — Vol. II. — P. 77–91.

19. *Pesando A.B.* Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il «sistema delle arti» (1884–1908) / A. B. Pesando. — Milano: FrancoAngeli Editore, 2009. — 360 p.

20. *Pevsner N.* Academies of Art, Past and Present / N. Pevsner. — New York: Da Capo Press, 1973. — 323 p.

21. *Ponti A.C.* Annibale Brugnoli / A. C. Ponti. — Perugia: Effe, 1999. — 196 p.

22. *Racinet C.A.* L'Ornement polychrome. Deuxième série. Art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles / C. A. Racinet. — Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1885–1887. — 526 p.

23. *Sloboda S.* The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design / S. Sloboda // Journal of Design History. — 2008. — Vol. 21, No. 3. — P. 223–236.

В.Е. НИКОНОВА

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail nikkyQ@mail.ru

V.E. NIKONOVA

Postgraduate student at the Russian State Stroganov University of Applied Art and Design
e-mail: nikkyQ@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_335_348

М.В. САБАШНИКОВА-ВОЛОШИНА И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ ПЕРВОГО ГЕТЕАНУМА: ИДЕЙНАЯ ПРОГРАММА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ТВОРЧЕСТВА

M.V. SABASHNIKOVA VOLOSHINA AND THE MONUMENTAL MURALS OF THE FIRST GOETHEANUM: THE IDEOLOGICAL PROGRAM, ARTISTIC CONTEXT, AND THE EVOLUTION OF RELIGIOUS CREATIVITY

Статья посвящена участию русского художника Маргариты Васильевны Сабашниковой-Волошиной в создании монументальных росписей Первого Гетеанума (Дорнах, Швейцария, 1913–1922). Рассматривается идейная программа антропософского храма, разработанная Рудольфом Штейнером, и место славянской темы в его историософской концепции. Анализируется состав интернациональной группы художников, работавших над росписью малого купола. Особое внимание уделяется работе Сабашниковой-Волошиной над мотивами «Египетский посвященный» и «Славянин». Опыт работы в Гетеануме не стал единичным эпизодом в ее биографии, но предвосхитил все последующее творчество, направленное на развитие культовой монументальной живописи.

The article is devoted to the participation of the Russian artist Margarita Vasilievna Sabashnikova Voloshina in the creation of the monumental murals of the First Goetheanum (Dornach, Switzerland, 1913–

1922). It examines the ideological program of the anthroposophical temple, developed by Rudolf Steiner, and the place of the Slavic theme in his historiosophical concept. The composition of the international group of artists who worked on the painting of the small dome is analyzed. Particular attention is paid to Sabashnikova Voloshina's work on the motifs "The Egyptian Initiate" and "The Slav". The experience of working at the Goetheanum was not an isolated episode in her biography, but anticipated all her subsequent creative work aimed at the development of cult monumental painting.

Ключевые слова: М.В. Сабашникова-Волошина, Рудольф Штейнер, Гетеанум, антропософия, монументальная живопись, символизм.

Keywords: M.V. Sabashnikova Voloshina, Rudolf Steiner, Goetheanum, anthroposophy, monumental painting, symbolism.

Введение

Возведение первого Гетеанума в швейцарском Дорнахе (1913–1922) стало ключевым этапом в реализации синтетической модели культуры, разрабатываемой в рамках антропософского движения. Инициированный Рудольфом Штейнером (1861–1925) проект представлял собой уникальный архитектурно-пластический и театральный комплекс, призванный объединить духовную, организационную и сценическую функции. Штейнер выступил не только как автор архитектурного замысла, но и как создатель целостной программы внутреннего убранства, включающей эскизы росписей, витражи и скульптурные элементы. Важной особенностью строительства стал его интернациональный характер: наряду с добровольцами из разных стран Европы, в возведении объекта приняли участие представители русского артистического сообщества эпохи Серебряного века (А.Н. Белый, М.А. Волошин, М.В. Сабашникова-Волошина, А.А. Тургенева), что свидетельствует о широчайшем резонансе идей Штейнера в среде европейской интеллигенции. Хорошо известны все участники художественного процесса по созданию монументально-декоративного убранства Гетеанума: Маргарита Волошина (Россия), Луиз Класон (Германия), Арильд Розенкранц (Дания/Англия), Жанна Мари Бруинье (Франция), Элла Дзюбанюк (Польша), Мита Пайл-Валлер (Швеция), Герман Линде (Германия), Мари Линде-Хагенс (Германия), Оттилие Шнайдер (Чехия), Ричард



Рис. 1. Первый Гетеанум, вид с юго-западной стороны. 1922 г. Колорированное ч/б фото

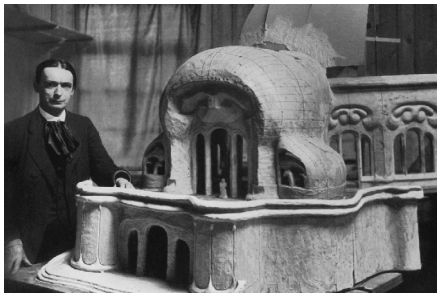


Рис. 2. Рудольф Штейнер с макетом первого Гетеанума. Лето 1914 г.

Поллак (Чехия), Хильде Поллак-Котаньи (Австрия), Лотус Перальте (Италия), Имме фон Экардтштейн (Германия) [6, с. 29–30]. Примечательно, что в окружении Рудольфа Штейнера были выдающиеся художники и мыслители той поры, среди которых В.В. Кандинский, М.В. Веревкина, А.Г. Явленский, Хильма аф Клинт и другие. Однако немногие из них были допущены Штейнером к работе в Гетеануме. Что представляет определенную проблему, вопрос: чем руководствовался создатель ансамбля в Дорнахе, создавая рабочую команду? Цель данной статьи — определить роль М.В. Сабашниковой-Волошиной в создании росписей Гетеанума и проследить влияние этого опыта на ее дальнейшее творчество в области религиозного искусства.

1. Идейная программа росписей Гетеанума и славянский вектор антропософии

В историософской концепции Рудольфа Штейнера славянским народам отводилась особая миссия, связанная со сменой культурных эпох. Примечательно, что в размышлениях Штейнера мы видим отголоски знаменитой историософской книги Н.Я. Данилевского «Россия и Европа», которая впервые была опубликована на немецком языке в Вене, оказав огромное и, на наш взгляд, недооцененное влияние на идейную и художественную жизнь империи Габсбургов, а также немецкую язычную культуру Европы. Хорошо известно о мощном воздействии идей Н.Я. Данилевского на формирование мировоззрения О. Шпенглера, автора знаменитого «Заката Европы». Если западноевропейская культура, по Штейнеру, исчерпывала себя в господстве интеллектуализма (пятая культурная эпоха), то славянству предстояло стать носителем принципиально иного — духовно-

го — этапа развития человечества. Штейнер подчеркивал глубинную связь славянского мира с развитием душевных качеств и особым, отличным от западного рационализма, переживанием природы. В антропософской традиции славянский архетип предстает как хранитель древнейшего мистического опыта, призванный подготовить почву для развития «души чувствующей» и, в перспективе шестой культурной эпохи в эволюции человечества, которая завершится становлением «духочеловека».

Стоит отметить, что Гетеанум стал одним из тех явлений художественной культуры, которое пыталось возродить мистериальные таинства древних, соединив их с особенностями современного мировоззрения (рис. 1, 2). В ряду таких произведений — «Божественная поэма» А.Н. Скрябина и «Весна священная» И.Ф. Стравинского.

Путь М.В. Сабашниковой-Волошиной к этому мировидению был предопределен ее ранними интеллектуальными исканиями. В своей автобиографии «Зеленая змея» она несколько раз упоминает о влиянии Владимира Соловьева на свое духовное становление: «Через Соловьева мне открылся сознательный путь к христианству. Но в его аскетических идеалах я не видела средства преображения современной культуры» [2, с. 122]. Это интеллектуальное настроение — поиски нового подхода к религии (в случае Сабашниковой-Волошиной речь идет исключительно о поисках осовремененного подхода к христианству и центральной для европейской духовности фигуре Христа) и идущее параллельно резкое ощущение культурного кризиса, необходимости коренных изменений в мироустройстве — привело ее в конечном счете к учению Р. Штейнера: «Так и я не могу сказать, почему именно в этом, 1911 году, прослушав в Карлсруэ цикл “От Иисуса ко Христу”, я внезапно и безошибочно поняла, что должна связать свою жизнь с духовной работой Рудольфа Штейнера» [2, с. 198].

На страницах «Зеленой змеи» прослеживается важная для настоящего исследования связь между впечатлением от христологии В.С. Соловьева и Р. Штейнера, как она представлялась художнице в годы составления мемуаров: «Через Владимира Соловьева ощущение Христовой силы, жившее в моей душе, было мною осознано мыслительно. Христология же Рудольфа Штейнера показывала эту центральную мистерию в полнейшей конкретности, в соотношении с каждой ступенью мировой эволюции, с каждым явлением в истории и в природе. В этом свете отдаленное во времени и пространстве связывалось с интимным, глубочайшим в своем собственном существе» [2, с. 169]. Говоря о центральной мистерии, Сабашникова-Волошина имеет в виду ключевой момент антропософского учения, который Штейнер полагает в «событие Христа и мистерию Голгофы как центральное событие в истории человечества», выходя путем его переосмысления «за рамки всех конфессиональных представлений» [4, с. 140]. Она окончательно находит в антропософии сознательный и современный путь к возможности реально внедрить начало Христа в свою жизнь в начале XX века, чего она не до конца обнаруживала у В.С. Соловьева. Решение посвятить жизнь делу антропософии она принимает в 1911 г. после посещения цикла лекций Р. Штейнера, где было представлено понимание Христа и значения импульса, привнесенного им в мир. После одной из лекций, посвященных этой теме, она пишет: «И он заговорил о событии Голгофы как о центральном, неповторимом событии мировой истории. Именно через духовную науку можно правильно понять Библию и каждое ее слово оценить на вес золота. Услыхав это, я поняла, что нашла то, чего искала: новый, сознательный, свободный путь к живому Христу» [2, с. 131].

Отметим, что мировоззрение Соловьева во многом сопоставимы с теософией и учением Е.П. Блаватской. Совершенно очевидно, что мыслитель не только многое заимствует из теософии, но и полемизирует с ней, развивая собственную концепцию.

Небезынтересен тот факт, что Р. Штейнер, прекрасно разбиравшийся в трудах В.С. Соловьева, сам не раз упоминал в своих лекциях его личность и значение. Особенно важна его 10-я лекция из цикла, прочитанного в Кристиании (Осло) в 1910 г., посвященного призваниям-миссиям отдельных народов. С опорой на свою концепцию мировой эволюции человеческого духа посредством чередования культурных эпох он представляет свои взгляды, касающиеся задач народов в развитии человечества. Согласно им, каждый народ управляется посредством народного духа или души — духовного существа, принадлежащего к иерархии архангелов, ведущего тот или иной народ к выполнению своего призвания-миссии. Так, если Р. Штейнер и его современники жили, согласно его учению, в пятой по счету послеатлантической эпохе, характеризуемой царствованием коренящейся в развитии индивидуалистического мировосприятия души сознательной, носителем которой является западная цивилизация под предводительством германо-англосаксонского духа времени, то в мышлении В.С. Соловьева следует усматривать уже зародыши новой грядущей шестой культурной эпохи. В учении Р. Штейнера она охарактеризована как эпоха славянская — эпоха Самодуха, вошедшего в

подготовленную душу, в которой человек сможет осознать свою двуликость в плане высшей (творческой и духовной) и низшей природы и поэтому сможет сознательно управлять последней [7, с. 181].

О знакомстве Сабашниковой-Волошиной с учением Штейнера о развитии человечества путем смены культурных эпох свидетельствует ее письмо Максимилиану Волошину в феврале 1915 г. В нем она связывает «миссию Германии» с антропософией и повторяет слова Штейнера насчет смены пятой и шестой культурных эпох [1, с. 657]. В качестве доказательства призвания именно жителей Восточной Европы подготовить путь Самодуху в сознательную сферу человеческого существования (Штейнер в принципе отождествляет духовный типаж восточного европейца с представителями русского народа, представляющего, по его суждениям, наиболее ярко выраженные черты характера и призвания европейского Востока) приводится феномен мышления В.С. Соловьева как человека, формально далекого от сознательно познаваемых истин духовной науки, но обладающего самым продвинутым, устремленным в будущее понятием Христа, понимающим, что импульс Христа содержит в себе процесс постепенного раскрытия и осуществления самого себя [7, с. 178]. Его значение должно со временем возрастать, и шестая (славянская) эпоха должна ознаменоваться в сфере социального устройства мира осуществлением проникнутого духом Христовым общества братства и любви — апокалиптической Филадельфии, упоминаемой в Откровении Иоанна Богослова. Цель грядущей эпохи человеческой истории, таким образом, заключается, согласно Штейнеру, именно в одухотворении социального мироустройства, в подготовке сошествия Самодуха в человеческое «я».

«Люди, с которыми я познакомилась весной 1910 года в Москве, принадлежали к кругу, находившемуся под влиянием идей Владимира Соловьева… Среди этих моих новых друзей были сильны апокалиптические настроения и искание нового Откровения, духовного знания, конкретного эзотерического христианского пути» [2, с. 200]. Многозначительно замечание Сабашниковой о переломном моменте ее мировоззрения указывает на ключевое событие весны 1910 года, когда она присутствовала на заседаниях знаменитого символисткого кружка «Аргонавтов», проходивших в Москве нередко на квартире Андрея Белого. В состав кружка входили Андрей Белый, С.М. Соловьев, Эллис (Л.Л. Кобылинский), Э.К. Метнер и многие другие, а также В.В. Владимиров, увлечённый идеей теософии. [2, с. 369] Важно отметить, что в том же году Сабашникова побывала в Петербурге, где училась иконописи у знаменитого мастера М.В. Тюлина. Более того она писала стихи («Посвящение», «Весна», «Осень», «Лес») [5], читала Новалиса и приступила к переводу проповедей и сочинений Майстера Экхарта. Таким образом 1910 год с его встречами, знакомствами и озарениями стал вехой в ее творческой биографии. Примечательно, что круг ее моделей своеобразен и включает ведущих представителей культуры символизма – художника Л.Л. Квятковского, ученого-палеограф С.П. Ремизову (супругу писателя А.М. Ремизова), литератора и переводчика Е.А. Бальмонт (супругу К.Д. Бальмонта).

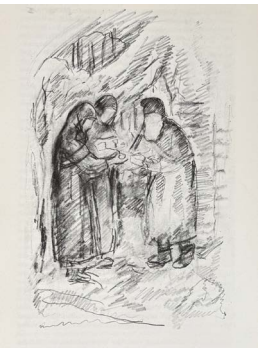


Рис. 3. М.В. Сабашникова-Волошина. Отец Серафим и мельники. 16 х 23. Карандаш. Частная коллекция. Штутгарт

Ее мировоззренческие поиски причудливым образом пересекались с идеями, почерпнутыми в философском наследии Штейнера и В.С. Соловьева: таким образом утвердилась мысль об избранном пути России и ее особой миссии в истории человечества.

Наиболее показательна рефлексия Сабашниковой-Волошиной по поводу цикла лекций Р. Штейнера, в котором она лично участвовала вместе с группой интересующихся антропософией русских друзей в апреле 1912 г. в Хельсинки. Данная рефлексия озаглавлена в ее мемуарах как «Филадельфия», чем она явно намекает на вышеупомянутое антропософское отождествление шестой, славянской культурной эпохи, с реализацией евангельской идеи «любви и братства во Христе». 11 апреля 1912 г. Р. Штейнер, согласившись прочитать лекцию именно о России и ее судьбе, собирал аудиторию из русских слушателей, интересующихся антропософией. Данный факт еще раз подтверждает значение, приписываемое Р. Штейнером России и русскому народу в рамках его духовной науки. В размышлениях Сабашниковой-Волошиной отражается исключительность, ощущаемая русскими учениками: «Все мои друзья хотели иметь с Рудольфом Штейнером личные беседы, на них я часто служила переводчиком… В наших душах горело пламя любви к Рудольфу Штейнеру, а также и друг к другу. Это было как бы слабым предвосхищением общины Филадельфии в Откровении Иоанна, которая является прообразом будущей славянской культуры, миссия которой — человеческое братство. Всё это было у нас еще очень по-детски, мечтательно, субъективно. Но здесь присутствовала уже некая субстанция, которую я снова встречала между этими друзьями в России» [2, с. 206].

Развивая идею Штейнера, в 1912 г. Сабашникова-Волошина пишет текст «Святой Серафим», который в 1913 г. вышел в свет в издательстве «Духовное знание» (основано в Москве с целью распространения антропософского учения) (рис. 3). Важным мотивом в сочинении является образ Богородицы, которая у Сабашниковой-Волошиной в беседе со Штейнером отождествляется с Софией: «…я спросила его о Деве Марии, которая вместе с тем Дева София» [2, с. 222], ведь «Дивеевская мельница управляется Премудростью Божьей. Серафим поставил ее в русских лесах как образ будущей миссии славянства» [2, с. 220].



Рис. 4. Макет большого купола Гетеанума

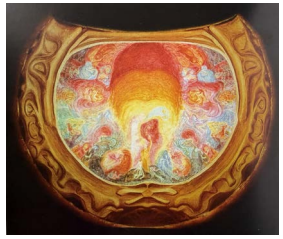


Рис. 5. Макет малого купола Гетеанума

Идея внутреннего духовного света, исходящего из глубин душевной жизни, находит прямое соответствие в художественных принципах, заложенных Штейнером при росписи первого Гетеанума (рис. 4, 5). Штейнер ставил перед искусством задачу, противоположную академической традиции: «Эти фигуры должны были сами светиться изнутри. Если обычно в картине принято передавать падающий и затем отраженный свет, то здесь было стремление достигнуть аурического сияния самих фигур» [6, с. 151]. Тем самым художник отказывается от имитации внешнего освещения в пользу воображаемого переживания образа, что коррелирует с антропософским пониманием славянской души как источника внутреннего, а не отраженного света. Так австрийский мыслитель задает особенный вектор развития художественного мировоззрения, отразившегося в творческих поисках многих мастеров изобразительного искусства той поры.

Наиболее последовательно принцип «живописи из цвета» был реализован в росписи малого купола. Штейнер формулирует метод, согласно которому форма не предшествует цвету, а рождается из него. Цвет понимается не как средство колористической отделки, а как первичная, миросозидающая стихия: «Кто способен погрузиться в мир цвета, тот может возвыситься до чувства, что из этого таинственного мира цвета произрастает мир существ» [6, с. 153]. Иконография малого купола посвящена развитию человечества на душевном уровне. В отличие от линейного исторического нарратива, здесь представлено развитие внутреннее, вневременное, раскрывающееся через взаимодействие цветовых и формальных энергий. Живописная программа Гетеанума становится не иллюстрацией антропософских догматов, но самостоятельным художественным высказыванием, моделирующим новую реальность.

2. Художники, работавшие над росписью малого купола

Над росписью двух куполов Гетеанума работала международная команда из 14 художников. Координаторами работ в каждом из куполов Штейнер назначил опытных мастеров: в большом куполе — Германа Линде (Германия), в малом — Арильда Розенкранца (Дания/Англия). Каждому художнику поручался один или несколько мотивов, которые разрабатывались индивидуально на основе штайнеровских эскизов. В большом куполе насчитывалось двенадцать мотивов, в малом — семь.

Согласно воспоминаниям участницы работ Луиз Класон, первоначальная группа художников малого купола состояла из шести человек, представлявших разные страны и художественные школы: Маргарита Волошина (Россия), Луиз Класон (Германия), Арильд Розенкранц (Дания/Англия), Жанна Мари Бруинье (Франция), Элла Дзюбанюк (Польша), Мита Пайл-Валлер (Швеция). Как подчеркивает Класон, никто из приглашенных ранее не имел опыта работы в монументальной живописи, за исключением барона Розенкранца.

Ключевой задачей стала художественная реализация идейной программы, сочиненной Рудольфом Штейнером, который помимо всего прочего подготовил ряд эскизов, осуществлял авторский надзор за работой. Осенью 1914 года мыслитель представил первый ряд своих эскизов, апеллируя к опыту мастерской Леонардо да Винчи, где генератором идей был великий мастер эпохи Возрождения, в то время как реализация его замыслов поручалась мастерской. Метод работы включал несколько этапов: отработка мотивов на бумаге, перенос композиции на пробный купол (масштаб 1:10) и лишь затем — выполнение росписи в самом здании. Особое внимание уделялось цветовым нюансам и пропорциональным соотношениям фрагментов.

Первым был завершен центральный фрагмент с фигурой Христа между Люцифером и Ариманом, выполненный Арильдом Розенкранцем. С 1918 до октября 1919 года Штейнер заново перерисовал центральный мотив, всю южную сторону малого купола и оранжевого ангела на северной стороне. Остальная часть северной стороны оформлялась затем как





Рис. 6. М.В. Сабашникова-Волошина. Египтянин. Этюд по росписи малого купола. 85 х 115. Акварель на основе растительных красок. 1917 г.
Рис. 7. М.В. Сабашникова-Волошина. Египетский посвященный. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария
Рис. 8. М.В. Сабашникова-Волошина. Египетский посвященный. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария

зеркальное отражение южной четырьмя художниками, оставшимися в Дорнахе после отъезда Розенкранца и Сабашниковой-Волошиной.

3. М.В. Сабашникова-Волошина как художник-монументалист: работа над мотивами «Славянин» и «Египетский посвященный»

Примечательно, что Штейнер выделял М.В. Сабашникову-Волошину среди своих многочисленных учеников и последователей. Именно Маргарите Васильевне он поручает решение ключевых узлов монументальной росписи: изображение «Египетского посвященный» и «Славянина» в малом куполе. Показательна биографическая подоплека обращения к египетской теме: первая книга ее мемуаров «Зеленая змея» открывается главой «Волк в египетском храме», где описывается интерьер дома детства с колоннами, несущими иероглифы и египетизирующей скульптурой. [3, с. 99–110].

Спустя годы ей вновь суждено было встретиться с египетскими мотивами в своем творчестве. Египтянин был изображен художником в синих и золотых тонах, с присутствием сапфирно-синего и зеленого; за основной фигурой прослеживались два пересекающихся треугольника (рис. 6–8).

В работе над «Славянином» Штейнер дал художнику четкую установку: образ должен быть не сентиментально-страдальческим, а сильным, радостно смотрящим вперед (рис. 9, 10). Фигура была решена в светло-розовых тонах, рядом изображался сине-голубой ангел и приближающийся красный крылатый конь. Штейнер стремился представить





Рис. 9. Рудольф Штейнер. Эскиз. Славянин/Германский посвященный. Масляные мелки
Рис. 10. Рудольф Штейнер. Эскиз. Египетский посвященный. Масляные мелки
Рис. 11. М.В. Сабашникова-Волошина. Славянин. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария

русского как посвященного, на которого нисходят откровения будущего — «шестого культурного периода». По его мысли, русского всегда «сопровождает его тень», и Сабашникова-Волошина воплотила эту идею в своей росписи (рис. 11) [6, с. 166].

4. Экспериментальный метод Штейнера и работа с новыми материалами

Рудольф Штейнер находился в постоянном творческом поиске, экспериментируя с новыми техническими и художественными приемами и преодолевая величайшие трудности. Особое значение придавалось разработке новой техники живописи растительными пигментами, которые были созданы по его указанию. Как вспоминает Сабашникова-Волошина, однажды в мастерской одного из старших художников, работавшего над росписью большого купола, она стала свидетельницей обсуждения Штейнером вопросов грунтовки и методов живописи. Грунт должен был быть очень белым, чтобы свет проходил сквозь тонкий красочный слой, создавая эффект сияния. Состав грунта включал мел, казеин и различные смолы. Красочный слой, в свою очередь, покрывался прозрачной защитной пленкой (заменявшей лак или олифу), состоявшей из воска, целлюлозы и смол. Таким образом хрупкий растительный пигмент получал дополнительную защиту [2, с. 239]. По замыслу Штейнера особая технология живописи дематериализовала архитектурную поверхность, способствуя созданию эффекта парящих бесплотных фигур, будто бы сотканных из света — в подкупольном пространстве святилища.

Осознавая исторический момент — как посвященный оплодотворяет своим знанием различные области жизни, вплоть до мельчайших деталей, — художник замерла в созерцании. На иронический вопрос Штейнера: «Что же вы стоите с таким набожным видом и молчите?» — она ответила, что слишком мало понимает в органической химии [2, с. 240]. Позже Маргарита Васильевна осознала, что пассивная набожность не была формой служения его делу; отклик на призыв к действию, готовность изучать и искать — вот что требовалось от соратников.



Рис. 12. М.В. Сабашникова-Волошина. Тайная вечеря. 190 х 170. Около 1948 г. Педагогическая семинария Штутгарта

Поднимаясь на леса большого купола, художник наблюдала рождение гигантских образов на поверхности свода. На востоке, в месте пересечения двух куполов, простиралось большое фиолетово-коричневое поле в форме чаши. С востока наплывала красная волна, расходясь к югу и северу, высылая вперёд оранжевые и желтые потоки и изливаясь в сине-зеленое поле на западной стороне. Из динамики этих цветов — теплоты, стремящейся вперед, и прохлады, омывающей ее и погружающейся в глубины, — возникало вихревое движение на каждой стороне свода. В этом движении вставали образы миротворения. Ничто в этом здании не было изображением уже сотворенного; все представало как новое творение из предвечного Слова. И Слово здесь, в мире цвета, в сиянии красного, становилось жизнью; в желтом, символизирующем свет духа, оно светило в сине-зеленую тьму. Эти образы, по замечанию автора воспоминаний, могли быть созданы или ребенком из первоначальности его сознания, или величайшим мастером [2, с. 240].

5. Эволюция творчества и предвосхищение нового прочтения христианских образов

Однако работа над росписью была сопряжена с многочисленными трудностями. В письме М.А. Волошину в декабре 1915 года художник

признается: «Для меня лично этот год тоже был печален. В живописи не сдвинулась я нисколько. Ряд неудачных смытых ангелов; ни Доктор мной недоволен, ни я сама собою <…> Так-таки ничего и не достигла!» [1, с. 659]. Однако М.А. Волошин, сам участвовавший в работе над занавесом для «Зала мистерий», высоко ценил дар Маргариты Васильевны: «Единственный настоящий живописец у них в Дорнахе — Маргарита (это, кстати, и мнение Штейнера)… в ней как в подлинном живописце все это живет бессознательно… она делает настоящие вещи» [1, с. 662].

Закончив свои работы в малом куполе, Сабашникова-Волошина в 1917 году вернулась в Россию, вдохновленная идеей обновления жизни. Опыт работы в Гетеануме не был для нее единичным эпизодом, но определил вектор всего последующего творчества. В период эмиграции (с 1922 года) она проявила себя как преданный последователь Штейнера, активно занимаясь антропософской деятельностью. В живописи происходит смена стиля: появляется локальный колорит, художник активно пишет алтарные картины и фрески, вдохновляясь средневековой иконографией. Ее поздние произведения насчитывают около ста работ с библейскими и евангельскими мотивами: «Тайная вечеря», «Крещение в Иордане», «Троица», изображения архангелов и др. (рис. 12, 13) [8, с. 49].

Знаменательно, что еще в начале творческого пути Сабашникова-Волошина вдохновлялась работами Александра Иванова, особенно его «Библейскими эскизами» [2, с. 103]. Иванову принадлежала идея создания некоего универсального «Храма искусства» — места слияния всех религий и мифологий, предназначенного для индивидуального осмысления. Таким образом, последовательный путь художницы от реализма к символизму привел ее к художественным заказам для христианских общин Германии в 1920-х — начале 1970-х. Так на чужбине, спустя многие годы, она будто реализовала свое давнее желание, рожденное ещё в 1903 году при копировании работ Иванова, мечтая расписать стены деревенской церкви в родной Богдановщине.

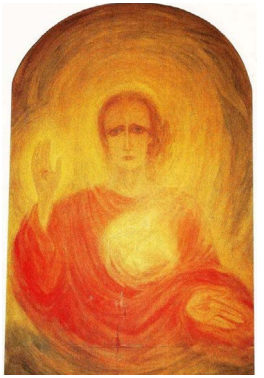


Рис. 13. М.В. Сабашникова-Волошина. Фюрт. Воскресший Христос, благословение. 150 х 200. 1928 г.

В своем позднем творчестве Сабашникова-Волошина приходит к глубокому синтезу антропософского метода «живописи из цвета» и христи-

анской образности: «Христос хочет открываться сегодня (человеку), такова Его сущность. Свет сияет во тьме, преобразуя ее. Так возникают цвета как Его откровение, как Его язык. И говоря на этом языке, постигая эту речь в царстве живого, в Его царстве, тем самым наделяют краски чувством реальности, чувством того, что Христос находится внутри них, тогда это уже христианская живопись, и нет надобности ни в каком ином содержании» [8, с. 54; перевод автора]. Живописным работам эмигрантского периода ее творчества свойственны бесплотность нематериальность фигур, плоскостность и высветленный локальный колорит, что позволяет говорить о предвосхищении нового прочтения православной иконографической традиции, переосмысленной через призму антропософского опыта.

Таким образом, М.В. Сабашникова-Волошина предстает перед нами как последовательный в своих поисках мастер «духовной», культовой живописи, реализованной преимущественно за рубежом, что делает ее малоизвестной в России. Интерес к литературному и художественному творчеству Сабашниковой-Волошиной, ее духовному и философскому наследию только-только начинает открываться в нашей стране, требуя дальнейшего глубокого осмысления.

Список литературы:

1. *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Том 11, книга 2 / М.А. Волошин. — Москва: Эллис Лак, 2008. — 784 с.

2. *Волошина М.* Зеленая Змея: Воспоминания / М. Волошина (Сабашникова-Волошина М.В.); перевод с немецкого. — Москва: Энигма, 1993. — 413 с.

3. *Гаврилин К.* Художники и боги: Портрет в творчестве Маргариты Сабашниковой-Волошиной / К. Гаврилин // In prospettiva rovesciata: Scritti in onore di Nicoletta Misler. — Milano: Electa, 2026. — 330 p.

4. *Свасьян К.А.* Рудольф Штейнер / К.А. Свасьян. — Москва: Рудомино, 1992. — 240 с.

5. Цветник Ор: Кошница первая. Стихотворения. — Санкт-Петербург: Оры, 1907. — 237 с.

6. *Штайнер Р.* Роспись первого Гетеанума. Этюды Жерарда Вагнера / Р. Штайнер; составитель Питер Стеббинг. — Москва: Хуманус, 2013. — 236 с.

7. *Steiner R.* Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhang emit der germanisch-nordischen Mythologie. GA 121 / R. Steiner. — Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. — 213 S.

8. *Wembter R.* Margarita Woloschin: Leben und Werk / R. Wembter, R. Moering, D. Rapp. — Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1982. — 240 S.

В.И. БОЧКОВСКАЯ

Кандидат исторических наук, доцент, Алтайский государственный университет

e-mail: maratan_@mail.ru

V.I. BOCHKOVSKAYA

PhD in Historical sciences, Associate Professor, Altai State University

e-mail: maratan_@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_349_354

ЗНАЧЕНИЕ СОВЕТСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

THE IMPORTANCE OF SOVIET MONUMENTAL ART IN THE PATRIOTIC EDUCATION OF TODAY'S YOUTH

В статье рассматривается значение советского монументального искусства в формировании исторической памяти и национальной идентичности. Определено, что, в отличие от текстовых источников, воздействие монументального искусства на зрителя основывается на принципе наглядности и эмоционального вовлечения, что особенно важно при работе с молодежью. В современном обществе, в условиях трансформации нравственных ориентиров и системы ценностей, особенно важно изучать наследие художественных и эстетических идеалов предыдущих эпох. В этом контексте изучение советского опыта может быть полезным для поиска новых подходов к воспитанию патриотизма, гражданственности и уважения к истории своей страны.

The article examines the significance of Soviet monumental art in shaping historical memory and national identity. It is determined that, unlike textual sources, the impact of monumental art on the viewer is based on the principle of visual clarity and emotional engagement, which is especially important when working with young people. In today's society, where moral guidelines and value systems are un-

dergoing transformation, it is crucial to explore the legacy of artistic and aesthetic ideals from previous eras. In this context, studying the Soviet experience can be beneficial for finding new approaches to fostering patriotism, citizenship, and respect for one's country's history.

Ключевые слова: монументальное искусство, архитектурная среда, советское наследие, патриотическое воспитание, скульптура, традиции.
Keywords: monumental art, architectural environment, Soviet heritage, patriotic education, sculpture, traditions

В настоящее время, когда молодые люди сталкиваются с множеством соблазнов и трудностей, вызванных изменениями в моральных и ценностных установках, особенно актуальным становится вопрос о роли монументального искусства в поддержке духовного, патриотического и нравственного развития подрастающего поколения. Именно поэтому так важно изучать наследие художественных и эстетических идеалов советской монументальной школы и возможности адаптации и применения опыта советского монументально-декоративного искусства в контексте современности. Советское монументальное искусство представляет собой бесценный ресурс для патриотического воспитания современной молодежи. Правильное использование этого ресурса, основанное на научном подходе и учитывающее особенности восприятия молодежи, позволит сформировать у нее чувство гордости за свою страну, уважение к ее истории и культуре, а также готовность к защите ее интересов.

Советское монументальное искусство, сформировавшееся в эпоху идеологического и культурного подъема, обладает мощным визуальным и эмоциональным воздействием и способно транслировать ключевые исторические и культурные ценности, содействуя формированию гражданской идентичности и чувства гордости за свою страну. По воспоминаниям А.В. Луначарского, выдвинутая весной 1918 года В.И. Лениным идея монументальной пропаганды восходит к утопическому сочинению итальянского философа Томмазо Кампанеллы «Город Солнца». Одной из заинтересовавших Ленина идей Кампанеллы было украшение городских стен фресками, «которые служат для молодёжи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений» [2, с. 1].

Монументальное искусство Советского союза охватывает широкий спектр художественных форм, включая скульптурные композиции, мозаики, фрески, панно и рельефы, украшавшие общественные здания, площади, парки и станции метро. Эти произведения искусства были призваны прославлять героическое прошлое, трудовые подвиги, научные достижения и идеалы коммунистического общества. Они создавались с использованием различных материалов, таких как бронза, гранит, мрамор, смальта и керамика, что обеспечивало их долговечность и выразительность.

Воздействие монументального искусства на духовно-нравственное воспитание молодежи в СССР осуществлялось через различные механизмы и формы. Важную роль играли образовательные программы, включавшие изучение истории искусства, экскурсии к памятникам и музеям, а также участие в художественных кружках и студиях. Дети и подростки знакомились с биографиями героев, изображенных в монументальных произведениях, анализировали их поступки и качества, усваивая определённые моральные нормы и принципы.

Одним из наиболее ярких примеров советского монументального искусства является монумент «Родина-мать зовет!» в Волгограде, посвященный героям Сталинградской битвы. Эта грандиозная скульптура, возвышающаяся на Мамаевом кургане, символизирует стойкость и мужество советского народа в борьбе против фашизма. Монумент является объектом культурного наследия федерального значения и привлекает миллионы туристов со всего мира. Патриотическое значение этого монумента трудно переоценить, так как он служит олицетворением героизма и самопожертвования ради Родины.

Другим значимым примером является монумент «Рабочий и колхозница», созданный Верой Мухиной для советского павильона на Всемирной выставке 1937 года в Париже. Эта динамичная скульптурная группа, изображающая рабочих и крестьян, держащих серп и молот, символизирует единство трудового народа и его стремление к светлому будущему. Впоследствии монумент был перенесен в Москву и установлен на постамент перед входом на ВДНХ, став одним из символов советской эпохи.

Особое значение придавалось оформлению общественных пространств — школ, дворцов культуры, парков, станций метро. Монументальные произведения, интегрированные в архитектурную среду, создавали атмосферу идеологической насыщенности, постоянно напоминая о

ценностях и идеалах советского общества. Мозаичные панно на станциях московского метро, например, представляли собой не только произведения искусства, но и визуальные учебники истории, демонстрирующие героические эпизоды из прошлого страны.

Монументальное искусство оказывает значительное воздействие на формирование исторической памяти и национальной идентичности. Оно способно визуализировать сложные исторические события и культурные феномены, делая их более доступными и понятными для молодежи. В отличие от текстовых источников, монументальное искусство воздействует на зрителя непосредственно, вызывая сильные эмоции и формируя прочные ассоциации [5, с. 7].

Согласно исследованиям в области психологии искусства, визуальные образы обладают большей силой воздействия на сознание, чем вербальные сообщения [1, с. 28]. Монументальные произведения искусства, благодаря своим масштабам и выразительности, способны оказывать глубокое эмоциональное воздействие на зрителя, формируя у него чувство сопричастности к истории и культуре своей страны.

Следует отметить, что восприятие советского монументального искусства современной молодежью может быть неоднозначным. Некоторые аспекты идеологической направленности этих произведений могут вызывать критику и неприятие у части молодежи. Тем не менее, необходимо учитывать, что монументальное искусство является отражением определенной исторической эпохи и не может быть оценено вне контекста своего времени. По мнению искусствоведа В.П. Толстого, монументы — это «человеческие ориентиры, которые люди создали как символы своих идеалов, целей, действий. Они предназначены пережить период, породивший их, и составить наследство для будущих поколений. Как таковые они образуют связь между прошлым и будущим» [4, с. 293].

Несмотря на большую роль в развитии советского искусства, план монументальной пропаганды подвергался критике как в советский, так и в постсоветский период. Критики отмечали идеологическую ангажированность, упрощенность художественных образов и недостаточную художественную ценность многих монументов.

В настоящее время происходит переосмысление наследия монументальной пропаганды. Некоторые памятники, имеющие историческую и художественную ценность, сохраняются и реставрируются, другие демонтируются или перемещаются в музеи. Важно отметить, что изучение

этого периода позволяет лучше понять историю советского искусства и его роль в формировании культурного ландшафта страны.

Для эффективного использования советского монументального искусства в патриотическом воспитании необходимо проводить целенаправленную образовательную работу, включающую в себя:

1. Организацию экскурсий и тематических мероприятий, посвященных советскому монументальному искусству. В ходе этих мероприятий необходимо акцентировать внимание на историческом контексте создания произведений искусства, их художественных особенностях и символическом значении.

2. Интеграцию элементов монументального искусства в образовательные программы по истории, литературе и искусству. Необходимо использовать монументальные произведения в качестве иллюстративного материала, позволяющего представить исторические события и культурные явления.

3. Создание интерактивных образовательных ресурсов, таких как виртуальные музеи и онлайн-экскурсии, посвященные советскому монументальному искусству. Эти ресурсы должны быть доступны для широкой аудитории и содержать подробную информацию о произведениях искусства, их авторах и историческом контексте.

4. Проведение творческих конкурсов и мастер-классов, направленных на стимулирование интереса молодежи к монументальному искусству и развитие их художественных способностей. В рамках этих мероприятий молодежь может создавать собственные произведения искусства, вдохновленные советским монументальным наследием.

5. Использование краеведческих ресурсов, таких как историко-монументальные объекты, предоставляет значительный потенциал для формирования патриотического мировоззрения у подрастающего поколения. Данный подход позволяет подросткам ощутить связь с историческим прошлым, обогатить свои знания и развить практические навыки, а также привить чувство национальной гордости. Для педагогической практики исторические памятники служат наглядным средством иллюстрации событий прошлого, повышая учебную мотивацию к освоению региональной истории и способствуя развитию патриотических чувств у молодежи. Патриотическое воспитание через приобщение к материальным памятникам истории является одним из наиболее эффективных методов формирования гражданской идентичности [3, с. 108].

Таким образом, советское монументальное искусство представляло собой сложный и противоречивый феномен, сочетавший в себе идеологическую пропаганду и художественное творчество. Его роль в духовно-нравственном воспитании молодежи была значительной, но не однозначной. Переосмысление наследия советского монументального искусства позволяет извлечь ценные уроки и использовать его позитивные элементы для формирования духовно-нравственных ценностей современной молодежи. В контексте глобализации и размывания традиционных ценностей изучение советского опыта может быть полезным для поиска новых подходов к воспитанию патриотизма, гражданственности и уважения к истории своей страны.

Список литературы:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / сокращенный перевод с английского В.Н. Самохина; общая редакция и вступительная статья. В.П. Шестакова. — Москва: Прогресс, 1974. — 391 с.

2. *Луначарский А.В.* Ленин о монументальной пропаганде // Литературная газета. — 1933. — № 4–5 (232–233). 29 янв. — С. 1.

3. *Ордуханян Л.И.* Воспитание историей родного края // Алиевские чтения: материалы научной сессии преподавателей и аспирантов университета / ответственный редактор С.У. Пазов. — Карачаевск: Издательство КЧГУ, 2003. — С. 107–108.

4. *Толстой В.П.* Специфика монументального искусства, его виды и жанры // Советское искусствознание. — Москва: Советский художник, 1985. — Выпуск 19. — С. 282–294.

5. *Турчин В.С.* Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. — Москва: Советский художник, 1982. — 159 с.

А.Н. ПЛАСТОВА

Искусствовед, Фонд поддержки творческой молодежи имени А.А. Пластова

e-mail: plastova.arina@gmail.com

A.N. PLASTOVA

Art critic, A.A. Plastov Foundation of Creative Youth Support

e-mail: plastova.arina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_355_364

СТАНОВЛЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА Е.И. ЗВЕРЬКОВА В 1950–1960-е ГОДЫ

THE FORMATION OF THE PICTORIAL LANGUAGE OF E.I. ZVERKOV IN THE 1950s–1960s

В статье рассматривается проблема складывания живописного языка одного из ведущих пейзажистов второй половины XX века, представителя московской живописной школы, Е.И. Зверькова. Большое влияние на молодого живописца оказал А.А. Пластов. Другой важной составляющей творческого становления была совместная работа в Доме творчества в Переславле-Залесском с художниками Э.Г. Браговским, А.А. Тутуновым, А.Н. Макаровым, а также поездки на Русский Север с В.Ф. Стожаровым. Именно в это время художник приходит к утверждению «чистого» пейзажа как основного жанра своего творчества.

The article examines the problem of forming the pictorial language of one of the leading landscape painters of the second half of the 20th century, a representative of the Moscow school of painting, E.I. Zverkov. Arkady Plastov had a great influence on the young painter. Another important factor in his creative development was working together at the Creative House in Pereslavl-Zalessky with artists E.G. Bragovsky, A.A. Tutunov, A.N. Makarov, as well as trips to the Russian North with V.F. Stozharov. It was during this time that the artist came to assert «pure» landscape as the main genre of his work.

Ключевые слова: Е.И. Зверьков, «московская школа», «живописное направление», «суровый стиль», А.А. Пластов, «чистый» пейзаж.

Keywords: E.I. Zverkov, «Moscow school», «pictorial movement», «severe style», A.A. Plastov, «pure» landscape.

Анализируя стилистическое разнообразие отечественного искусства второй половины XX века, можно обоснованно говорить об особом живописном направлении внутри «московской школы», к которому относятся Е.И. Зверьков, В.Ф. Стожаров, Э.Г. Браговский, А.С. Папикян, А.А. Тутунов, И.В. Сорокин, А.П. Суровцев, В. Н. Чулович и некоторые другие художники. Эти мастера, выступившие на выставках в середине 1950-х – начале 1960-х годов наряду с художниками «сурового стиля», во многом определяли живопись Москвы того времени.

При всем индивидуальном своеобразии этих мастеров их творчество отличает трансформация жанров, в которой особую роль вновь начинают играть пейзаж, натюрморт, интерьерные композиции, что знаменует уход от традиционной советской идеологической картины, постановочного портрета и даже от того, что В.С. Манин пытался определить как «бытовой жанр» [4, с. 9].

Важно, что в своих статьях художники этого направления сами говорили о приоритете живописности и культуре живописи, отделяя себя от господствующего мейнстрима традиционной жанровой картины, основами которой должны были быть значимость темы и развернутый нарратив сюжета, а также от однозначной «плакатной монументальности» искусства «сурового стиля», которым большинство из них были увлечены в ранние годы своего творчества.

«Мне кажется, — писал в 1972 году А.А. Тутунов, — культура живописи в наши дни стала несколько падать. Манеж ли с диким электрическим светом, переход ли в живопись графиков и монументалистов со своей спецификой мышления — мало ли что это вызывает. Живопись, некогда бывшая царицей среди пластических искусств, ныне утрачивает свое первенство. А ведь по ней определяется уровень и всего остального, и эта взаимосвязь верна и сегодня» [5, с. 14].

Эти художники принадлежали к поколению, пережившему Великую Отечественную войну. Ефрем Иванович Зверьков, Иван Васильевич Сорокин, Виктор Николаевич Чулович, Андрей Николаевич Макаров

сражались в действующей армии, Эдуард Георгиевич Браговский и Андрей Андреевич Тутунов пережили войну в юношеском возрасте.

Художник Гелий Михайлович Коржев так писал об этом поколении живописцев: «Я могу сказать, что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое многое узнало и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Страна была наполнена людьми, которые стали другими. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того революционного романтизма, который существовал в двадцатых. Это было совсем другое поколение. Именно это поколение породило шестидесятые. И не только “Суровый стиль”. Оно в корне изменило культурную ситуацию. Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое особенное понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды. Для этих людей сталинистские картины Александра Герасимова и Дмитрия Налбандяна были совершенно неприемлемы. Вы можете называть этот стиль как угодно, только не соцреализм» [7, с. 25].

На раннее творчество Ефрема Ивановича Зверькова, на его формирование огромное влияние оказал художник Аркадий Александрович Пластов. По рассказам Е.И. Зверькова, он, будучи фронтовым водителем, оказался в 1943 году в Москве и на несколько часов сумел забежать в Третьяковскую галерею на выставку «Великая Отечественная война», где экспонировалась работа А.А. Пластова «Немец пролетел» («Фашист пролетел»). С того момента мечта учиться у этого художника не покидала Зверькова. И она осуществилась: поступив после окончания войны в Московский художественный институт, он подружился с сыном А.А. Пластова Николаем и стал частым гостем в его мастерской.

«Ефрем, по натуре скромный, основательный, всем своим существом был предан искусству. Отец это почувствовал мгновенно и сразу безоговорочно принял. Со временем их встречи переросли во взаимную привязанность, определившую дальнейшую нашу жизнь… Когда Ефрем приходил, Аркадий Александрович любил сам показывать свои работы», — вспоминал Николай Аркадьевич Пластов [6, с. 27].

Гостями в мастерской А.А. Пластова были сокурсники Е.И. Зверькова и Н.А. Пластова — А.Н. Макаров и Э.Г. Браговский. Николай Аркадьевич Пластов показывал им этюды своего отца А.А. Пластова. «Он выдвигал какой-нибудь ящик, и глаза разбегались. Там без подрамников лежали

холстики, картоны, бесчисленное множество. Головы мужиков, детей, наброски фигур людей и животных, эскизы композиций…Пластов задавал начинающим художникам темы для разработки — к примеру “Проводы”, “Встреча” и тому подобное. Они приносили готовые эскизы…» [6, с. 26].

Именно в это время А.А. Пластов проникся особенной теплотой к молодому художнику и пригласил его в Прислониху, куда Зверьков стал регулярно приезжать на этюды, начиная с 1952 года. Именно там, летом 1952 года, он пишет свою дипломную работу «Детская передача» (руководитель диплома — В.П. Ефанов). Интересно, что тема диплома явно отличалась от большинства тем выпускников 1953 года («1919 год на Северной Двине» — М.С. Баранчеев; «М. Горький в трудовой колонии» — А.Х. Валиахметов; «Товарищ Ворошилов в Луганске в 1905 году» — Н.К. Корниенко; «И.В. Сталин на Балтике» — Я.Н. Манухин; «В Парткоме» — В.И. Некрасов) [1, с. 7–10].

«В дороге меня преследовала мысль о том, что я скоро увижу прославленную Прислониху и ее главного для меня жителя. Сама эта мысль казалась нереальной, настолько я боготворил Аркадия Александровича» [6, с. 27].

Ефрем Иванович поселился в доме Е.А. Шарымовой (матери Е.В. Шарымовой — няни Кати, жившей у Пластовых с 1930-х годов и помогавшей по хозяйству. Детали интерьера ее дома и обстановки (характерные стулья, швейная машинка) ясно угадываются в сохранившихся подготовительных материалах к диплому Зверькова. Два эскиза (воспроизведенных в монографии И.Н. Филонович) отличаются не только композицией, техникой исполнения, но, прежде всего, уровнем мастерства. Оба они сделаны в доме Е.А. Шарымовой (в живописном варианте даже угадывается фигура хозяйки дома, узнаваемая по многочисленным изображениям А.А. и Н.А. Пластовых). В живописном варианте видна умелая работа студента, продуманная и выверенная композиция. Во втором, графическом эскизе, видна рука опытного мастера: выразительные ракурсы голов, плавность и живость композиционных линий и переходов свидетельствует о том, что он был, скорее всего, выполнен под руководством и с поправками А.А. Пластова. Это же можно увидеть в рисунках и этюдах к диплому, выполненных в Прислонихе. Интересно, что в окончательном варианте работы Зверьков, сохраняя общую композицию эскиза, уменьшает количество фигур и изменяет некоторые детали. Дипломная работа получила оценку «отлично» и была представлена на выставках дипломных работ в Москве и Ленинграде в 1953 году.

В последующие годы Ефрем Иванович написал несколько традиционных для той эпохи станковых картин («Юбилей учительницы» (1954), «В родной колхоз» (1957), «Медсестра» (1960) и, наконец, «Кружевницы» (1964). Над этой картиной художник работал несколько лет. Она создавалась по «рецептам» А.А. Пластова: с многочисленными подготовительными материалами, с вариативными эскизами, этюдами и рисунками. Композиция и цветовой строй картины соответствует стилистике искусства начала 1960-х годов, когда большие, локально закрашенные цветовые поверхности составляли основу композиции. В сущности, это производственная сцена, но наполненная поэзией, с наблюденной особой грацией и пластикой фигур. Если сравнивать эту работу с известными произведениями «сурового стиля» (работами В.И. Иванова, П.П. Оссовского, П.Ф. Никонова), то её можно отнести к «мягкому», «лирическому» «суровому стилю». Вместе с тем, уже в этой работе возникает та вибрация цвета в рамках определенной тональности (что затем станет главной особенностью зрелых пейзажей Е.И. Зверькова), которая знаменует обретение художником собственного живописного видения. Пейзаж за окном в этой картине уже соответствует стилистике зрелых работ Ефрема Ивановича, с его мягкими тоновыми переходами. «Ни одну картину я не писал так долго. «Кружевницы» стали в моей жизни своего рода этапом перехода от жанровых работ к пейзажу. Мне показалось, что в этой картине я нашел для себя что-то новое, может быть, зародившиеся ассоциации со снегом, русской зимой; новое в том, что искала душа, потому что до этого я был под полным влиянием А.А. Пластова» [6, с. 50]. По-видимому, именно в этой работе натурный, этюдный метод Пластова, его принципы построения традиционной станковой картины были пересмотрены Зверьковым в отношении собственного творчества. При этом восхищение, восторг и даже благоговение перед Пластовым он сохранит до конца жизни. Очень важным для него останутся уроки Пластова-пейзажиста, с его взглядом на ландшафты, умением живописно режиссировать пространства в картине.

Ефрем Иванович продолжал ездить в Прислониху каждый год на этюды. Многие работы 1960–1970-х годов были написаны в Прислонихе или по этюдам, сделанным во время этих поездок. Об этом свидетельствует в том числе хорошо узнаваемая конфигурация ландшафта, сходство мотивов с этюдами художников А.А. Пластова, Н.А. Пластова, Е.Н. Холодилиной, работавших в Прислонихе в это же время, а также многочисленные фотографии того периода.

В Прилонихе Ефремом Ивановичем были написаны следующие работы: «Поздняя осень» (1964, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина); «Белов овраг. Вечер» (1965, ГТГ); «Осенний этюд» (1964, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан); «Осень. Солнечный день» (1966, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева); «Осень» (1969, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»); «Осеннее утро» (1971, Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки); «Вечер в Прислонихе» (1974, Государственная Третьяковская галерея); «Лето» (1972, Ульяновский областной художественный музей) и другие.

В пейзажах, выполненных в Прислонихе в 1960-е годы, например, «Белов овраг. Вечер» 1965 года и «Осень» 1969 года особо заметен переход к новому живописному языку: отсутствуют четкие контуры, контрасты, видимый рисунок, мазки создают «вибрацию» поверхности, мягкие градации тона. Зверьков вспоминал слова А. А. Пластова, которые он ему говорил во время их совместных поездок на этюды: «Обрати внимание, каковы силуэты колосков на фоне неба, на сближенную тональность земли, пшеницы и неба в сумерках» [6, с. 29].

Важной составляющей становления художника было формировавшееся в середине 1950-х годов творческое содружество художников — сначала в селе Варавино, куда они вместе с Э. Г. Браговским, Н. С. Любимовой, А. Н. Макаровым ездили на этюды, а затем — в Доме творчества Кардовского в Переславле-Залесском. Там также бывали А. А. Тутунов, И. В. Сорокин, Г. Ф. Захаров, К. Н. Бритов. Здесь складывалось содружество художников, «очаг современной художественной культуры» [6, с. 42], означавшее формирование отдельного направления московской живописной школы, подтвержденного впоследствии работами этих художников на осенних и весенних московских выставках.

Важным эпизодом творческой биографии Е.И. Зверькова были поездки на Север с В.Ф. Стожаровым, Г.А. Дарьиным, Ю.И. Семенюком. Северные работы Ефрема Ивановича начала 1960-х годов были важны для окончательного утверждения художника в жанре «чистого» пейзажа.

В первых поездках на север Зверьков и Стожаров писали одни и те же мотивы (Стожаров: «Каргополь. Улица Болотникова» (1963), «Каргополь» (1963), «Муфтюга. Амбары» (1966); Зверьков: «Каргополь. Вид с реки» (1963), «Село Муфтюга (1967). При этом очевидно совпадение композиционных и цвето-тоновых приемов, но есть разница в фактуре живописи и самом понимании сущности пейзажа. У Стожарова он наполнен архетипическим ощущением историчности современной жизни, у Зверькова — стремлением к «чистым», внесоциальным и вечным сущностям.

Зверьков писал о своих поездках: «Север зачаровывал меня, тянул к себе, как магнит. Каждая поездка давала духовную зарядку на год… Творчески это было самое желанное время. У меня не было любви к местной этнографии. Мотивы мне больше нравятся калининские, подмосковные, рязанские. Они дают пищу для рассказа о моих чувствах, а вот сам настрой их черпал я на Севере, где привлекала поразительная цельность природы, ее чистота и нетронутость, природы без следов вторжения современной цивилизации: девственность северного леса, раздольные разливы рек, стихия ледоходов, соразмерность жизни людей с жизнью природы. Для меня как для художника было очень важно все это видеть и осязать, потому что закаляло мою творческую уверенность, подкрепляло мое стремление к «чистоте» пейзажа, к выражению одухотворяющей его власти над человеком…» [6, с. 61].

Северные пейзажи, тем не менее, открыли для Зверькова, как и для многих других художников, ценность древнерусской архитектуры, в том числе церковной, с ее «вписанностью» в ландшафт, совершенство древних, выверенных столетиями форм.

В середине 1960-х годов разворачивается общественное движение за сохранение памятников истории культуры. В 1965 году было учреждено Всероссийское общество охраны памятников истории искусства. Среди его учредителей был друг Зверькова — Николай Аркадьевич Пластов. Роль художников в привлечении внимания общества к сохранению памятников была велика. Вместе с В.Ф. Стожаровым, И.В. Сорокиным, Э.Г. Браговским, А. Н. Макаровым Зверьков участвует в выставке «Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников» в 1966 году. Ефрем Иванович был представлен работами «Улица в Каргополе» (1963), «Каргополь Вид с реки» (1963), «Каргополь. Храм Рождества Христова» (1963), «Улица северной деревни» (1964), «Деревянная часовня в селе Кривое» (1965), «Деревня Муфтюга» (1966).

Впоследствии Е.И. Зверьков стал принимать активное участие в работе комиссии по сохранению памятников культуры при Академии художеств СССР.

Этапом утверждения новой живописной культуры середины 1960-х гг. стала «Первая межсекционная выставка произведений москов-

ских художников» 1967 года, в которой приняли участие: В.Ф. Стожаров, И.В. Сорокин, Е.И. Зверьков, Э.Г. Браговский, А.С. Папикян, А.А. Тутунов, Г.М. Коржев, В.И. Иванов, П.П. Оссовский, А.А. и П.А. Смолины, А.В. Васнецов и другие.

Значимость и актуальность этой выставки была отмечена уже во вступительной статье искусствоведом К.С. Кравченко к каталогу выставки.

«Не порывая с традициями предшественников, они внесли в советское искусство много нового: более ассоциативно — сложное строение образа, склонность к глубоким философским обобщениям… Эти художники сознательно отказались от помпезных триумфальных полотен, эстампов, скульптурных групп, от повествовательной многоречивости и напыщенной патетики… Значение живописи о природе своей земли из года в год возрастает в советском искусстве. Утверждается пейзаж-картина как завершенное произведение, отвечающее переживаниям человека» [3, с. 1–2].

Зверьков участвует в выставке как северными работами — «Весна на Севере» (1964), «Село Важгорт» (1964), «Белая ночь» (1965), «Последний снег» (1967), так и пейзажами центральной России — «Осень. Солнечный день» (1966), «Осень» (1966).

Искусствовед Инна Николаевна Филонович подчеркивала общность художников, выступивших на этой выставке в пейзажном жанре: «Браговский — Зверьков — Стожаров — Сорокин — Тутунов. Пять пейзажистов. Пять характеров и темпераментов. Пять поэтических мелодий в живописной и философской трактовке русской природы. Аккордное выступление этих художников было знаменательным, так как отражало возрастающее значение пейзажной живописи в современном искусстве. Каждый из них по-своему решал общую для всех задачу: передать не просто природные особенности пейзажа Родины, традиционные сюжеты времен года, но, прежде всего, сделать пейзаж средоточием дум человека в их сложных эмоциональных оттенках» [6, с. 68]. И.Н. Филонович тем самым свидетельствует о трансформации традиционной для советского искусства жанровой системы, где пейзаж и натюрморт (прежде всего, в творчестве нового поколения московских живописцев Зверькова, Браговского, Стожарова, Папикяна, Сорокина) становятся полноправными творческими высказываниями, сменившими традиционную для советского искусства жанровую социального картину. В пейзажах этих художников происходят важные стилистические трансформации, дальнейшее развитие живописной формы с учетом той революции «видения» и режиссуры, которая произошла в искусстве импрессионистов и постимпрессионистов.

Для Зверькова это означало переход от пейзажа, основанного на реальных впечатлениях, от конкретного ландшафта, к пейзажу-конструкции, пейзажу композиционно сочиненному. «В его картинах предстает как бы новая природа», — справедливо отмечает Филонович [6, с. 71]. Можно сказать, что Зверьков находит свою формулу пейзажа как фундаментального образа, который, наряду с пейзажами выдающихся мастеров (И.И. Левитана, М.В. Нестерова, Л.В. Туржанского, Н.П. Крымова, Г.Г. Нисского), стал образом России.

В полной мере это проявилось в работах, экспонировавшихся на выставке «Владимиру Ленину. Выставка произведений художников Москвы» 1970 года. Очевидно, что к началу 1970-х годов стиль Зверькова уже сформировался. Все экспонировавшиеся на выставке работы были закуплены и поступили в крупнейшие музеи (в том числе ГТГ). Эти пейзажи синтезировали в себе открытия импрессионистов и традиции отечественной пейзажной живописи. Как правило, в нем отсутствует четкий рисунок и акцентированный мазок, композиция строится по пятнам, нет глубины пространства, тоновой перспективы (передний и дальний планы сближены по тону). Многие работы, представленные на выставке, — «Северная весна» (1969), «Поздняя осень» (1969), «Капли дождя» (1969), «Рябины» (1969) — построены на чередовании сближенных по тону цветовых плоскостей. Таким образом, к началу 1970-х годов Зверьков в своих творческих поисках приходит к «чистому» пейзажу как содержательной живописной форме, исключающей привнесение какого-либо нарратива.

Важно, что это признавал сам Ефрем Иванович в статье «Пейзаж и современность» середины 1970-х годов:

«Современный художник, как правило, уже не удовлетворяется простым изображением красивого “вида” или голой фиксацией в этюде собственных впечатлений от натуры. Он стремится к пейзажу-размышлению, в котором изображение природы приобретает характер картины со всеми присущими ей признаками. Вот почему так современен сегодня даже чистый пейзаж с его традиционными мотивами смены времен года» [2, с. 19–20].

Именно эти черты он ценил в творчестве своих современников: «Живописцы А. Грицай и Б. Домашников, Н. Ромадин, А. Мыльников и Л. Бродская, В. Сидоров и Э. Браговский, С. Тутунов и П. Фомин… — из-

вестные мастера лирического пейзажа разных поколений … — в своих работах стремятся передать не столько сюжет, ландшафтную красоту природы, сколько то состояние, которое рождает природа в их восприятии, причем каждому из них присущ свой неповторимый образный и колористический строй живописного изложения темы» [2, с. 20].

Таким образом, именно конец 1950-х — 1960-е годы становится для Е.И. Зверькова, как и для многих других представителей нового поколения московской школы, временем складывания собственного и, как очевидно, сегодня, уникального живописного языка, создания иного образа национального пейзажа.

Список литературы:

1. Вторая Всесоюзная выставка дипломных работ студентов художественных институтов СССР. Выпуск 1953 г. Каталог. — Москва, 1953. — С. 7–11.

2. *Зверьков Е.И.* Пейзаж и современность // Искусство. — 1976. — № 9. — С. 17–23.

3. *Кравченко К. С.* Первая межсекционная выставка произведений московских художников. Каталог. — Москва, 1974. — С. 1–2.

4. *Манин В.С.* Андрей Тутунов. Живопись. Графика. — Москва: Советский художник, 1983. — 118 с.

5. *Тутунов А.А.* Дар живописца // Художник. — 1972. — № 4. — С. 13–15.

6. *Филонович И.Н.* Е.И. Зверьков. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978. — 176 с.

7. Цитируется по: *Демин В.А., Пластова Т.Ю.* Масловка. Городок художников. — Москва: МИЛИТ, 2024. — 500 с.

М.М. ЗИНОВЕЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры ХРМ РГХПУ им. С.Г. Строганова, директор Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru

M.M. ZINOVEEVA

Candidate of art history, associate professor of the department of RHM of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, the Director of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_365_381

ОБРАЗЫ СЛАВЯНСКИХ МИФИЧЕСКИХ ПТИЦ СИРИНА И АЛКОНОСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАСТЕРОВ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

IMAGES OF SLAVIC MYTHICAL BIRDS SIRINA AND ALKONOST IN THE WORKS OF MASTERS OF THE STROGANOV SCHOOL OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

Статья посвящена роли фольклорных источников, русской мифологии и народного искусства в творчестве мастеров Строгановской школы. В ней анализируется образы мифических райских птиц Сирина и Алконоста, изображение которых было очень популярно на рубеже XIX–XX веков. Сохранившиеся в народной памяти образы Сирина и Алконоста служили источником вдохновения для многих художников и поэтов этого периода. Также в статье анализируется влияние произведений В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, С.И. Вашкова, И.Я. Билибина на творчество учеников Строгановского училища, в стилистике работ которых происходит преобразование от копирования древнерусских мотивов к творческому переосмыслению в духе модерна. Вдохновленные образами Сирина и Алконоста, изображение которых часто встречаются на музейных предметах, учащиеся активно используют их в своем творчестве — в живописи, графических проектах, монументальном и декоративном искусстве.

The article is devoted to the role of folklore sources, Russian mythology and folk art in the work of the masters of the Stroganov school. It analyzes the images of the mythical birds of paradise Sirin and Alkonost, the image of which was very popular at the turn of the XIX–XX centuries. The images of Sirin and Alkonost preserved in the national memory served as a source of inspiration for many artists and poets of this period. The article also analyzes the influence of the works of V.M. Vasnetsov, M.A. Vrubel, S.I. Vashkov, I.Ya. Bilibin's work on the work of Stroganov College students, whose work style is undergoing a transformation from copying ancient Russian motifs to creative reinterpretation in the spirit of modernity. Inspired by the images of Sirin and Alkonost, which are often found on museum objects, students actively use them in their work — in painting, graphic projects, monumental and decorative art.

Ключевые слова: В.М. Васнецов, М.А. Врубель, С.И. Вашков, Строгановское училище, Музей Строгановского училища, птице-девы, Сирин, Алконост, «неорусский» стиль, стиль модерн, народное искусство, древнерусское искусство, древнерусские орнаменты.
Keywords: V.M. Vasnetsov, M.A. Vrubel, S.I. Vashkov, Stroganov Art and Industrial School, Stroganov Museum of Art and Industry, bird-maidens, Sirin, Alkonost, “neo-Russian” style, Art Nouveau style, folk art, ancient Russian art, ancient Russian ornaments.

Фольклорные источники, русская мифология и народное искусство традиционно выступали важной творческой опорой для учащихся Строгановского училища. В сюжетной линии проектов и изделий в большинстве случаев преобладало обращение к былинам, народным сказкам и их персонажам — богатырям, славянским фантастическим птицам Сиринам и Алконостам, филинам и совам, также очень любили изображать Бабу-Ягу. Многие работы проникнуты романтическими настроениями — это сюжеты с включением средневековых замков, рыцарей и прекрасных дам, что вполне отражало дух нового времени, который возрождал средневековые образы. Но основными сюжетами все же оставались сцены из народной жизни, русского праздника, охоты.

Очень популярно на рубеже веков было изображение мифических райских птиц Сирина и Алконоста и это неслучайно, их изображения часто встречаются в рукописях и в книжном орнаменте XVII века, в народной резьбе, росписи и вышивке, ювелирных изделиях, в резьбе белокаменных соборов Владимиро-Суздальской земли: Дмитровский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (отметим, что гипсовые слепки архитектурных фрагментов и орнаментов с этих соборов были первыми экспонатами Строгановского музея), с которыми хорошо были знакомы учащиеся.





Рис. 1. Лубочная картинка с изображением райских птиц Сирина и Алконоста. Кон. XVIII – нач. XIX вв. Россия. Бумага, гравюра лубочная, раскрашена
Рис. 2. Туесок берестяной с росписью. Береста, дерево, роспись полихромная. Россия. XIX в. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Учебный процесс в училище был тесно связан с музеем, коллекция которого насчитывала более 8 000 экспонатов. На изучении музейных экспонатов у учеников Строгановки закладывались знания по истории мирового искусства и формировался художественный вкус, а постоянное общение с древнерусскими и народными произведениями воспитывали любовь и уважение к «самобытному национальному искусству» [подробнее см.: 6, с. 38–46].

Древнерусскому искусству, как наиболее полному и представляющему значительный интерес, отводилось три зала, в которых экспонировалось почти все, что было особенно характерно для русской старины. Это образцы деревянной утвари — прялки, вальки, рубели; предметы домашнего обихода: ковши, скобкари, солонки, люльки; русская народная резьба — фризы с «корабельной» и домовой резьбой XVII–XIX веков,



Рис. 3. Деталь наличника с изображением птицы Сирин. Россия. XIX в. Дерево, резьба. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Рис. 4. Деталь наличника с изображением птицы Сирин. Россия. XIX в. Дерево, резьба. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

наличники окон, карнизы, с традиционными орнаментами и формами XVII–XVIII веков, отличающиеся особой сочностью и декоративностью решения; гончарные изделия, медные кованые вещи, серебряные и эмалевые изделия, коллекция стекла, образцы русских шелковых тканей, предметы вышивки, кружева, национальный костюм.

Формы древнерусской посуды и утвари, декоративные мотивы, сюжеты и орнаменты, служили плодотворным источником для художественного творчества учащихся Строгановского училища, которые активно использовали их при выполнении своих композиций, проектов и изделий в материале.

В начале XX века в стилистике композиций и изделий Строгановского училища происходят значительные преобразования. На смену копированию форм и орнаментов древнерусских изделий приходит более глубокое осмысление исторического наследия, учащиеся уже не просто заимствуют орнамент и декоративные элементы исторических стилей, а творчески переосмысливают их. Художники свободно орнаментировали изделия, комбинируя различные растительные и геометрические мотивы, стилизуя их в духе модерна и обогащая декоративное искусство оригинальными решениями в орнаменте, форме, цвете и композиции.

Собрание Музея училища, где ежедневно проходили занятия по обмерам, копированию, зарисовкам, располагало обширной коллекцией графических листов с орнаментальными рисунками и зарисовками древ-

нерусской книжной миниатюры из Византийских, Греческих и Славянских рукописей XII–XVII веков, лубочных картин, народного искусства. А программа обучения была нацелена на серьезное изучение древнерусского искусства, памятников русской старины и христианских древностей.

Вдохновленные образами Сирина и Алконоста, изображение которых часто встречаются на музейных предметах, учащиеся активно используют их в своем творчестве — в живописи, графических проектах, монументальном и декоративном искусстве.



Рис. 5. В.М. Васнецов. Эскиз хоругви с изображением птицы из славянского фольклора. 1890-е гг.

В русской мифологии и искусстве Сирин (от греческого Σειρῆνες — «сирены») символизирует райскую птицу с женской головой несравненной красоты, туловищем птицы и с крыльями вместо рук. Голова Сирина изображалась без короны, а украшалась венцом или нимбом.

В русскую культуру образ Сирина пришел из Азии (Индии и Ирана) и Византии. На протяжении XI–XVIII веков на Руси активно переводили византийские хронографы — исторические сочинения о всемирной истории, тексты которых использовались в «Повести временных лет» и в ряде других сочинений того времени. Литературные тексты XVII века — физиологи, азбуковники, хронографы — повествуют и о сладостном, завораживающем пении Сирина, способном очаровать человека.

Алконост (алконст, алконос; искаж. др.-рус. алкионъ есть птица от греч. ἀλκυών — «зимородок») — райская птица с головой и руками девы, большими крыльями, с короной на голове, держащая в руках райские цветы или развернутый свиток. По сказаниям XVII века, Алконост пребывает близ рая и, когда поет, то сам себя не ощущает, он утешает своим пением святых, возвещая им будущую жизнь. «Пение алконоста настолько прекрасно, что услышавший его забывает обо всем на свете» [9, с. 3]. Алконост — антипод Сирина, птица, которая символизирует божественный промысел.

Образ птице-девы Алконост восходит к средневековой литературной традиции. Упоминания о ней встречаются в ряде христианских текстов, включая «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского, «Палею толковую» и «Физиолог». В этих источниках Алконост описывается не как

райская птица, а как морская: согласно преданиям, она высиживает птенцов в море на протяжении семи дней, предварительно опуская яйца в морскую глубину. В этот период море остается спокойным — такие дни моряки именовали «алконостными».

Трансформация образа произошла лишь в XVII веке: тогда Алконост стала восприниматься как райская птица и приобрела облик полуптицы полудевы — аналогично Сирину.

В русском искусстве совместное представление райских птиц Сирина и Алконоста является традиционным сюжетом, который можно встретить на народных лубочных картинках, на предметах крестьянского обихода, в деревянной резьбе, на расписных прялках и посуде.

В Музее РГХПУ им. С.Г. Строганова хранятся предметы национального русского искусства с изображением Сиринов и Алконостов — это и резные деревянные наличники, расписные туески, изразцы, вышивки и кружева.

Изображения сладкоголосых полуптиц-полудев Сирина и Алконоста являлись излюбленными сюжетами рисованного и печатного лубка. В Музее РГХПУ хранится лубочная картинка с изображением райских птиц Сирина и Алконоста конца XVIII — начала XIX века, отпечатанная и раскрашенная от руки.

На изображении представлены две мифологические райские птицы — Сирин и Алконост, характерные для славянской и византийской традиции. Они изображены в виде птице-дев — существ с телом птицы, крыльями, ногами, но с человеческими головами и руками.

Композиция разделена вертикальной осью, подчеркивая дуализм образов: Сирин и Алконост как противоположности (печаль и радость, тьма и свет).

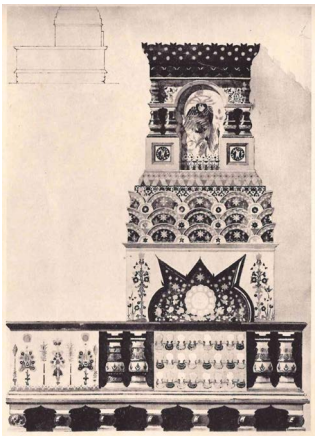


Рис. 6. Композиция печи. Ученик Строгановского училища Пашков Н. 1898 г.

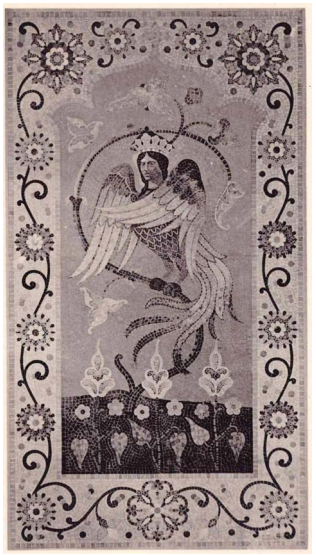


Рис. 7. Композиция мозаичного панно. Ученик Строгановского училища Шведов С. 1899 г.

В левой части изображена птица-дева Алконост с короной на голове и нимбом вокруг головы. В правой руке она держит ветку с цветами, в левой руке — свиток с текстом: «Праведницы во веки живут и от Господа мзда им и попечение их пред Вышним сего ради приимут». С правой стороны текст из пяти строк: «Алконост таков венец носит, сицевы цветы из рая износит. Гранограф. Глава четвертая». Над головой надпись: «Райская птица Алконост». Оперение выполнено в насыщенных красно-зеленых тонах. Алконост сидит на цветущем растении (дереве или кусте с цветами), что подчеркивает ее связь с природой и райским садом (Музей РГХПУ КП 3154).



Рис. 8. Декоративный фонтан по модели К. Закхеевой на Всероссийской выставке в Киеве 1913 г. Фотография 1913 г. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

В правой части изображена птица-дева Сирин, также сидящая на аналогичном цветущем растении со стилизованными в виде завитков ветвями и цветами, с нимбом вокруг головы, но без короны — отличительная черта от Алконоста.

Оперение схоже по цветовой гамме с Алконостом, но выглядит чуть более «легким» и воздушным. Над головой надпись: «Райская птица Сирин».

В нижней части изображения — стилизованные холмы или волны, создающие ощущение ландшафта райского сада. Цветущие растения под ногами птиц символизируют плодородие, жизнь и божественную благодать.

Эти мифические райские птицы — Сирин и Алконост, рожденные в глубине веков и сохранившиеся в народной памяти, служили источником вдохновения для многих художников и поэтов рубежа XIX–XX веков.

Виктор Михайлович Васнецов, творчество которого стало символом национального романтизма, в своих произведениях неоднократно обращался к образу райских птиц. В картине «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали» художник мастерски синтезировал образы русского фольклора с живописным реализмом и декоративной стилизацией модерна. Композиционное построение полотна разделяет его на две части: слева изображена темная, погруженная в скорбь птица Алконост, а справа — светлая, излучающая радость птица Сирин.

В своем произведении Виктор Васнецов создал выразительный визуальный контраст, противопоставив двух птиц по эмоциональной окраске и цветовой гамме: светлая птица воплощает радость, тогда как темная передает ощущение печали. Благодаря этой художественной интерпретации, в массовом сознании закрепилось представление о Сирине как птице радости и об Алконосте как птице печали. Однако анализ литературных источников и произведений народного искусства (включая росписи и резьбу по дереву, изразцы, вышивки) не выявляет трактовки Алконоста как символа печали. Отсутствие более ранних примеров подобного противопоставления свидетельствует о том, что оно сформировалось не в рамках народной традиции, а в сфере профессионального искусства, где художники, обращаясь к мотивам русской старины, переосмысливали изначальное содержание фольклорных образов и народной символики.



Рис. 9. Фигуры декоративного фонтана «Сирин и Алконост» ученицы Императорского Строгановского училища Закхеевой К. 1911–1912 гг.

Надо отметить, что картина Виктора Михайловича Васнецова «Сирин и Алконост. Сказочные птицы, песни радости и печали», написанная в 1896 году, оказала большое влияние на учащихся Строгановского училища, а в собрании Государственной Третьяковской галерее она находится благодаря покровительнице Строгановского училища Великой княгине Елизавете Фёдоровне, которая передала ее в дар в 1908 году.

В «Сборнике композиций Строгановского училища за 1894–1899 учебные годы», изданном в 1900 году, опубликованы композиция печи ученика Н. Пашкова 1898 года [12, табл. XX, илл. 33], в верхней части которой изображена птица Сирин, трактованная в манере Васнецова, и композиция мозаичного панно ученика С. Шведова 1899 года [12, табл. XXXII, илл. 55], центральным элементом которого также является изображение птицы Сирин, в обрамлении стилизованного растительного орнамента, выполненное уже совершенно в новом стиле модерн. Композиция выглядит торжественно и мистически, мозаичная техника придает изображению особую текстуру и глубину, а детализация каждого элемента подчеркивает мастерство исполнителя.

В данных композициях отчетливо прослеживается влияние творчества Виктора Васнецова: в орнаменте появляются новые тенденции и стилистические особенности, органично сочетающие национальный художественный стиль с поэтическими впечатлениями от родной природы, а композиции обогащаются мотивами, заимствованными из русских преданий и сказаний. Особенно в композициях Н. Пашкова и С. Шведова прослеживается сходство изображения птицы Сирин с эскизом Васнецова для вышитой хоругви, которую получила в подарок Великая княгиня Елизавета Федоровна в подарок от дам, участвовавших в организации ее благотворительных базаров.



Рис. 10. М.А. Врубель. Вещая птица Сирин



Рис. 11. В.Е. Егоров. Изображение на обложке «Сборника композиций Строгановского училища за 1894–1899 учебные годы». 1900

Вошедшие в этот сборник композиции были исполнены под руководством таких выдающихся архитекторов и замечательных преподавателей как: О.О. Богданович, Л.М. Браиловский, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский, С.У. Соловьев и Ф.О. Шехтель и дают возможность определить результаты, достигнутые в конце XIX века. Несмотря на то, что в состав этого сборника вошла лишь незначительная часть исполненных за этот период композиций, он является отражением стилевых направлений училища. Основная часть композиций была посвящена оформлению храмов и церковной утвари, стилеобразующими элементами которых стали древнерусские орнаменты и религиозные образы. А проекты бытовых предметов повторяли традиционные народные формы. Преобладание композиций в русском стиле объясняется руководящей училищем задачей — развивать художественную деятельность в национальном направлении.

Благодаря В.М. Васнецову, неорусский стиль обрел сказочно театрализованное звучание: именно его произведения вдохновляли и послужили примером новым художественным формам и образам.






Рис. 12. Вазочка для цветов. Фирма Фаберже, Автор модели С.И. Вашков. Фото из книги — Вашков С. Религиозное искусство. М., 1911

Рис. 13. С.И. Вашков. Рамка для фотографического снимка. Фото из книги — Вашков С. Религиозное искусство. М., 1911

Рис. 14. Рамка для фотографий. Москва. Императорское Строгановское училище. 1910-е гг. Дерево, медь, латунь, томпак, стекло; резьба, тонирование, перегородчатая эмаль, золочение

Рис. 15. Эскиз декоративного блюда. Ученик Строгановского училища Петров В. 1916 г. Бумага, акварель

Особенно следует выделить керамический фонтан «Сирин и Алконост» ученицы К.М. Закхеевой, который выставлялся на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 году. По словам рецензента «великолепно задуманный» и «превосходно выполненный», «используя образы, созданные В.М. Васнецовым и известные всем по его картине «Песни радости и печали», автор, по-своему трактуя их создал новое, интересное произведение» [17, с. 230].

Выдающийся русский художник Михаил Александрович Врубель, живописец, график, скульптор, универсальный талант которого определил путь развития нескольких направлений в искусстве, не раз в своем творчестве обращался к образу мифической девы-птицы Сирин.

В Абрамцево сохранилась парковая изразцовая скамья, с изображением птицы Сирин, созданная по эскизам Михаила Врубеля. Также птицу Сирин художник изобразил на фронтоне керамического камина «Микула Селянинович и Вольга». Данные произведения являются уникальными образцами русской майолики эпохи модерна, в которых художник воплотил красочный народный язык былины через форму, композицию и цвет. Сирин в интерпретации Врубеля — не просто мифологическое существо, а многогранный образ, в котором нашли отражение его философские размышления и стремление к эстетике символизма.



Рис. 16. Эскиз декоративного панно с изображением птицы Сирин на фоне звездного неба. Ученица Строгановского училища Орлова Н. 1915 г. Бумага, акварель

Михаил Александрович Врубель был преподавателем в Строгановском училище, с 1898 по 1901 год, в период его расцвета при директоре Николае Васильевиче Глобе, и вел курс «Стилизация цветов». М.А. Врубель был идейным вдохновителем учащихся Строгановского училища рубежа веков, под влиянием его творчества создавались проекты, композиции, выпускные дипломные работы в керамической и театрально-декорационной мастерских, в эмальерной делались миниатюры, сюжетами которых были живописные произведения художника. По проекту В.Егорова в витражной мастерской был создан удивительный по своей красоте витраж «Воскресение Христово» для домовой церкви детского приюта им. Н.И. Тюменевой и А.Г. Баскаковой в котором художник во многом опирался на композицию известного витража «Рыцарь», созданного по проекту М.А. Врубеля.

Владимир Егоров создал и обложку «Сборника композиций...» [12], на лицевой стороне он разместил фигуру двуглавого орла со скипетром и державой, а на обороте издания — стилизованную иллюстрацию птицы Сирин, выполненную в декоративной манере, близкой к эстетике модерна и театрально-декорационного искусства начала XX века. Общий силуэт изображения асимметричен, с неровными, будто вырезанными краями, что создает эффект аппликационной композиции схожей с эскизом для витража. Именно в это время В. Егоров работал над проектом оформления домовой церкви детского приюта им. Н.И. Тюменевой и А.Г. Баскаковой, в которую он включил витраж «Воскресение Христово», где использовал технику изготовления витража с помощью свинцовой пайки, что создавало безукоризненный рисунок композиции, наполненный цветными стеклами с обширной колористической гаммой [5. с. 224].

Глубоко символично, и то, что часть художественного наследия М.А. Врубеля величайшего русского художника хранится именно в музее Строгановки; как пишет А.В. Трощинская во вступительной статье к каталогу

М.А. Врубеля, «…его неординарная творческая личность, его “магнетизм”, его своеобразная техника рисунка, как и сам метод обучения, оставили неизгладимый след и в памяти его воспитанников-строгановцев, став важной страницей в истории Строгановского училища» [15, с. 17].

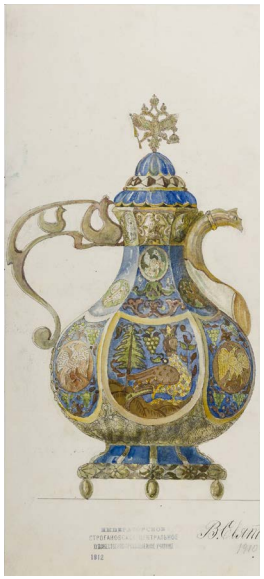


Рис. 17. Эскиз кувшина с изображением птицы Сирин. Ученик Строгановского училища Святчев В. 1912 г. Бумага, акварель, тушь (перо)



Рис. 18. Апухтина К.А. Эскиз колье «Сирин». Россия, Костромская губерния, с. Красное. 1908–1914 гг. Бумага, акварель, тушь. Красносельский музей ювелирного и народно-прикладного искусства

Сергей Иванович Вашков, выпускник, а в дальнейшем — преподаватель Строгановского училища (до 1914 г.), главный художник фирмы «П.И. Оловянишникова и сыновья», также в своем творчестве обращался к образу птицы Сирин. В работах Вашкова органично соединились характерные черты Древней Руси с новыми эстетическими реалиями стиля модерн, что и подчеркивало своеобразие его творчества и указывало его принадлежность к Строгановскому училищу. С.И. Вашков в своих произведениях широко использовал различные материалы и многообразие технических приемов ювелирного искусства.

Являясь главным художником фирмы, С.И. Вашков, помимо работ в металле, создал большое количество рисунков для тканей, дерева (мебели, ларцов, шкатулок) проектов убранства церковных интерьеров и архитектурных проектов, демонстрируя свою универсальность работы в любом виде искусства, заложенную в Строгановском училище.

В 1911 году фирма П.И. Оловянишникова опубликовала альбом, посвященный творчеству С.И. Вашкова, «Религиозное искусство», в котором были собраны фотографии церковной утвари и гражданских произведений, выполненные по его рисункам. «Стремясь всеми силами служить родному искусству и в их пределах принести пользу его развитию, я верю, что близок день, когда русское общество, два века назад отказавшись от своего национального искусства, вернется к нему, обновленными новыми формами, а глубокое сознание того, что малым я служу великому делу, в дальнейшем облегчит мой труд», — писал С.И. Вашков во вступительной статье к изданию [2, с. 2].



Рис. 19. Графическое изображение сказочной птицы Сирин. Ученица Строгановского училища Польская В. 1910-е гг. Бумага, цветные карандаши

Художник широко использовал почти все традиционные для Руси техники — скань, филигрань, чеканку, резьбу по дереву, просечку по металлу, литье, финифть, шелковое шитье, вставки из драгоценных камней и т. д. Однако сочетание их, как правило, было необычно — деревянная резьба и эмаль, скань и резьба по перламутру, бисерное шитье и декоративное серебряное литье, живопись и драгоценные ткани.

По прошествии десяти лет, формулируя свое творческое кредо, Вашков об этом написал: «Я в продолжении десяти лет труда не считал необходимым рабски копировать древние образцы искусства, повторять то, что уже давно высказано и пережито… Формы пластического искусства, как и литературные формы, должны развиваться и изменяться, пополняясь все новыми видами, но не теряя своей типичности. Язык, не изменяющийся под влиянием новых форм, становится мертвым. То же самое происходит и с искусством» [2, с. 3].

В этом альбоме опубликовано изображение вазочки для цветов, с сидящей на краю птицей Сирин в русском кокошнике, которая была воплощена в материале на фирме Фаберже и в настоящее время хранится в Государственном историческом музее, а также ковш и штоф с серебряным скульптурным завершением в виде птицы Сирин.

Особо следует выделить рамку для фотографического снимка, выполненную для преподавателей Самарского дворянства. Подобная рамка, только не в горизонтальном, а в вертикальном формате была, выполненная в мастерских Императорского Строгановского училища в

1910-е годы. Вертикальная деревянная рамка, сложной прямоугольной формы, декорирована резьбой, медными золоченными накладками с перегородчатыми эмалями. Верхнее поле рамки украшено резной композицией, представляющей образ трубящего ангела, который очень органично объединен с образом райской птицы (предположительно — Алконост). Резная деревянная рамка очень выразительная, пластична и имеет логическую завершенность, объединяя сюжеты, различные материалы и техники изготовления, что дает представление об особом оригинальном стилистическом направлении работ по дереву и металлу учеников Строгановского училища.



Рис. 20. Проект мебельного гарнитура в русском стиле. Ученик Строгановского училища Топорков А. 1916 г. Бумага, акварель, карандаш

В конце XIX — начале XX века ювелирные фирмы России, такие как Фирма Рюкерта и Ф. Лорие, славившиеся созданием изысканных украшений и изделий, также использовала образ птицы Сирин. Сын Федора Ивановича Рюкерта, основателя мастерской серебряных изделий (открыта в 1886 году), Павел учился в Строгановском училище с 1899 по 1905 год и после завершения обучения возглавил фирму отца. Дмитрий Егорович Черятов, сын Е.Г. Черятова, владельца московской фабрики золотых и серебряных изделий в 1899–1917 годах, учился в Строгановском училище. По окончании обучения работал на фамильном предприятии, специализировавшемся, главным образом, на изготовлении серебряной посуды, и выполнявшим заказы торгового дома «Ф.А. Лорие».

Строгановское училище выступало ключевым звеном в подготовке кадров для ювелирной промышленности России. Практико-ориентированное образование обеспечивало преемственность традиций и внедрение новых художественных решений в продукцию ведущих отечественных фирм и предприятий [подробнее см.: 16, с. 390–408].

Изображение мифических райских птиц Сирина и Алконоста мы встречаем в проектах учащихся и для тканей, для изделий с эмалью,

в проектах росписи предметов мебели. Подобные сюжетные композиции использовались для различных оправ для зеркал и рамок для фотографий. Художники свободно орнаментировали изделия, комбинируя различные растительные мотивы, стилизуя их, и соединяя с изобразительным изображением фантастических райских птиц. Все эти предметы очень декоративны, нарядны и выразительны.

Привлекает внимание эскиз декоративного блюда ученика В. Петрова 1916 года. Графическое изображение блюда с фигурой птицы Сирин в центре, и орнаментальной каймой из стилизованный еловых веток с шишками по борту (Музей РГХПУ КП 7752). Фон вокруг птицы выполнен в мягких голубых и бирюзовых тонах с абстрактными облачными волнообразными мотивами, создающими ощущение воздуха или неба. Изображение птицы Сирин и растительные мотивы органично вплетены в единую композицию. Смотря на данное графическое изображение, на память приходят строки Александра Блока из стихотворения «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали», написанного 23–25 февраля 1899 года под впечатлением картины В. Васнецова:

Напев звучит глубоким стоном,
В груди рыданье залегло,
И над ее ветвистым троном
Нависло черное крыло…

Образы мифических райских птиц Сирина и Алконоста в искусстве конца XIX –начала XX века не утратили связи с народными традициями и продолжали активно использоваться как профессиональными художниками в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, так и в народных промыслах, при этом органично вписываясь в новые художественные течения и откликаясь на социально-культурные трансформаций эпохи.

В проектах и изделиях учащихся Императорского Строгановского училища были как традиционные изображения образов мифических птиц, отсылающих нас и к русской домовой резьбе, росписи, вышивке, так и стилизованные в духе модерна символичные, характерные для искусства Серебряного века. Обращение к фольклорным источникам, русской мифологии и народному искусству неизменно служило плодотворным источником для художественного творчества учеников Строгановки. Уже к началу XX века складывается неповторимый почерк Строгановской школы, стремящейся к выявлению структурности, конструктивной ясности и в то же время декоративности при сохранении национальных традиций.

Список литературы:

1. Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в южной России: графика, живопись, художественная промышленность: ежемесячный журнал по вопросам изобразительного искусства. — Киев. — 1913. — № 7–8. — С. 347–368.

2. *Вашков С.И.* Религиозное искусство: Сб. работ церк. и гражд. утвари, исполн. т-ом П.И. Оловянишникова с-ья: 1901–1910. — Москва, 1911. — 187 л.: ил.

3. *Дружинин В.Г.* К истории крестьянского искусства XVIII–XIX веков в Олонецкой губернии (Художественное наследие Выгорецкой Поморской обители) // Известия Академии наук СССР. — Москва, 1926. — Выпуск 15/17. — С. 1479–1490.

4. *Зиновеева М.М.* Русский стиль в произведениях столярно-резчицкой мастерской Императорского Строгановского училища и в традиционной русской деревянной игрушке начала XX века из собрания Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2024. — № 2. — Часть I. — С. 54–65.

5. *Зиновеева М.М.* Стилистические особенности и технологические принципы изделий витражной мастерской Императорского Строгановского училища начала XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. — № 4. — Часть I. — С. 221–232.

6. *Зиновеева М.М., Трощинская А.В.* Музей Императорского Строгановского училища и художественно-промышленное образование в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — Часть I. — С. 38–46.

7. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII начала XX века. — Москва: Русская книга, 1992. — 254 с.

8. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — Москва: Галарт, 1997.

9. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — Москва, 1991. — С. 736.

10. *Овсяников Ю.М.* Лубок: русские народные картинки XVII —XVIII вв. Альбом. — Москва: Советский художник, 1968. — 120 с.: илл.

11. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. — Санкт-Петербург, 1881. — Т. 1. — С. 137–284.

12. Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. — Выпуск 1. — Москва, 1900.

13. Сокровища русского стиля. Произведения мастеров и художников Абрамцева, Сергиева Посада и Московского кустарного музея. Каталог выставки. — Москва: ВМДПНИ, 2013. — 194 с.: илл.

14. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — Москва: Искусство, 1970. — 293 с.

15. *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2013. — 111 с.: ил.

16. *Федунов С.Н., Зиновеева М.М.* Художественно-стилистические и технико-технологические особенности изготовления изделий с эмалями в Императорском Строгановском училище в начале XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2025. — № 1. — Часть I. — С. 390–408.

17. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. — Москва: Русское слово, 2002. — 334 с.: илл.

18. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество. — Москва, 1911. — С. 187.

Н.А. ЛЕВДАНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, заместитель директора Приморской государственной картинной галереи, Владивосток. Заслуженный работник культуры России
e-mail: ina293@mail.ru

N.A. LEVDANSKAYA

Candidate of Art History, Deputy Director of the Primorsky State Art Gallery, Vladivostok, Honored Worker of Culture of Russia
e-mail: ina293@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_382_392

К ИСТОРИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ 2000–2010-х С УЧАСТИЕМ ПРИМОРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

TO THE HISTORY OF INTERNATIONAL EXHIBITION PROJECTS IN THE 2000–2010s WITH THE PARTICIPATION OF ARTISTS FROM THE MARITIME REGION

Конец 1980-х–2000-е для художественной жизни Приморского края период очень значимый — время творческого подъема неомодернистского направления, организации международных выставочных проектов в Приморье, в США, Японии, Республике Корея. Благодаря этому изобразительное искусство края вышло на международный уровень, заняло достойное место на художественной сцене Азиатско-Тихоокеанского региона.

В статье делается попытка представить, дать характеристику самых значительных из международных проектов обозначенного периода с участием приморских художников: Владивостокской биеннале визуальных искусств и Art Exhibition Local Governments Summit in North-East Asia — ежегодной выставки художников в рамках Саммита глав территорий Северо-Восточной Азии.

Цель автора — привлечь внимание российского академического и творческого сообщества к Владивостоку как центру притяжения, где существуют условия, творческий потенциал и возможности для возобновления и дальнейшего развития сотрудничества в области регулярно проводимых международных выставочных проектов. Представляя успешный (на определенном этапе) опыт проведения международных выставочных проектов в Приморье и странах Азиатско-Тихоокеанского региона с участием художников Дальнего Востока России, автор демонстрирует, что такая деятельность является жизненно важной составляющей прочного мира и взаимопонимания в регионе.

Несмотря на то, что в настоящее время оба проекта, к сожалению, ушли в историю, автор считает, что рассказать о них необходимо, поскольку важно засвидетельствовать и ввести в научный оборот информацию о дружественном и взаимно полезном опыте творческого сотрудничества между Российскими художниками и художниками стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

The late 1980s to the 2000s was a very significant period for the artistic life of Primorsky Krai — a time of creative flourishing of the neo modernist trend and the organization of international exhibition projects in Primorye, the USA, Japan, and the Republic of Korea. Thanks to this, the region's visual arts reached the international level and took a worthy place on the art scene of the Asia Pacific region. This article attempts to outline the major milestones in this history and to characterize the most significant international projects of the designated period involving Primorye artists. One of the examples is the Vladivostok Biennale of Visual Arts and the Art Exhibition Local Governments Summit in North-East Asia — an annual exhibition of artists held as part of the Summit of the Heads of Regions of North-East Asia.

The author's objective is to draw the attention of Russia's academic and creative community to Vladivostok as a centre of attraction, where conditions, creative potential, and opportunities exist for the resumption and further development of cooperation in the field of regularly held international exhibition projects. By presenting the successful (at a certain stage) experience of conducting international exhibition projects in Primorye and the Asia-Pacific countries with the participation of artists from the Russian Far East, the author demonstrates that such activity is a vital component of lasting peace and mutual understanding in the region.

Despite the fact that both projects have unfortunately become a thing of the past, the author believes it is necessary to tell their stories, as it is important to document and introduce into scholarly circulation information about the friendly and mutually beneficial experience of creative collaboration between Russian artists and artists from the countries of the Asia-Pacific region

Ключевые слова: изобразительное искусство Азиатско-Тихоокеанского региона 2000–2010-х, Владивостокская биеннале визуальных искусств, Art Exhibition Local Governments Summit in North-East Asia.
Keywords: international projects of Primorye artists of the 2000–2010s, Vladivostok Biennale of Visual Arts, Art Exhibition Local Governments Summit in North-East Asia.

Отправной точкой к началу нового этапа художественной жизни в Приморье, по мнению автора статьи, является открытие в 1988 г. в Приморской картинной галерее «Выставки шести художников», ознаменовавшей конец периода андеграунда для художников, чье творчество выходило за рамки, предписанные методом социалистического реализма [2].

В конце 1980–1990-х в Приморье активно создавались творческие объединения и группы молодых неомодернистов, ведущих совместную выставочную деятельность не только в крае, но и далеко за его пределами [4].

В первом десятилетии века XXI определяющую роль в изобразительном искусстве края стали играть выставочные проекты, международные и региональные, в особенности — проводимые на регулярной основе.

Один из наиболее крупных и важных международных проектов, значение которого для края пока не осмыслено и не оценено в полной мере — это Владивостокская биеннале, которая впервые прошла в 1998 г. как театральный фестиваль. С 2000 г. в ее программу вошли другие виды творчества, в том числе, изобразительное искусство. Шестая биеннале (2009) уже носит название «Владивостокская биеннале визуальных искусств», и с этих пор приоритет в программе события переходит к изобразительному искусству. К концу 2000-х организаторы не только приобрели определенный опыт в проведении столь масштабного мероприятия, но и приблизились к тому, чтобы сделать данный арт-форум значимым событием и привлекательным явлением для большого круга российских и зарубежных участников.

Стоит отметить, что становление Владивостокской биеннале сопровождалось определёнными сложностями. В 2003 г. автор статьи, выступая на международном конгрессе, организованном администрацией Владивостока, сформулировала главные проблемы, которые препятствуют проекту занять достойное место среди международных культурных форумов Азиатско-Тихоокеанского региона.

Инициатором и организатором первых биеннале выступил Приморский государственный объединенный музей им. В.К. Арсеньева. (ныне Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева). Однако событие такого уровня не может развиваться без поддержки городской администрации, или бизнес сообщества, или спонсоров. Администрация Владивостока, заявляя о своей заинтересованности в повышении роли города в диалоге культур, не воспринимала Владивостокскую биеннале как мероприятие, которое представляет интерес для стран Азиатско-Тихоокеанского региона, поднимает престиж города и имеет перспективу развития в будущем.

На самом деле, объективные условия для дальнейшего развития международного владивостокского арт-форума имелись. Во-первых, Приморское отделение Союза художников России занимало ведущие позиции на территории Дальнего Востока и объединяло мастеров разных видов искусства и стилистических направлений; следовательно, городу было что показать. Во-вторых, основные направления организационной работы по подготовке и проведению биеннале были выработаны, накоплен определённый опыт. В-третьих, Владивостокская биеннале уже получила к тому времени определенную известность и в России, и за рубежом.

Тем не менее, без решения некоторых проблем дальнейшее расширение проекта оказывалось невозможным. В частности, хроническое недофинансирование приводило к тому, что заявленная зарубежным участникам программа не выполнялась в полном объеме, а издание каталога биеннале (что является главным условием и результатом проведения мероприятия) либо срывалось, либо выполнялось с опозданием.

В итоге организаторы лишались возможности осуществлять в полной мере свои цели и задачи на Владивостокской биеннале, например, приглашать художников из стран Азиатско-Тихоокеанского региона, творчество которых отражает наиболее актуальные достижения современного искусства. Во Владивосток же приезжали те авторы, которые имели финансовые возможности для участия, но чьи работы не всегда соответствова-

ли желаемому уровню или девизу данного события. В то же время, к участию в японских, корейских, китайских или американских проектах, поддерживаемых государством или спонсорами, приглашались приморские художники, прошедшие отбор принимающей стороны. Таким образом, решение организационных и финансовых проблем являлось необходимым условием привлечения именитых художников, коллекционеров из разных стран, поднимая таким образом престиж биеннале и авторитет Владивостока как форпоста культуры, представляющего Россию в диалоге культур Азиатско-Тихоокеанского региона.



Рис. 1. Обложка Каталога VI Владивостокской биеннале визуальных искусств, 2009 г. Фото из личного архива Н.А. Левданской

К III Владивостокской биеннале, проходившей в 2003 г. (год Японии в России) впервые был издан каталог, но включал он только произведения японских участников.

Лишь VI Биеннале (2009) получила полноценный каталог [1] (Рис 1). Во вступительной статье искусствовед Л.Г. Козлова отмечала, что реальные перспективы биеннале во Владивостоке стимулируются обостренным интересом дальневосточного сообщества к современной культуре, в том числе — к визуальным искусствам, а также особой восприимчивостью приморских художников к новому и актуальному. До появления Владивостокской биеннале изобразительное искусство не имело на Дальнем Востоке масштабного и репрезентативного форума. Регулярное проведение арт-форума призвано восполнить эту лакуну. И так же, как крупнейшие биеннале в Стамбуле, Берлине или Шанхае играют роль индикаторов современного искусства в своих регионах, биеннале во Владивостоке может стать их аналогом на российском Дальнем Востоке [1, с. 4].

Наличие каталога позволяет представить состав участников из разных стран, охарактеризовать особенности их творчества. Так, на VI Биеннале были представлены японские художники Омия Масаро (Ohmia Masaro) (рис. 2), Демати Хаято (Hayato Demachi), Кавагути Наоко (Kawagichi Naoko); Эстел Ли (Estelle Lee) (рис. 3), Лим Ок Гым (Lim, Ok Geum), Канн Юн Сунн Kang, Young Soon из Республики Корея, дальневосточные художники: Владимир Погребняк (рис. 4), Евгений Макеев, Фёдор Морозов, Геннадий Омельченко, Джон Кудрявцев, Виктор Фёдоров, Михаил Павин, Александр Лепетухин, Геннадий Арапов, Андрей Тен, Константин Кузьминых.

Значительной и интересной была отдельная экспозиция художников из Китая «Я гимн пою и людям, и природе...» (к 60-летию образования Китайской Народной Республики). Делегацию художников, приехавших во Владивосток, возглавлял Чжан Хуацин — профессор Нанкинского института изобразительного искусства. Он неоднократно бывал в Приморье, и это неудивительно — ведь в 1962 году он окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина одновременно с Вениамином Алексеевичем Гончаренко, Заслуженным деятелем искусств России, одним из создателей Дальневосточного педагогического института искусств (ныне — Дальневосточный государственный институт искусств). Оба они были учениками И.А. Иогансона, и их связывала давняя дружба.



Рис. 2. Омния, Масаро (Япония). Протокол о подземном царстве –1. 2008. Бумага, карандаш. Фото из личного архива А.И. Городнего

Чжан Хуацин продемонстрировал искусство каллиграфии, передав зрителям через свои работы пожелания счастья, веселья, вечной дружбы между Китаем и Россией. Интерес приморских зрителей вызвало знакомство с женщинами-художниками Ли Хуаин и Чжан Наньфан и с их творчеством. В экспозиции были представлены также произведения из коллекции художественного музея «Мыхуа», в том числе произведения декоративно-прикладного искусства. Пожалуй, впервые со времени открытия Владивостока появилась возможность познакомиться с высокопрофессиональным и разнообразным искусством современных китайских художников, работающих в традициях гохуа.

Девизом форума было: «Традиции и современные реалии в визуальном искусстве». Экспозиции, разместившиеся на нескольких площадках, в полной мере соответствовали этому девизу. Выставочный зал музея современного искусства «Артэтаж-ДВГУ» (ныне Центр современного искусства «Артэтаж») показал живописные, графические, скульптурные произведения, ассамбляж, декоративно-прикладное искусство художни-

ков Дальнего Востока России, Японии, Республики Корея, развивающих модернистские тенденции (рис. 4). Неопримитивистские полотна Владимира Погребняка (рис. 5), абстрактные «Структуры» Геннадия Омельченко, пантеистические воплощения женского начала Виктора Федорова на фоне не столько актуальных, сколько необычных для приморского зрителя работ авторов из Японии и Республики Корея, выглядели почти академичными. То же можно сказать и о произведениях других дальневосточных художников.

В подтверждение тезиса об имеющихся реальных возможностях дальнейшего развития Владивостокской биеннале визуальных искусств отметим, что VII Биеннале 2011 г. отличалась значительным расширением географии участников: появились гости из европейских стран — Германии, Польши, Швейцарии и других. Так, художник-деконструктивист Бертран План (Франция), показав на биеннале проект Bump it! Tour 2011, отправился на своем автомобиле по России, побывал со своим проектом в Самаре, Иркутске, Новосибирске, Екатеринбурге, других городах, а в ноябре 2011 г. в столичном Фонде культуры «Екатерина» создал и показал итоговые инсталляции и фильм, который снял, путешествуя по нашей стране.

Искусство новых технологий и уличное искусство были в центре внимания VIII биеннале 2013 г. Участ-



Рис. 3. Ли Эстел (Республика Корея). Аврора. 2003. Хлопок, нить, перо, акрил. Фото из личного архива Н.А Левданской



Рис. 4. Центральная часть экспозиции VI Владивостокской биеннале, 2009 г. Фото из личного архива Н.А. Левданской



Рис. 5. В.Н. Погребняк. Рыбаки. 2009. Холст, акрил. Фото из личного архива А.И. Городнего

никами стали более 60-ти представителей творческой среды России, Японии, Китая, Республики Корея, США, Украины, Гонконга, Сингапура, Филиппин, Таиланда, Малайзии, Франции. В городе появились несколько арт-объектов, ставших визитными карточками города.

Казалось бы, культурный форум набирает силу, развивается в ширину и глубину… Но в 2015-м биеннале не состоялась. Намерения высказывались, но реальной заинтересованности ни власти города и края, ни бизнес-сообщество не проявили…

Последняя на сегодняшний день, IX биеннале, — в 2017-м. Юлия Климко, искусствовед и куратор, выступила с инициативой возродить биеннале в обновленном виде. «Предыдущие биеннале делали акцент на те или иные направления визуальных видов искусства. В этом году мы представим четыре программы: основную, параллельную, специальную и образовательную, дополнением к которым будет детская программа» [5]. Сам фестиваль получил новое название VIBVA — Vladivostok International Biennale Of Visual Arts. Впервые Владивостокскую биеннале курировала приглашённый иностранный куратор Сян Липин, работавшая до этого над биеннале в Сингапуре и Шанхае, кандидат наук Китайской академии художеств и руководитель выставочного отдела Power Station of Art, первого в Китае государственного музея современного искусства. Предложенный ею проект основной программы получил название «Правила игры», которое стало подзаголовком главной темы, объединяющей все программы биеннале, — «Морфология порта». С 22 сентября по 20 октября биеннале представила зрителям серию выставок, инсталляций, арт-программ, лекций и дискуссий.

Заявленную на 2019 г. следующую биеннале «отменил» COVID-19. Новые попытки организовать арт-форум пока не предпринимались.

Существует мнение, и оно безусловно имеет под собой основание, что Владивосток с населением около 780 тыс. жителей слишком мал, чтобы регулярно проводить международные мероприятия масштаба биеннале. Однако почти двадцатилетнюю историю Владивостокской биеннале тоже нельзя игнорировать.

Еще один ставший традиционным в 2000–2010-е международный проект — ежегодные выставки художников Северо-Восточной Азии. История его такова. С 1994 года главы пяти регионов: Приморского края (Россия), провинции Кангвон (Республика Корея), провинции Цзилинь (Китайская Народная Республика), префектуры Тоттори (Япония), Цен-

трального аймака (Монголия) проводили ежегодный саммит поочередно в каждой из стран-участниц. Цель этих встреч — развитие регионального экономического сотрудничества между территориями, углубление взаимопонимания и укрепление дружественных связей. С 1998 г. в рамках Саммита по международному обмену и сотрудничеству региональных администраций стран СВА стали проводить художественные выставки. Участники Саммита решили, что культурные мероприятия в рамках политических встреч — важный аспект для укрепления сотрудничества и взаимопонимания между странами. Это хорошая возможность для жителей разных стран познакомиться с национальными традициями, культурой других народов. Традиция зародилась во время проведения 3-го Саммита. Масштабные экспозиции произведений искусства, привозимые делегациями, стали неотъемлемой частью культурной программы форума и проводятся каждые несколько лет.



Рис. 6. Обложка Каталога 18-го Саммита, Владивосток, 2013 г. Фото из личного архива Н.А. Левданской

В 2008 году саммит впервые принимала Россия (13-й по счету форум), во Владивостоке открылась 11-я художественная выставка стран СВА, на которой выставлялись более 70 работ признанных мастеров из РФ, Китая, Японии, Южной Кореи и Монголии. В 2013-м (18-й Саммит) (рис. 6) и в 2018-м (23-й саммит) крупная международная выставка художников стран-участниц также проводилась во Владивостоке; в 2018-м площадкой выставки стала Приморская государственная картинная галерея [3].

Благодаря тому, что страны-соседи старались познакомить зрителей с творчеством как можно большего числа своих мастеров, перечень имен художников ежегодно претерпевал серьезные изменения либо менялся полностью. Тем не менее, анализируя наполнение экспозиций, можно сделать выводы о том, какие виды и жанры, темы и стилистические тенденции изобразительного искусства превалируют в каждой из стран — участниц саммита.

Так, в российской части экспозиции в основном была показаны живопись и графика как реалистической, так и неомодернистской направленности, а также декоративно-прикладное искусство. Наряду с опытными мастерами, приморское искусство представляли молодые —

студенты и недавние выпускники Дальневосточной государственной академии искусств.

Японская префектура Тоттори представляла живопись, преимущественно близкую к реалистической, и традиционно развитое в Стране Восходящего Солнца искусство каллиграфии.

Поскольку в разделе, отведенном произведениям китайской провинции Цзилинь, обычно экспонировались произведения каллиграфии, это дало возможность сравнить каллиграфию японскую и китайскую, попытаться выявить характерные национальные особенности. Наряду с традиционной китайской живописью гохуа, экспозиция этой страны содержала, как правило, картины и графические листы, несущие отпечаток влияния европейской школы — яркая примета современного китайского изобразительного искусства.

Художники корейской провинции Кангвон, наряду с традиционной живописью и графикой, демонстрировали увлечение медиа-технологиями, в частности, цифровой фотографией, а также свободное и оригинальное смешение различных материалов и техник как средство создания новой выразительности.

Живопись маслом и графика в технике акварели, стилистические тенденции от реализма до абстракционизма — отличительные особенности изобразительного искусства Центрального аймака Монголии. Изобразительное искусство этой страны переживает, по наблюдениям последних лет, период яркого расцвета, данный феномен заслуживает особого внимания и изучения со стороны искусствоведения. Справедливость данного утверждения была подтверждена в 2019 г. во время проведения 24-го саммита в Улан-Баторе (Монголия).

Выводы. Крупные и регулярно организуемые проекты, такие как Владивостокская биеннале визуальных искусств (1998–2017) и художественные выставки в рамках проведения Саммитов по международному обмену и сотрудничеству региональных администраций стран Северо-Восточной Азии (1998–2025) стали заметными вехами в развитии добрососедских отношений в области профессионального изобразительного искусства между странами Северо-Восточной Азии. Центром этих событий на территории России стал Владивосток — город, по своему географическому положению, культурной инфраструктуре (Приморское отделение СХ РФ, Владивостокское художественное училище (ныне колледж), художественный факультет Дальневосточного государственного

института искусств, Приморская государственная картинная галерея, частные галереи) объективно может претендовать на роль центра, способного принять и обеспечить проведение крупных культурных арт-проектов международного уровня. К сожалению, этого пока не произошло.

В то же время Шанхайская биеннале существует с 1996 г. и стала за это время одной из крупнейших площадок презентации современного мирового искусства, а ярмарка Art Basel Hong Kong (ABHK), стартовавшая в 2013 г., стремительно превратилась в крупнейшее и наиболее значимое международное арт-событие региона.

Список литературы:

1. VI Владивостокская биеннале визуальных искусств. Традиции и современные реалии в визуальном искусстве: каталог / вступ. ст. Л.Г. Козловой. — Владивосток, 2009. — 53 с.

2. *Левданская Н.А.* Творческая группа «Владивосток» и ее место в изобразительном искусстве Приморья конца XX века / Н.А. Левданская // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2011. — Вып. 1 (13). — С. 7–11.

3. Выставка произведений искусства = Art Exhibition: 18 Саммит по международному обмену и сотрудничеству региональных администраций стран Северо-Восточной Азии = 18 Local Governments Summit in Northeast Asia : каталог. — Владивосток, Приморский край, 2013. — 79 с.

4. *Левданская Н.А.* Объединение «Штиль»: творческий портрет / Н.А. Левданская // Декабрьские диалоги. Вып. 17: материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 3–4 декабря 2013 г. / Министерство культуры Омской области; ООМИИ им. М.А. Врубеля; науч. ред. Ф.М. Буреева; ред. И.И. Бабикова. — Омск: Издатель-Полиграфист, 2014. — С. 33–37.

5. Владивостокская биеннале визуальных искусств // Википедия: свободная энциклопедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Владивостокская_биеннале_визуальных_искусств (дата обращения: 06.08.2026).

6. The 8th Art Exhibition in the Northeast Asia Regions: catalog. — Kangwon, 2005. — 68 p.

7. The 12th Government Art Exhibition in the Northeast Asia Regions: catalog. — Kangwon, 2010. — 80 p.

ЧЖАО ЦАЙВЭНЬ
Аспирант РГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 36674701@qq.com

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор РГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

ZHAO CAIWEN
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 36674701@qq.com

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Art History, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mmaystro@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_393_406

ВЫЗОВЫ И РЕАКЦИИ: КОНСТРУКЦИЯ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КВЖД

CHALLENGES AND RESPONSES: CONSTRUCTION, DECONSTRUCTION AND RECONSTRUCTION OF THE CHINESE EASTERN RAILWAY ARCHITECTURAL HERITAGE

Статья подготовлена автором, обучающимся по российско-китайской межправительственной стипендии

Архитектурные объекты Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) стали важной частью архитектурного ландшафта на Северо-Востоке Китая в конце XIX и середине XX веков. Многочисленные и типологически разнообразные объекты этого наследия определили градостроительную структуру и архитектурный облик населенных пунктов региона столетие назад. Сегодня некоторые здания по-прежнему выполняют утилитарные

функции, оставаясь неотъемлемой частью жизни современного общества. Однако с течением времени под воздействием природных и антропогенных факторов функциональность и облик зданий также претерпели большие изменения. Таким образом, актуальной задачей становится поиск решений по приданию постройкам КВЖД новой жизни и социальных функций. В данной статье предпринята попытка трехмерного анализа архитектурного наследия КВЖД: с позиций структурализма раскрывается рациональная морфология сооружений; средствами деконструктивизма интерпретируются художественные стили и культурные репрезентации; в рамках концепции реконструкции рассматриваются вызовы и стратегии адаптации архитектурного наследия в процессе городского обновления.

The architectural objects of the Chinese Eastern Railway (CER) became an integral part of the architectural landscape in Northeast China from the late 19th to the mid-20th century. Numerous and typologically diverse heritage sites defined the urban structure and architectural appearance of the region's settlements a century ago. Today, some buildings continue to serve utilitarian functions, remaining an essential part of modern society's life. However, over time, under the influence of natural and anthropogenic factors, the functionality and appearance of buildings have also undergone great changes. Consequently, finding ways to give new life and social functions to the buildings of the CER is an urgent challenge. This article attempts a three-dimensional analysis of the CER architectural heritage: from a structuralist perspective, it reveals the rational morphology of the structures; through deconstructionist methods, it interprets artistic styles and cultural representations; within the reconstruction concept, it examines the challenges and adaptation strategies of architectural heritage in the process of urban renewal.

Ключевые слова: конструкция, деконструкция, реконструкция, КВЖД, архитектурное наследие, креативный творческий кластер, креативные индустрии.
Keywords: construction, deconstruction, reconstruction, CER, architectural heritage, creative cluster, creative industries.

Из-за различных факторов, таких как войны, иммиграция и урбанизация, материалов, касающихся оригинальной архитектуры Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД), спустя сто лет становится все меньше и меньше. Именно поэтому анализ и интерпретация ее образного языка и композиционной парадигмы является обязательным условием точного анализа и реконструкции архитектурного наследия КВЖД. Со сменой философских и архитектурных течений, структурализм и деконструктивизм начали использоваться в архитектурной теории как методология и способ мышления. Структура — конструкция — как каркас здания организует его различные элементы; деконструкция же есть ликвидация конструкции и централизма. Концепции структурализма и деконструктивизма обеспечивают уникальные идеи и методы для интерпретации материальной формы, эмоциональных и иррациональных аспектов в архитектурной теории, постоянно расширяя потенциал реконструкции архитектурного наследия.

1. Конструкция: материальная (физическая) форма архитектурного наследия КВЖД

Зародившись со структурной лингвистикой Фердинанда де Соссюра, структурализм как методология анализа объекта получил широкое распространение в различных областях. Однако прямое перенесение лингвистического структурализма для интерпретации архитектуры не является полностью оправданным, поскольку архитектура сама по себе представляет собой искусство, имманентно обладающее структурностью. Архитектурный каркас задает материальную форму сооружения, при этом его отдельные части не взаимодействуют друг с другом линейно, как слова в предложении. Анализируя архитектуру КВЖД с точки зрения структурализма, мы можем рассматривать ее наследие как материальное, конкретное и рациональное и, таким образом, исследовать взаимосвязь между архитектурной структурой, конструкцией и материалами. В этой работе проводится анализ морфологии структуры и материалов как элементов языка, а также исследуются отношения между различными элементами здания в контексте создания его структуры.

1.1. Морфология структуры

Структурная форма является одним из элементов языка архитектуры, представляя собой конструктивный тип сооружения. Структура здания органично объединяет все части здания, которые, в свою очередь,

при помощи различных строительных технологий соединяются в гармоничное целое. Для анализа морфологии структуры архитектурного наследия КВЖД мы опирались на теорию о четырех элементах архитектуры Готфрида Земпера, и с учетом специфики данного наследия, интерпретировали морфологию структуры через следующие четыре элемента: крыша, ограждающие стены, насыпь и киоты (религиозные ниши).

Архитектурное наследие КВЖД характеризуется массивными кровлями с крутым уклоном. С функциональной точки зрения крыша должна выдерживать холодную и долгую зиму и снежный климат Северо-Восточного Китая. Что касается морфологии, среди встречающихся форм крыш можно выделить: бочкообразную крышу (рис. 1), кубоватую крышу, двускатную крышу, многощипцовую крышу, вальмовую (четырёхскатную) крышу (рис. 2), а также шатровые (рис. 3) и луковичные главы (рис.4).

Ограждающие стены, помимо выполнения несущей и защитной функций, также являются важным фактором визуального выражения архитектурного искусства. Архитектурное

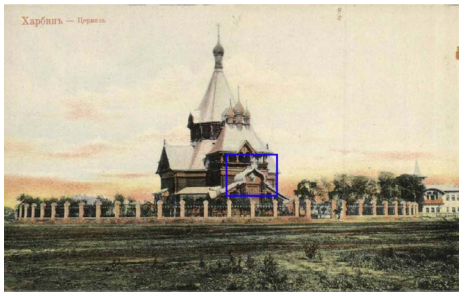


Рис. 1. Бочкообразная крыша. Харбинский Никольский собор.Источник: https://russiahistory.ru/russkiy_harbin_chast_2_znakomstvo_s_gorodom_vyip6/ (дата обращения 15.10.2025)



Рис. 2. Двускатная крыша. Станция Яомынь. Источник: Китайская Восточная железная дорога. — Харбин: Издание фотографа Б. М. Подольского, 1910-е гг.



Рис. 3. Шатровая крыша. Харбинская резиденция высокопоставленных чиновников. Источник: [6, с. 250]

наследие КВЖД демонстрирует три основных типа стен: стены из каменной, кирпичной (или смешанной кирпично-каменной) кладки и деревянные стены. «Прочные и массивные стены из каменной кладки были особенно применимы в военных сооружениях, предъявляющих повышенные требования к обороне; менее массивные кирпичные стены подходили для зданий, где важен внешний облик; деревянные конструкции, которые легко обрабатывать, подходят для зданий, которые нужно быстро строить» [6, с. 243]. (Здесь и далее перев. автора).

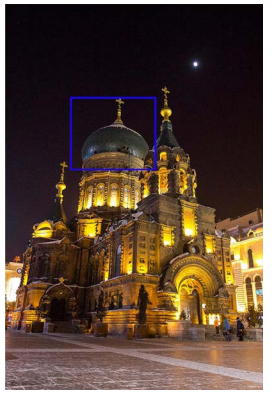


Рис. 3. Шатровая крыша. Харбинская резиденция высокопоставленных чиновников. Источник: [6, с. 250]

На территориях вдоль КВЖД самой базовой функцией насыпи (1) была изоляция от промерзшего грунта в условиях холодного и продолжительного зимнего климата. В архитектурном наследии КВЖД насыпь часто возводилась из бутовой кладки, а в деревянных строениях под ней обычно располагался подвал.

Киот являлся духовным ядром традиционной русской архитектуры. Строительство КВЖД сопровождалось появлением ряда церквей как духовных символов, и в жилых домах тоже начали появляться киоты с изящной деревянной резьбой.

1.2. Конструкционные материалы

Конструкционный материал — материальная основа системы строительных конструкций и формой фасадов. Выбор и использование любого материала тесно связаны с местом строительства здания. В архитектуре КВЖД преобладают здания с каменно-кирпичной кладкой и деревянные конструкции. Исходя из эстетических и экономических соображений, петербургские архитекторы выбирали привычные и недорогие при строительстве кирпич, камень и дерево. «Пусть материал покажет свою собственную красоту, пусть он шагнет вперед и найдет истинную и наиболее подходящую форму и пропорции в опыте и науке. Кирпич должен выглядеть как кирпич, дерево — это дерево, железо — это железо, все формы выражения каждого материала должны соответствовать их собственным законам механики» [4, с. 49]. Архитектурное наследие КВЖД превратилось в сложившийся и завершенный культурный символ.

Несомненно, что сооружения в «кирпичном стиле» составляли значительную часть застройки городов и поселков русской Маньчжурии [3, с. 91]. Кирпич и камень, как материалы кладки обладают отличными механическими свойствами и могут использоваться при строительстве несущих конструкций, а также для оформления углов зданий, карнизов и дверных и оконных проемов за счет разных граней кирпича и техник кладки для усиления целостности художественного образа зданий.

Подобно традиционной китайской архитектуре, русская традиционная архитектура также начиналась с деревянного зодчества. Из дерева можно было создавать как малые архитектурные формы, обладающие ощущением монументальности, — например, сохранившийся в Москве домик Петра I, так и сооружения более масштабные и величественные, как, например, Дворец царя Алексея Михайловича. В архитектурном наследии КВЖД дерево можно увидеть как во внешних, так и во внутренних конструкциях, и даже в имеющих символические черты резных деревянных орнаментах, демонстрирующих выразительные эстетические качества материала – его естественную фактуру и богатый символизм.

Количество каменных строений в архитектуре КВЖД относительно невелико, но они обладают определенной типичностью. Когда в 1904 году было завершено строительство бывшего конторского здания администрации КВЖД в Харбине, это была первая общественная постройка такого масштаба в Харбине. Трехэтажное главное здание было полностью облицовано гранитом. Находящийся в Бокэту штаб железнодорожной охраны был построен из тесаного камня неправильной многоугольной формы. Сооружения из каменной кладки, отличающиеся богатой фактурой и природной текстурой материала, являются еще одной особенностью архитектурного наследия КВЖД, раскрывая характерные эстетические предпочтения того времени.

1.3. Композиционная структура

Композиционная структура описывает взаимоотношения между составными частями архитектурной конструкции, представляя собой принципы и законы объединения отдельных элементов в целостную систему, и определяет архитектурную форму. В архитектурном наследии КВЖД методы создания композиции подразделяются на две основные категории: традиционные методы, основанные на накопленном опыте архитекторов, и методы, интегрирующие передовые проектные концепции того времени при сохранении традиционной основы.

Наиболее распространенные типы архитектурных построек КВЖД — кирпичная, деревянная, каменная и кирпично-каменная конструкции. Благодаря различным методам кирпичной кладки и обработки кирпичные здания обладают разнообразными конструктивными формами, что способствует эстетизации архитектурного облика [6, с. 14].

Что касается деревянных построек, то существовало два основных метода их строительства. Во-первых, соединение бревен посредством врубок (по принципу шипов и пазов) с последовательной укладкой венцов. Этот метод строительства часто использовался для несущих и ограждающих элементов. Во-вторых, резьба — плоскорельефная, объемная и сквозная, при помощи которой обычно выполнялись декоративные и стандартизированные элементы: оформление дверных и оконных проемов, карнизов кровли, наличников, подкарнизных украшений, а также декора фронтонов.

В зданиях с каменной кладкой использовались местные материалы, поэтому форма и порода каменных материалов в разных районах отличаются. Некоторые постройки сложены из тщательно отесанных камней, благодаря чему их поверхность фасадов гладкая и ровная, в то время как другие — из необработанного камня, сохраняющего грубую и природную фактуру.

Композиционные решения для комбинированных кирпично-каменных построек отличались большим разнообразием: применялась кладка с чередованием рядов кирпича и камня, декоративная облицовка кирпичных зданий камнем, а также комбинированная кладка (первый этаж — каменный, второй — кирпичный), что придавало постройкам характерный облик с простой и яркой выразительностью.

2. Деконструкция: нематериальная форма архитектурного наследия КВЖД

Философия деконструкции Жака Деррида предоставила новые подходы для деконструктивизма в архитектуре. Деконструкция представляет собой критику и развитие структурализма, его дополнение, возвращающее единое целое в состояние рассеянности. С точки зрения архитектурной деконструкции архитектура постоянно меняется, и ее деконструкция заключается в переходе от материального, конкретного и рационального аналитического мышления к нематериальному, неконкретному и иррациональному аналитическому подходу. Что касается архитектурного наследия КВЖД то с течением времени и развитием социокультурного контекста первоначальная функция и значение сооружений

были утрачены. Таким образом, нами предпринимается попытка через разнообразные архитектурные формы деконструировать их стилевые особенности, архитектурное искусство и культурную репрезентацию.

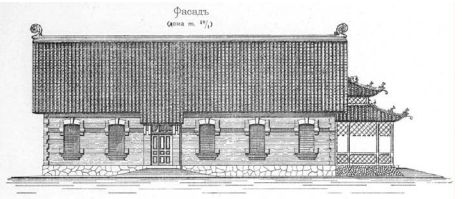
2.1. Стилевые особенности

Архитектурные постройки КВЖД отличаются большим стилистическим разнообразием, представляя собой как воспроизведение русской традиционной архитектуры, так и новую творческую практику. Период строительства КВЖД совпал со временем возрождения классицизма в России. Русское общество в это время также в свою очередь находилось в общем контексте европейского общественного развития, поэтому на ранних этапах создания у КВЖД была следующая проектная направленность: модерн как новый стиль, формирующий вненациональные универсальные формы, способные существовать в различных социо-географических условиях. Именно он стал наиболее приемлемым при возведении новых городов на вновь колонизуемых землях Дальнего Востока [3, с. 91]. Таким образом, под совместным влиянием иностранных культур и мировых тенденций архитектура КВЖД сформировала свой уникальный декоративный язык, основанный на русском архитектурном стиле с включением элементов и символов архитектурных стилей других стран и народов, что придало зданиям исключительное разнообразие. Например, в архитектурном наследии КВЖД, наряду со строениями в русском национальном стиле, присутствует множество зданий других национальных стилей. Так, в некоторых городах есть определенное количество зданий в японском и корейском стиле, и небольшое количество зданий в итальянском и немецком стиле. Наиболее представительными архитектурными стилями в наследии КВЖД являются: неорусский, классицизм, барокко, модерн, ранний индустриальный и эклектический. Различные стили комбинируются, объединяются и творчески переосмысляются в архитектуре КВЖД. Типичным, например, является комбинирование русского стиля и традиционного китайского архитектурного стиля (рис. 5, 6) [1, с. 198], смешение русского стиля и стиля модерн (рис. 7) [1, с. 169]. Эти объекты отражают новаторский подход архитекторов столетней давности к формообразованию и стилю, основанный на рационально-практических принципах.

2.2. Архитектурное искусство

История мировой архитектуры свидетельствует, что в каждый конкретный исторический период характер и уровень развития материальной культуры порождает соответствующие ему формы архитектурного искусства. Архитектурное наследие КВЖД, представляющее собой комплекс сооружений, возведенных на территории Китая в период Российской империи, отражает архитектурную практику и культурный синтез в специфических исторических условиях. Архитектурное искусство КВЖД демонстрирует не только профессиональное мастерство зодчих, но и проявление национальной силы в международном контексте.

Архитектурное наследие КВЖД отличается лаконичностью и функциональностью, сочетая рациональность с изяществом. В процессе «межрегиональной трансплантации» она расширила существующий архитектурно-декоративный язык, сформировав уникальное художественное своеобразие. С точки зрения языка форм, большие радиальные и вытянутые кривые формы в стиле модерн смягчили и обновили основной объем зданий, позволяя обрести изящество в рациональности, а индивидуальность – в порядке. В традиционных русских церковных постройках луковичная глава, шатровая крыша, резьба по дереву составляют декоративную матрицу и являются деталями, имеющими символиче-



ЧРис. 5. Здание в стиле смешения русского и традиционного китайского архитектурного стилей. Источник: [1, с. 198]

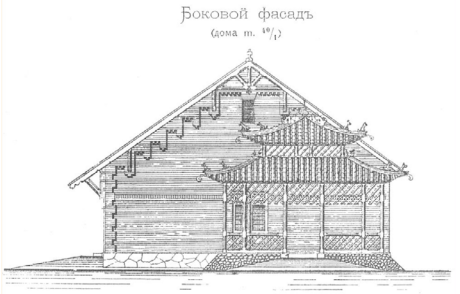


Рис. 6. Здание в стиле смешения русского и традиционного китайского архитектурного стилей. Источник: [1, с. 198]

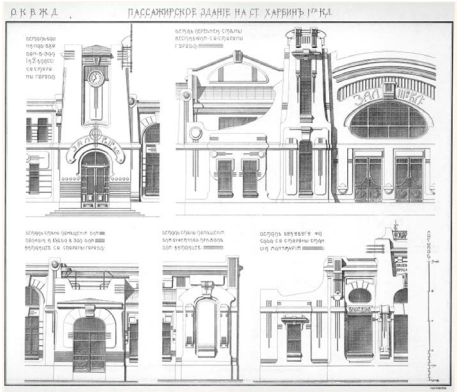


Рис. 7. Здание в стиле смешения русского стиля и стиля модерн. Источник: [1, с. 169]

ское значение. Благодаря таким приемам как ажурная резьба и создание рельефного профиля (пояски, городки), создается архитектурная пластика с ритмичным чередованием выпуклых и вогнутых элементов, диалектикой заполненного и пустого, сложной игрой светотени.

Художественные уровни архитектуры каменных и деревянных построек КВЖД как имеют расхождения, так и в определенном смысле находятся в гармонии друг с другом. С точки зрения материала противоречие выражается в прочности нынешних каменных зданий в сравнении с деревянными конструкциями, а гармония выражается в использовании схожих декоративных элементов и декоративных приемов при переходе от одного материала к другому.

Архитектурное искусство также может отражать исторический контекст сооружений. Например, значительное количество церквей в составе архитектурного наследия КВЖД напрямую отражает количество русских переселенцев в период строительства и эксплуатации КВЖД. При этом архитектурный облик православной церкви — это еще и копирование и художественное воспроизведение архитектурного искусства русских храмов, позволявшее жившим в далеком Китае русским людям обрести чувство духовной принадлежности.

2.3. Культурная репрезентация

Строительство КВЖД — это односторонний экспорт западной индустриальной цивилизации в Северо-Восточный Китай, который привнес новое видение, отличавшееся от традиционной культуры Китая, его технологий, образа жизни и общественно-экономической формации. Из-за особого исторического фона архитектурное разнообразие КВЖД отражает не только внедрение и реализацию на практике новых строительных технологий и архитектурных идей в этот период, но, что более важно, также результаты столкновения различных культур, процесс и итоги их диалога и интеграции [5, с. 129]. Анализ такого аспекта архитектурного наследия КВЖД, как культурная репрезентация, требует рассмотреть его через призму культуры иммигрантов, религиозной культуры и культурной адаптации

Города, расположенные вдоль КВЖД, стали благодатной почвой для распространения иммигрантской культуры, центральной осью которой и стала КВЖД. Вокруг каждой станции формировался все более широкий культурный ареал, внутри которого проживало много русских переселенцев, тогда как за пределами культурного ядра (станции) находились

выходцы из других стран, и китайцы проживали за пределами ареала ядра. Компактное проживание русских и выходцев из других стран привнесло и другие культуры, отличающиеся от традиционной китайской культуры.

С притоком русских переселенцев сюда была также привнесена и иная религиозная культура. Церковная архитектура стала материальным носителем этой культурной информации, наложив отпечаток русского стиля на застройку вдоль линии КВЖД. Русские, проживавшие здесь, воспринимали церкви как живой символ своей родины [2, с. 124].

С трансформацией пространственно-временных отношений архитектурная культура КВЖД приобрела более адаптивный характер и открытость. В условиях быстрой урбанизации вдоль железной дороги поселилось большое количество переселенцев из Китая, России, Японии и других стран, что в итоге сформировало уникальную самобытную местную культуру, которая и по сей день оказывает влияние на города вдоль КВЖД.

3. Реконструкция: новая модель возрождения архитектурного наследия КВЖД

Архитектурное наследие КВЖД переживает кризис упадка и забвения, а первоначальная архитектурная эстетика и функциональность постепенно утрачиваются. Только путем переосмысления эстетической ценности конструктивных особенностей архитектурного облика и его целостного исследования для единства архитектурной культуры можно избежать механического коллажирования и фрагментарного восстановления. Лишь внедряя структурализм и мышление деконструктивизма, то есть через анализ материальной формы путем от целого к части, а затем деконструкцию нематериальной культурной линии от части к целому, можно полномасштабно проанализировать реконструкцию архитектурного наследия КВЖД. Отправной точкой реконструкции является защита конструктивных особенностей архитектуры и содержащейся в ней культурной информации. Цель реконструкции состоит в том, чтобы наделить это невозобновляемое архитектурное наследие новыми социальными функциями при условии уважения к истории и интеграции с природой, чтобы здания могли обрести новую жизнь, а затем войти в новый цикл устойчивого развития.

В рамках защиты и возрождения архитектурного наследия, у проектов реконструкции архитектурных функций КВЖД есть множество образцов в мировых масштабах, таких как: общественные открытые пространства, выставочные залы и выставочные центры, объекты культуры,

креативные индустриальные кластеры, жилые районы, коммерческие объекты и другие примеры общей функциональности. Полномасштабный анализ архитектурного наследия КВЖД обобщил три модели реконструкции архитектурного функционала, которые будут рассмотрены далее.

3.1. Модель исторического квартала

Модель исторического квартала — это переход от одиночной статической защиты отдельных объектов архитектурного наследия к масштабному динамическому возрождению и повторному использованию архитектурного наследия в его среде, от исследования единичного статического материального пространства к изучению взаимодействия человека и пространства, подчеркивая их взаимосвязанность. Общая протяженность КВЖД составляет 2500 километров, проходящих по обширной территории Северо-Восточного Китая. Для обеспечения нужд производства вдоль железной дороги было размещено 33 станции разных классов. С возникновением станций вокруг вокзалов сформировались производственно-жилые зоны, где возникли первые поселения городского типа.

Поскольку Северо-Восточный Китай имеет достаточно большую протяженность, эти поселения различались по географическому положению, природному ландшафту, масштабам застройки и архитектурным стилям. Кроме того, после основания Китайской Народной Республики в 1949 году процесс урбанизации каждого города проходил по-разному, что обусловило различия в их современном состоянии. Однако первоначальные градостроительные замыслы были схожими: в центре располагались вокзал и церковь, а жилые районы и общественные здания распределялись по периферии. Вследствие этого, архитектурное наследие КВЖД достаточно богато, оно обладает определенной централизованностью и масштабностью, а также отличается от традиционных и современных китайских зданий по архитектурному своеобразию, что создает предпосылки для создания исторических кварталов. При реализации модели исторических кварталов сохраняется первоначальная морфология застройки, поддерживается преемственность архитектурных стилей, исправляются исторические ошибки и сохраняется архитектурная фактура в виде кварталов. Исторический квартал — это не только общественное пространство, но и душа и сердце города.

3.2. Музейно-выставочная модель

Музейно-выставочную модель можно охарактеризовать как функциональную реконфигурацию архитектурного наследия путем реконструкции и расширения зданий под музеи и выставочные пространства. Эта модель применима для зданий с высокой исторической и художественной ценностью. Архитектура КВЖД отражает историю изменения городов и населенных пунктов вдоль железной дороги, воплощая коллективную память проживавших здесь людей. Оно обладает несомненной ценностью с точки зрения охраны историко-культурного наследия. Также вдоль КВЖД нет недостатка в общественных пространствах с длинными пролетами и высокими потолками. Такие здания имеют историческую и художественную значимость. Музейно-выставочная модель заключается в том, чтобы с помощью выставочных средств воссоздать культурный маршрут по архитектурному наследию КВЖД. Это структуралистский подход представления «целого через его части», при помощи которого осуществляется взаимодействие и интеграция культуры, истории, архитектуры, образа жизни и видения будущего. С другой стороны, такая модель также восполняет определенный пробел. Многоплановое творческое возрождение наследия дает ему новые формы существования, позволяющую наследию КВЖД выходить за рамки простого воссоздания и продолжать историко-культурную традицию.

3.3. Модель креативной индустрии (креативного кластера)

Концепция возрождения наследия через создание креативного кластера происходит из теории катализаторов города (Urbain Catalysts), предложенную американцами Уэйном Эттоном и Доном Логаном. Северо-Восточный Китай объединяет множество культур, таких как промышленная культура, культура кочевников, традиционная китайская, “красная” (революционная коммунистическая) и иностранная культура под влиянием русского стиля. Разнообразные и масштабные культурные формы являются богатым источником творчества для креативной индустрии.

В рамках модели креативного кластера, выступающего как катализатор, стимулирующий жизненную силу города, возрождение наследия опирается на культурный, художественный и исторический потенциал архитектурного наследия КВЖД, а также на благоприятную природную среду и связывает современные творческие индустрии, медиаискусство и интернет-технологии. Таким образом индустрия, искусство, природа и общество будут связаны друг с другом, побуждая молодежь к возвращению в эти районы, привлекая художников к творчеству и провоцируя возникновение различных художественных событий и мероприятий. Так, прежде заброшенные пространства обретают новую жизнь и одновре-

менно создают новую среду обитания, которая будет не только соответствовать современным эстетическим концепциям, но и обладать характерными региональными особенностями.

Заключение

Часть архитектурного наследия КВЖД переживает кризис устаревания зданий. В решении этой проблемы структурализм предлагает теоретические и методологические основания для ревитализации материальной формы архитектурного наследия КВЖД. Сегодня, в эпоху научно-технического развития и открытости информации, происходит переопределение архитектурного наследия, его первоначальных функций и символического значения, и особенно актуальным становится применение принципов деконструктивизма. Последовательный анализ конструктивных особенностей, за которым следует семиотическая деконструкция нематериальных аспектов, создает основу для целостной реконструкции архитектурного наследия. Такой подход позволяет трансформировать утратившие функциональность объекты КВЖД в активно используемые пространства, формируя новую модель реконструкции и возрождения исторических зданий.

Примечания:

1. Насыпь — искусственное возвышение, сооруженное из насыпного и уплотненного грунта.

Список литературы:

1. Альбом сооружений и типовых чертежей Китайской Восточной железной дороги. 1897–1903. — Москва: Фото-лит. К. А. Фишеръ, 1903.

2. *Крадин Н.П.* Харбин — русская Атлантида. — Хабаровск : Издатель Хворов А.Ю., 2001.

3. *Левошко С.С.* Русская архитектура в Маньчжурии. Конец XIX – первая половина XX в. — Хабаровск: Издательский дом «Частная коллекция», 2003.

4. *Лефевр А.* Производство пространства. / Анри Лефевр. пер. с фр. яз. Лю Хуайюй. — Пекин: Шанъу ишугуань, 2021.

5. *Лю Дапин, Бянь Бинли.* Исследование современного градостроительства и архитектурных форм КВЖД. — Харбин: Издательство Харбинского политехнического университета, 2018.

6. *Лю Дапин, Ван Янь.* Форма конструкции и технологии исторических зданий КВЖД. — Харбин: Издательство Харбинского политехнического университета, 2018.

Г.К. КОШЕЛЕВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: logomachia@mail.ru

ВАН ХУНФУ

Преподаватель, университет Жайми, Китай
e-mail: whf1930@qq.com

G.K. KOSHELEV

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: logomachia@mail.ru

WANG HONGFU

Lecturer, Zhaimi University, China
e-mail: whf1930@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_407_413

«ЦИНИЧНЫЙ РЕАЛИЗМ» В ЖИВОПИСИ ЮЭ МИНЬЦЗЮНЯ (Р. 1962) КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

«CYNICAL REALISM» IN THE PAINTINGS OF YUE MINJUN (B. 1962) AS A REFLECTION OF THE HISTORICAL TRANSFORMATION OF CHINESE NATIONAL IDENTITY

Статья посвящена творчеству живописца Юэ Миньцзюня — крупного представителя направления «циничный реализм», который в 1990-е годы в своих масштабных полотнах, населенных однотипными гротескными персонажами со смеющимися лицами, отразил кризисный момент в национальной идентичности Китая периода реформ и открытости.

Образ человека, скрытого за обезличивающей маской, неизменно встречающийся в творчестве художника, последовательно прояв-

ляет нивелирование индивидуальности и демонстрирует подвижность рамок этнических и культурных стереотипов. Его художественная практика намечает новые пути развития китайской живописи, раскрывает двойственность международного дискурса современного искусства, расширяет границы художественного языка, предоставляет исследовательский материал для осмысления формирования сегодняшней китайской национальной идентичности в процессе напряженной культурной пересборки.

This article explores the work of Yue Minjun, a leading exponent of the “cynical realism” movement. In the 1990s his large-scale canvases, populated by almost identical grotesque characters with laughing faces, reflected a crisis moment in China’s national identity during the Reform and Opening-up period. The image of a person hidden behind a depersonalizing mask is constantly present in the artist’s work. It consistently manifests the leveling of individuality and demonstrates the fluidity of the boundaries of ethnic and cultural stereotypes. His artistic practice shows new ways for the development of Chinese painting while revealing the dual nature of the international discourse of contemporary art. It expands the boundaries of artistic language and provides research material for understanding the formation of today’s Chinese national identity in the process of intense cultural reassembly.

Ключевые слова: живопись, национальная идентичность, реализм, современное искусство, глобализация.
Keywords: painting, national identity, realism, contemporary art, globalization.

Искусство Китая 1990-х годов под влиянием глобализационных процессов и масштабной реструктуризации культурной жизни было отмечено постепенным вытеснением течения «новая волна 1989» «циничным реализмом». Художники этого направления, используя гротеск и иронию, стремились отразить вакуум культурных смыслов и кризис самоидентификации на фоне общественных реформ. Юэ Миньцзюнь — один из наиболее узнаваемых представителей группы «Четыре известных современных художника Китая» (Чжан Сяоган, р. 1958; Фан Лицзюнь, р. 1963; Ван Гуанъи, р. 1957; Юэ Миньцзюнь, р. 1962). Благодаря однообразным, переходящим из картины в картину, персонажам, лица которых неестественно искажены улыбкой, трактованной скорее как гримаса смеха, чем искреннее выражение человеческой радости, его творчество предложило действенный визуальный ключ к пониманию эпохи. То ли объятые истерическим хохотом, то ли надевшие раз и навсегда социально поощряемую «дежурную» улыбку-усмешку, фигуры на его холстах представлены с преувеличенными телесными формами, пустыми взглядами и написаны в ярких, подчас едва ли не кричащих цветах. Их можно воспринимать и как опыт иронической деконструкции коллективной исторической памяти, и как живописное воплощение индивидуальных переживаний на фоне бурного развития рыночной экономики.



Рис. 1. Юэ Миньцзюнь (р. 1962). «Свобода ведёт народ», холст, масло, 1995 г., размер 250 х 360 см, частная коллекция

В ходе социальных преобразований Китая после 1990-х работы Юэ Миньцзюня стали восприниматься как выражение кризиса национальной идентичности. Постоянно повторяющиеся усмехающиеся персонажи являются не только отличительной чертой авторского подхода, но и результатом глубокого осмысления кодов местной культуры. Формирование и эволюция этих сквозных персонажей отражают борьбу за отражение культурной идентичности в современном китайском искусстве, ищущем свой путь между глобализацией и сохранением народной самобытности.

Художник использует собственный облик как базовый прототип для массового воспроизведения «усмехающихся масок» на холстах. Повторяющиеся образы стирают уникальность отдельного человека. Например, на картинах «Свобода, ведущая народ» (ил. 1) и «Большое единство» (ил. 2) фигуры собраны в масштабные композиции, напоминающие пропагандистские соцреалистические панно и как будто отражающие эстетику коллективизма, но яркая цветовая гамма, гипертрофированная мимика лиц и преувеличенная жестикуляция свидетельствуют об утрате значимости старых идеологических норм. Стандартные персонажи, индивидуальность которых надежно спрятана под смеющимися «масками», раскрывают обезличенную реальность, символизируя нивели-

рование человеческой личности и потерю субъектности. За комической внешностью смеющихся большеголовых клонов таится трагическое содержание: показная праздничная абсурдность маскирует подавленность исторических травм. На картине «Свалка» (ил. 3) скопление усмехающихся фигур отражает социальные настроения постсоциалистического Китая. При стремительном экономическом росте люди испытывают растерянность из-за отсутствия стабильных ценностных ориентиров, поэтому улыбка превращается как в инструмент самозащиты, так и внешнее мимическое проявление общей культурной дезориентации.



Рис. 2. Юэ Миньцзюнь. «Большое единство», холст, масло, 1992 г., размер 190 х 200 см, частная коллекция



Рис. 3. Юэ Миньцзюнь. «Свалка», акрил на холсте, 2003 г., размер 198,9 х 278,5 см, частная коллекция

Унифицированные персонажи Юэ Миньцзюня получили признание на мировом арт-рынке во многом благодаря точному воплощению идеи «китайскости», которую западные критики интерпретируют как качество политического поп-арта, удовлетворяющее подчеркнуто колониальным ожиданиям от «постсоциалистического зрелища». Однако такое поверхностное прочтение игнорирует отчетливый критический посыл работ художника. Примером служит ироническая переработка классического полотна Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830): внешнее заимствование символов западного искусства используется для разрушения экзотизирующего ориенталистского взгляда. В масштабной работе «Я и Пикассо» (ил. 4, 2022 г.) автор трансформирует сцены войны из «Герники» Пикассо, заменяя искалеченные человеческие тела на типичных для себя усмехающихся персонажей.



Рис. 4. Юэ Миньцзюнь. «Я и Пикассо», холст, масло, 2022 г., размер 300 х 740 см, частная коллекция

Дым от взрывов соседствует с цветами, маски хохочущих людей парят над руинами. Подобная абсурдистская деконструкция канонов западного искусства — вызов культурной гегемонии глобализма и лишение модернистского искусства ложного пафоса. Переосмысление мировой художественной классики при помощи представленных в авторской интерпретации национальных символов демонстрирует насильственный характер культурной трансляции в постколониальном мире. Как утверждал Хоми К. Бхабха , стратегия гибридизации позволяет формировать «третье пространство» национальной культуры между глобальными и локальными процессами [1]. Также источником творческих идей Юэ Миньцзюня стали идеи даосизма о добровольном отречении от благ мира, его насмешливое спокойствие перекликается с традицией свободной живописи старых китайских мастеров. При этом насыщенная палитра его работ контрастирует с монохромными тонами китайской туши: ироническое переосмысление национальной эстетики направлено против канонической революционной живописи стиля «яркий цвет, красный тон, гладкая фактура» и критикует визуальную логику потребительского общества.

Поодиночке и целыми толпами кочующие с холста на холст хохочущие, смеющиеся и широко улыбающиеся персонажи, образы которых в своей нарочитой искусственности напоминают скорее изготовленные по единому шаблону пластиковые маски, чем живые человеческие лица, являются живописным воплощением коллективной памяти о событиях

Культурной революции. Если Чжан Сяоган серией работ «Родовые узы» в черно-белой гамме увековечил исторические травмы в строгих портретах, то Юэ Миньцзюнь превращает боль прошлого в тщательно срежиссированный абсурдистский карнавал посредством разветвленной сети цитат и обязательных преувеличенных улыбок, используемых и как смысловой акцент, и как формальный ритмический паттерн. Сознательный антипсихологизм трактовки образа и лишение сюжета драматизации отнюдь не стирает память об исторических трагедиях прошлого, но при помощи иронического остранения выражает травмы коллективного сознания — как показывает Юэ Миньцзюнь, после разрушения традиционных этических норм потребительская культура западного образца не смогла заполнить образовавшийся ценностный вакуум.

Авторский вариант «циничного реализма» Юэ Миньцзюня является важнейшим моментом художественного осмысления общественно-культурной ситуации в Китае периода реформ и открытости. Преобразуя личный опыт в выразительную визуальную метафору, художник при помощи иронии и гротеска фиксирует как стереотипные черты национального характера, так и его подвижность, гибридность и незавершенность в актуальных исторических условиях. Его художественная практика расширила границы языка современной китайской живописи и дала критическую базу для обсуждения болезненного вопроса: что же такое «китайскость». Национальная идентичность не является неизменной категорией, она формируется на перекрестке индивидуального опыта художника и социальных проблем эпохи. В эпоху глобализации необходимо глубже изучать культурные различия, учитывать многообразие и сложность форм их реализации.

Творчество Юэ Миньцзюня предложило новый путь развития для китайской живописи 1990-х годов. Отказавшись от нарративов, строго ориентированных на западного зрителя, художник обращается к телесной микрополитике и личному переживанию для изображения противоречивой подвижности этнической принадлежности. Такой подход разрушает бинарные оппозиции «Восток — Запад», «традиция — современность» и соответствует концепции «антисовременной современности», сформулированной ученым Ван Хуэем: на основе локального опыта возможна множественная интерпретация модерности в условиях глобализации [2].

Коммерческий успех произведений (аукционная цена картины «Казнь» составила 5,9 миллиона долларов США) раскрывает двойную природу национального искусства в международном культурном пространстве: оно одновременно выступает объектом потребления для китайского зрителя и полноправным участником глобального художественного процесса. Такая противоречивость способствовала переходу современного китайского искусства от пассивной описательности к экспансивной репрезентации и создала новый культурный ресурс для построения национального самосознания.

Живопись Юэ Миньцзюня пластически и образно интерпретирует социальные метаморфозы Китая в реформенные годы после 1990-х. Объединяя коллективный опыт и личные переживания в емкую ироническую метафору, художник разрушает концепцию фиксированной национальной идентичности, раскрывая её подвижность и незавершённость.

Список литературы:

1. *Чжан Юэ*. Построение «третьего пространства» через гибридизацию: магистерская диссертация по специальности «Английский язык и литература». — Баодин: Хэбэйский университет, 2014.

2. *Ван Хуэй*. Освобождение объекта и вопрос о модерности: размышления над монографией «Возникновение современной китайской мысли» // Открытое время. — 2008. — № 2. — С. 73–87.

3. *Юэ Миньцзюнь.* Автобиографические заметки: ценность искусства и коммерциализация // Искусствоведческие материалы. — 2016. — № Z3. — С. 81–83. — DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2016.z3.023.

4. *Юэ Миньцзюнь.* Несколько слов о собственных работах // Искусствоведческие материалы. — 2016. — № Z3. — С. 84–85.

5. *Чэнь Цзинша.* Метафора и рефлексия: анализ произведений Юэ Миньцзюня // Руководство по изобразительному искусству. — 2014. — № 4. — С. 73–80.

6. *Homi K. Bhabha*. The Location of Culture. — London; New York: Routledge, 1994.

7. *Гуань Юй*. Исследование феномена «маски» в современном китайском искусстве: докторская диссертация по специальности «Теория литературы и искусства». — Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2019.

О.В. ОРЛОВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры Анимации и комиксов Московский университет «Синергия», член МСХ
e-mail: 281091_2010@mail.ru

ВЭЙ СЯОТЯНЬ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 673161647@qq.com

O.V. ORLOVSKAYA
PhD of Art History, Associate Professor at the Department of Animation and Comics, Synergy University Moscow, member of the Moscow Union of Artists
e-mail: 281091_2010@mail.ru

WEI XIAOTIAN
Postgraduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 673161647@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_414_421

ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ СДВИГ В ОБЛАСТИ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИК В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

A PARADIGM SHIFT IN NEW MATERIALS AND TECHNIQUES IN CONTEMPORARY CHINESE OIL PAINTING

Современная китайская живопись переживает глубокий «материальный поворот»: художники больше не рассматривают материал как пассивный инструмент, а относятся к нему как к соавтору, обладающему собственной волей к самовыражению. В статье рассматривается творчество восьми известных художников — Дэн Юя, Ни Юю, Лэн Цзюня, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Циня — и их новаторские подходы, связанные с такими аспектами, как использование оригинальных инструментов живописи, перекрестное использование материалов и цифровая интеграция. Инновации современных китайских художников-живописцев сместились от вопроса «что писать» к вопросу «чем и как писать». Сами живописные материалы и творческие методы становятся носителями смысла и медиумами концепции. Данный парадигмальный сдвиг знаменует собой переход современной китайской живописи к новому этапу «истории материалов».

Contemporary painting is undergoing a profound «material turn»: artists no longer view material as a passive tool but treat it as a «co-author» possessing its own will for self-expression. This article examines the work of eight renowned artists — Deng Yu, Ni Youyu, Leng Jun, Zeng Fanzhi, Hong Zhangbo, Yin Linhua, Yin Qinqin and Liu Qin — focusing on their innovations in three key aspects: painting tools, intermedial use of materials, and digital integration. The innovations of contemporary Chinese painters have shifted from the question of «what to paint» to the question of «with what and how to paint». The painting materials and creative methods themselves become carriers of meaning and mediums of artistic conception. This paradigm shift marks the transition of contemporary Chinese painting toward a new stage of the history of materials.

Ключевые слова: современная китайская живопись, парадигмальный сдвиг, материальный поворот, смешанные техники.
Keywords: contemporary Chinese painting, a paradigm shift, material turn, mixed techniques (mixed media).

В 2024 году в Национальном художественном музее Китая прошла выставка «Слово вещей: исследование живописных материалов», которая впервые представила эксперименты и достижения современных художников в области использования нетрадиционных материалов в визуальном искусстве [1]. Можно смело говорить о том, что ее ключевая тема состояла в переосмыслении интерактивной роли материалов и художественного языка. Это отражает глубинные изменения, происходящие в современной китайской живописи.

Традиционная историография масляной живописи обычно строится вокруг эволюции стилей и смены изобразительных школ. Однако, всту-

пив в третье десятилетие XXI века, в китайской живописи появилась группа художников, работы которых трудно описать с помощью привычных терминов. Общей чертой их практик является то, что движущей силой инноваций выступает кардинальная реконструкция материалов, инструментов и методов, что приводит к новому визуальному эффекту произведений.

Этот «материальный поворот» не является изолированной проблемой технологии живописи. Он затрагивает такие глубинные вопроса, как: может ли традиционная китайская эстетика быть трансформирована в современность через эксперименты с материалами и техниками, и может ли масляная живопись как «западный жанр» после более чем столетней истории развития в Китае породить посредством технико-материальной революции подлинно «китайский язык живописи»?

Для данного исследования были выбраны восемь художников: Дэн Юй, Ни Юй, Лэн Цзюнь, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Цинь. Критерии отбора основаны на трех параметрах, таких как новаторство в области материалов (использование нетрадиционных материалов или инструментов), узнаваемость техники (формирование исключительного творческого метода) и наличие значимых выставок у данных художников, приобретение их работ в коллекции или включение в научные дискуссии.

Клемент Гринберг в работе «Авангард и китч» [2, с. 50] подчеркивал специфику живописи как материи, в виде колорита, ритма, фактурности. Однако его дискуссия о материальности была ограничена идеей «чистоты»: плоскостность выступала как отрицание иллюзионизма, а не как смыслопорождающая материя.

Розалинда Краусс в работе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» [3, с. 59] описывала, что материал перестает быть носителем формы — материал сам становится формой. Этот взгляд дает ключевой теоретический инструмент для понимания современных художественных экспериментов.

В китайском искусствознании дискуссия о материальности была инициирована Гао Минлу, предложившим в теории «И-пай» [4, с. 115] интерпретационную рамку в пределах китайской эстетики, большинство подобных обсуждений до сих пор ограничивается техническими аспектами.

Данная статья предпринимает попытку систематизировать и проанализировать использование новаторских техник и материалов в современной китайской масляной живописи.



Рис. 1. Дэн Юй. «Укун» (悟空•足球). Холст, масло, цифровая живопись, 2022. Частная коллекция



Рис. 2. Ни Юй. «Подглядывание» (更意外的答案（献给马格里特）). Акрил на холсте, смешанная техника, антикварная рама, 47 x 55 см, 2021. Частная коллекция

Дэн Юй (邓宇, p. 1974) — один из самых узнаваемых современных китайских художников. Его революционным изобретением последних лет стала «бамбуковая кисть». Он использует метловидные бамбуковые прутья, связанные в кисть, вместо традиционных кистей из волоса животных. Суть письма бамбуковой кистью заключается в том, чтобы привнести в масляную живопись китайскую каллиграфическую концепцию «след кисти — след сердца». В традиционной масляной живописи мазок служит формообразованию: его толщина, направление, частота подчинены задаче наилучшего воспроизведения объекта (рис. 1). Практика Дэн Юя отвечает на фундаментальный вопрос о том, что масляная живопись отрывается от логики «лепки» и входит в логику «письма» при условии кардинальной трансформации инструмента — замены волосяной кисти на бамбуковую.

Если бамбуковая кисть Дэн Юя — это инструментальное новаторство, работающее на «добавление», то «метод водяных штрихов» Ни Юя (倪有鱼, p. 1984) представляет собой логику «вычитания». Этот прием называется «четырёхшаговый метод» (水皴法, шуй цунь фа): сначала делается подмалевок акрилом, далее часть краски смывается струей воды до высыхания (остается 10–20 % следа). Такое повторение циклов происходит 5–10 раз. Вода в данном контексте становится «другой кистью». Помимо этого, в работах автор часто использует отсылки к сюрреализму Рене Магритта. Он переосмысляет его через материальность, ломая структуру картинной плоскости, используя дополнительные инструменты (рис. 2).

В то время как инструментальная революция бросает вызов обычным представлениям о том, «как писать», интермедиальность материалов бросает вызов базовой концепции о том «чем писать».

Современный автор Лэн Цзюнь (冷军, p. 1963) создает гетеротипную живопись (рис. 3). Художник формирует скульптурную инсталляцию из бытовых предметов, расписывает акрилом и выскабливает светлые оттенки макетным ножом. Ведущий исследователь современного искусства Пэн Дэ отмечает, что гетеротипная живопись Лэн Цзюня обладает эпохальной ценностью для истории искусства [5, с. 45].



Рис. 3. Лэн Цзюнь. «Пятиконечная звезда» (五角星). Масло, холст, смешанная техника, 130 x130 см, 1999. Частная коллекция



Рис. 4. Цзэн Фаньчжи. «Мерцающая живопись — Череп», часть III (闪烁绘画—头骨. 系列 III). Бумага, минеральные пигменты, 230 x 230 см, 2019. Частная коллекция

Следует выделить эксперимент художника Цзэн Фаньчжи (曾凡志, p. 1964) как самый «длительный» художественный акт среди представленных в статье художников. В течение двенадцати лет он исследовал комплексное использование бумаги, туши и минеральных красок. Первый уровень эксперимента назывался «основа». В нем происходило создание и дальнейшее использование бумаги ручного литья, которая имеет неравномерное распределение волокон, естественные неровности и фактуру. Эти особенности основы создают «возможности» для последующего наслоения материалов: пигмент скапливается там, где волокна плотнее, и просачивается там, где они редки. Второй уровень — «промежуточный слой»: использование тушевых заливок, которые отвечают за крупные светотеневые отношения, и графита, отвечающего за тонкие линии. Соединение туши и графита создает



Рис. 5. Хун Чжанбо. «Пульс данных № 52». (数据脉搏 № 52). Акрил, коллаж на глянцевой бумаге, смешанная техника, 165 x 180 см, 2018. Частная коллекция



Рис. 6. Инь Линьхуа. «Фрагменты-счастливые воспоминания» (碎片系列作品—快乐怀念). Смешанная техника, холст, масло, 100 x 100 см, 2021. Частная коллекция

уникальный матовый черный оттенок. Третий уровень — «поверхность»: использование цветных пигментов, золотого порошка (рис. 4).

Художник Хун Чжанбо (洪张博, p. 1994) в серии «Пульс данных» (рис. 5) наклеивает глянцевую бумагу на холст, где под действием клея образуются естественные складки. Художник словно «ведёт переговоры» с материалом, сохраняя одни изгибы и приглаживая другие.

Основное направление поисков художника Инь Линьхуа (尹林华, p. 1990) связано с нарушением устоявшегося визуального порядка материалов, позволяющим разным материалам сталкиваться и сливаться в «гетерогенном симбиозе». «Чу чжи» («Chù zhì», 触质) — понятие, придуманное самим Инь Линьхуа, где Чу («Chù», 触) — это телесный контакт художника с материалом, а Чжи («Zhì», 质) — это тактильные свойства веществ. В традиционной живописи материал «уже существует»: краска в тюбике, фактура холста — все это предзаданные условия. Концепция Инь Линьхуа иная: смысл материала не в том, «что он есть», а в том, «как он дан через прикосновение и качественность»; материал обретает смысл во взаимодействии с художником, в диалоге друг с другом. В его работах использованы масло, акрил, эмали, металл, пластик (рис. 6).

Подъем цифровых технологий бросает серьезный вызов традиционной живописи. Перед лицом этого вызова представители нового поколе-

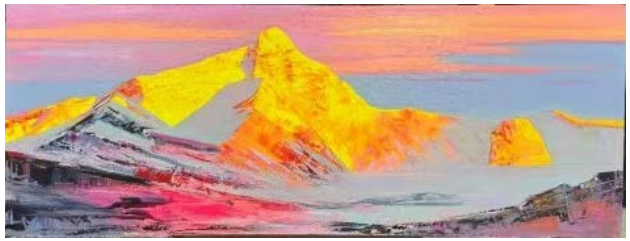


Рис. 7. Инь Циньцинь. «Золотая гора в лучах солнца» (日照金山). Смешанная техника: цифровая светотень, масло, акрил, 180 x 60 см, 2024. Частная коллекция

ния китайских живописцев отвечают не отказом от цифровых технологий, а симбиозом с ними. Творчество Инь Циньцинь (尹琴琴, p 1998) воплощает визуальный опыт «цифровых аборигенов» [6]. Инь Циньцинь преобразует пиксельную светотень цифровых экранов в живопись через соскабливание материала и набрызг, создавая «точечную» фактуру (рис. 7).

Следующая фигура данного направления — Лю Цин (刘晴, p. 2002). Ее дипломная работа «Какой мир ты видел прежде?» состоит из 16 картин, демонстрирует, как форма клеток сливается с абстрактной живописью (рис. 8). Работы Лю Цин отказываются от роли научной иллюстрации, где клетка служит объектом для изображения. Вместо этого художник выбирает логику самой клетки в качестве руководства к письму. Она обобщает признаки клетки в абстрактные элементы — точки и линии.

На примере работ восьми художников — Дэн Юя, Ни Юя, Лэн Цзюна, Цзэн Фаньчжи, Хун Чжанбо, Инь Линьхуа, Инь Циньцинь и Лю Циня мы смогли проанализировать их новации в трех аспектах: инструментальная революция, интермедиальность материалов и цифровая интеграция. Выводы можно свести к трем пунктам: во-первых, современная китайская масляная живопись переживает переворот в области технологии живописи. Художники больше не рассматривают материал как пассивный инструмент, а относятся к нему как к



Рис. 8. Лю Цин. «Какой мир ты видел прежде?» (你曾接触过哪些世界？). Масло, акрил, смешанная техника, 160 x 160 см, 2024. Частная коллекция

соавтору, обладающему собственной волей к самовыражению. Этот поворот переводит живопись от «изготовления» к «становлению», от «монолога художника» к «диалогу художника и материала». Во-вторых, суть материальных инноваций — не в использовании нетрадиционных материалов как таковом, а в «реконструкции онтологической логики живописи материалом». Бамбуковая кисть Дэн Юя реконструирует понятие «мазок» (от лепки к письму), водяной нож Ни Юя воссоздает понятие «след» (от добавления к вычитанию), копировальный аппарат Лэн Цзюня модернизирует понятие «инструмент» (от ручного к механическому). В-третьих, ответ масляной живописи на цифровую эпоху — «симбиоз с цифрой», а не «отказ от цифры». Цифровые изображения у Инь Циньцинь и знаки микронауки у Лю Цин показывают, что компьютерные технологии могут быть «вспомогательным инструментом» и «объектом диалога» для материал-экспериментов. В статье выявлен парадигмальный сдвиг в современной китайской живописи от «истории стилей» к «истории материалов».

Традиционные исследования истории масляной живописи строятся вокруг эволюции стилей; данное исследование показывает, что в настоящее время материал-эксперименты становятся важным двигателем развития живописи, и «история материалов» должна стать параллельной повествовательной линией наряду с «историей стилей».

Список литературы:

1. Новостной портал Центрального телевидения Китая. Открытие выставки «Слово вещей: исследование живописных материалов». — URL: https://cctv.cntv.cn/2014/06/12/VIDE1402552941963168.shtml (дата обращения (25.05.2026)

2. *Гринберг К.* Авангард и китч / перевод А. Калинина // Художественный журнал. — 2005. — № 60. — С. 49–58.

3. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — Москва: Художественный журнал, 2003. — 318 с.

4. *Гао Минлу*. Теория И-пай: концепция преодоления и переосмысления современного искусства / Гао Минлу. — Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2014. — 356 с. перевод (кит: 高名潞. 意派：超越与重构中国当代艺术. 广西师范大学出版社, 2014).

5. *Пэн Дэ*. Гетеротипная живопись Лэн Цзюня и её значение для истории искусства // Contemporary Artists. — 2020. — № 3. — С. 42–47.

6. *Prensky M.* Digital Natives, Digital Immigrants // On the Horizon. — 2001. — Vol. 9 — No. 5. — P. 1–6.

ФАНЬ ВЭНЬСИ
РГХПУ им. С.Г. Строганова, аспирант
e-mail: 759183429@qq.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (мл.)
Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ, профессор, заведующий кафедрой «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru

FAN WENXI
PhD student at the Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 759183429@qq.com

P.P. KOZOREZENKO Jr.
Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation, Professor, head of the department "Art of Graphics" of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kozorezenko@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_2_422_433

ВЛИЯНИЕ КОНЦЕПЦИИ ЖИВОПИСИ ЛИТЕРАТОРОВ НА ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ ЭПОХ СУН И ЮАНЬ И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

THE INFLUENCE OF THE LITERATI PAINTING CONCEPT ON COLOR IN SONG AND YUAN DYNASTY PAINTING AND ITS AESTHETIC SIGNIFICANCE

Эпохи Сун и Юань стали ключевым этапом развития живописи литераторов в Китае. Эстетические установки этого направления изменили концепцию цвета: от объективного воспроизведения к субъективному выражению. Под влиянием живописи литераторов, где ведущими стали духовное содержание и выразительность «кисти и туши» (1), цвет утратил иллюстративную роль (характерную для эпохи Тан) и перешел в подчиненное положение, обслуживая построение художественного образа.Цветовая техника упростилась, что нашло выражение в слиянии техники «цяньцзян» (3) (светло-коричневый тон) с тушью. Эта трансформация привела к формированию эстетической системы «утончённой изящности», достижению философского единства цвета, кисти и туши, а также углублению понимания «естественности». Цветовая концепция литераторской живописи (вэньжэньхуа) эпох Сун и Юань знаменует переход китайской живописи от визуального реализма к духовному самовыражению.

The Song and Yuan dynasties became a key stage in the development of literati painting in China. The aesthetic principles of this movement changed the concept of color: from objective reproduction to subjective expression. Under the influence of literati painting, where spiritual content and the expressiveness of brush and ink became paramount, color shifted from an illustrative role (as in the Tang dynasty) to a subordinate one, serving the creation of artistic conception. Color technique became simplified, which manifested in the fusion of the "Qianjiang" technique (light brown tone) with ink. This transformation shaped the aesthetic system of "refined grace", achieved a philosophical unity of color, brush, and ink, and deepened the understanding of "naturalness". The color concept of Song and Yuan literati painting marks the transition of Chinese painting from visual realism to spiritual expression.

Ключевые слова: эпоха Сун и Юань, живопись литераторов, функция цвета, цвет, кисть и тушь, художественный образ.
Keywords: Song and Yuan dynasties, literati painting, function of color, color, brush and ink, artistic conception.

I. Исторический контекст: социальная, культурная и художественная среда эпох Сун и Юань

Эпохи Сун и Юань представляют собой важнейший поворотный этап в истории традиционного китайского изобразительного искусства. Специфическая социально-культурная ситуация этих периодов создала необходимые предпосылки не только для подъёма, формирования и последующей зрелости «литераторской живописи» (2) как самостоятель-

ного художественного направления, но и для кардинального изменения самой концепции цвета в китайской живописи.

Культура эпохи Сун пережила период высокого расцвета; совершенствование имперской экзаменационной системы привело к количественному росту сословия учёных чиновников — ши дафу. Данная социальная группа выступала не только в качестве активного субъекта политической жизни, но и являлась ведущей движущей силой культурного и художественного развития. Их интеллектуальные достижения и сформировавшийся эстетический вкус обусловили постепенную трансформацию функций живописи: из инструмента религиозного и политического служения она превращалась в средство личного духовного самовыражения и реализации индивидуальных эстетических притязаний. В свою очередь, систематическая меценатская поддержка искусства со стороны императорского двора эпохи Сун, наряду с процветанием художественного рынка, создали необходимую материальную базу и социальное пространство для широкого распространения литераторской живописи, постепенно утвердившейся в качестве одной из доминирующих форм изобразительного искусства [5].

На основе наследования традиций династии Сун династия Юань еще глубже разработала концепцию живописи литераторов. Поскольку многие ученые-чиновники столкнулись с препятствиями в своей карьере, они обратились к живописи как к важному способу выражения эмоций и мыслей. В этот период теоретическая система живописи литераторов приобрела более стройный характер, а техника кисти и туши и концепция цвета достигли большей зрелости. Живопись литераторов династии Юань подчеркивала непосредственность и свободу в творческом процессе и уже не рассматривала точную имитацию формы объекта в качестве основной цели. Функция цвета в изобразительном языке претерпевает существенную трансформацию: она не сводится более исключительно к миметическому воспроизведению природной цветовой гаммы, а выступает наряду с кистью и тушью как важное средство субъективного эмоционально-духовного самовыражения художника [6]. Эволюция этой концепции привела к фундаментальному изменению статуса цвета в живописи: от яркой окраски зеленых пейзажей династии Тан к легкому и изящному стилю «малых пейзажей» (4) династии Сун, а затем к предельному упрощению монохромных пейзажей, написанных тушью, в династию Юань.

II. Основные проявления влияния концепции живописи литераторов на цвет

1. Подчинение функции цвета: переход от «воспроизведения» к «выражению идеи»

Главная устремлённость литераторской живописи заключается в преодолении границ внешнего, визуального облика изображаемого предмета и в передаче его глубинного духовного начала, а также субъективного эмоционального строя самого художника.. Эта философия непосредственно повлекла изменение функции цвета.

Живопись эпохи Тан строилась на эстетическом принципе соответствия цвета природной сущности изображаемого объекта, в основе которого лежала установка на точное, адекватное воспроизведение собственной цветности предметов [7]. Однако рост живописи литераторов в династии Сун ознаменовал изменение этой традиции. Например, Су Ши четко заявил, что оценивать живопись только по внешнему сходству — поверхностно, и утверждал, что живопись должна передавать внутренние эмоции с помощью движения кисти и естественного тона туши. Художники, такие как Вэнь Тун и Ми Фу, творили в манере «игры тушью» (5) обращались к выразительным возможностям самой туши и еще больше сокращали использование цвета до минимума, делая его вспомогательным инструментом по отношению к кисти и туши [11].

Живопись литераторов эпохи Юань довела эту тенденцию до предела: подчинённое положение цвета окончательно утвердилось. В произведениях таких мастеров, как Чжао Мэнфу, Ван Мэн и Ни Цзань, цвет используется крайне сдержанно; их работы строятся лишь на светлой охре, синем пигменте «хуацин» и других приглушённых тонах. Например, свиток Чжао Мэнфу «Осенний пейзаж Цюэ и Хуа» (рис. 1) постро-



Рис. 1. Чжао Мэнфу（赵孟頫）(1254–1322).«Осенний пейзаж Цюэ и Хуа»（鹊华秋色图）. Династия Юань. Бумага. 28,4 x 90,2 см. Музей Гугун, Тайбэй

ен на основе туши, при этом слегка проступают светлая охра и цветочная синь. Цвет здесь полностью подчинён общей структуре кисти и туши и выражению художественной прелести [8]. Эта функциональная трансформация отражает большое значение, которое живопись литераторов придает субъективному духовному выражению. Цвет больше не является независимым языком выражения, а вместе с кистью и тушью составляет важную часть эмоционального мира художника.



Рис. 2. Ни Цзань（倪瓚）(1301–1374). «Жунчжай»（容膝斋图）. Династия Юань. Бумага. 74,7 x 35,5 см. Музей Гугун, Тайбэй

2. Упрощение цветовой техники: слияние техники «цяньцзян» и туши

Использование цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань демонстрирует очевидные черты упрощения. Его репрезентативной техникой является техника «цяньцзян» (светло-коричневый тон). Эта техника, как отмечается в исследованиях по китайской живописи, основана на туши, дополненной прозрачными или полупрозрачными цветами, такими как светлая охра и синий пигмент «хуацин», что не только сохраняет многослойность цвета, но и избегает густоты и яркости зеленых пейзажей [9].

Художники династии Юань пошли дальше по пути минимализма, и использование цвета было сжато до крайности, чтобы подчеркнуть «темперамент литераторов». Свиток Ни Цзаня «Жунчжай» (рис. 2) почти полностью отказывается от цвета: контуры очерчиваются очень светлой тушью, лишь на склонах и берегах добавляется небольшое количество охры, что сводит к минимуму диапазон использования цвета. Данная минималистичная колористическая техника не только отражает эстетическую ориентацию художников на простоту и естественность как высшие художественные ценности, но и свидетельствует о сформировавшейся у них высокой степени цветовой рефлексии. Мастера отказываются от усложнения и декоративной пышности колорита; напротив, сдержанность цветовых решений в сочетании с незаписанными фрагментами поверхности картины призваны создавать особое образно-эмоциональное состояние, выходящее за рамки обыденного чувственного опыта.

В свитке Ван Мэна «Отшельничество в Цинбяне» (рис. 3) растушевка туши на горных камнях сочетается с прокраской светлой охрой. Иллюзорное изменение цвета и сухой и влажный ритм кисти и туши вместе создают ритмическое ощущение картины.



Рис. 3. Ван Мэн （王蒙）(1308–1385). «Отшельничество в Цинбяне»（青卞隐居图）. Династия Юань. Бумага. 141 x 42,2 см. Шанхайский музей

3. Углубление символического значения цвета: внесение культурной коннотации

В системе изобразительного языка литераторской живописи цвет выполняет не только сугубо визуальную функцию, но и обладает развёрнутым культурно-символическим потенциалом. Мастера эпохи Сун целенаправленно использовали отдельные колористические решения как средство выражения собственных личностных и этических идеалов.

В качестве примера можно привести свиток Су Ши «Дерево и камень» (рис. 4), где художник противопоставил ярким цветам густую, сухую и влажную тушь. Данная лаконичная эстетика выражает метафору стойкости и непреклонности образованного чиновника, его незаинтересованности в славе и материальных благах. Сухие ветви и причудливые камни наделены духовной силой, трансцендентной по отношению к материальной форме, — и этот эффект достигается исключительно экспрессивными возможностями туши. Всё это выступает как визуальное воплощение устремлённости литераторов эпохи Сун к идеалу простой и цельной личности.Данная символическая функция цвета выходит за рамки собственно визуально-миметического воспроизведения и выступает как важнейший инструмент репрезентации интеллектуальных и эмоциональных состояний художника [2].

Цветовой символизм живописи литераторов династии Юань был более сдержанным и неявным, но его культурное значение было бо-



Рис. 4. Су Ши（苏轼）(1037–1101). «Дерево и камень»（木石图）. Династия Сун. Бумага. 26,5 x 50,5 см. Частная коллекция

лее глубоким. В свитке Чжао Мэнфу «Водная деревня» (рис. 5) осенние пейзажи изображены с помощью светлой охры, что не только соответствует характеристикам естественного сезона, но и выражает стремление художника к уединенной жизни. Выбор и использование цвета уже не являются простой визуальной имитацией, а представляют собой естественное выражение субъективных эмоций художника. Художники династии Юань уделяли особое внимание гармонии цвета, кисти и туши [1]. Символическое значение цвета тесно связано с личным характером художника, что отражает критерий художественной оценки «живопись — зеркало личности».

III. Многомерное воплощение эстетического значения

1. Формирование эстетической системы «утонченной изящности» и достижение философского единства цвета, кисти и туши

Концепция цвета и практика живописи литераторов эпох Сун и Юань совместно способствовали созданию в китайской живописи эстетической системы «утонченной изящности» (перевод автора) и достигли высокой степени единства цвета, кисти и туши на философском уровне [4].

Эта «утонченная изящность» не просто стилистическое предпочтение, а комплексный ценностный стандарт, созвучный культурным идеалам класса ученых. Изящные оттенки техники «цяньцзян» и чистая текстура туши в значительной степени соответствуют внутреннему самосовершенствованию, скромному характеру и трансцендентному настроению, к которым стремится этот класс. Таким образом, эта эстетика выходит за рамки визуального уровня: она направляет зрителя от простого рассматривания объектов к осознанию художественного образа, благодаря предельной сдержанности цвета и тщательно продуманным



Рис. 5. Чжао Мэнфу （赵孟頫）(1254–1322). «Водная деревня»（水村图）. Династия Юань. Бумага. 24,9 x 120,5 см. Музей Гугун, Пекин

незаписанным участкам картины. Данная завуалированная и сдержанная красота образного строя, предполагающая эмоционально-духовное постижение, постепенно трансформировалась в один из ключевых критериев художественного вкуса и оказала определяющее влияние на формирование ценностных ориентаций традиционного китайского искусства.

В то же время живопись литераторов подчеркивает, что «кисть и тушь — это след сердца», считая, что кисть и тушь являются непосредственным выражением душевного состояния художника. Из этого следует, что цвет должен быть подчинен кисти и туши и совместно служить выражению духовного мира [3]. Литераторская живопись династии Сун исходит из принципа цвет и тушь не мешают друг другу и стремится к гармоническому единству цвета и туши. Династия Юань пошла еще дальше, рассматривая цвет как органическое продолжение языка кисти и туши. Тон, сухость и влажность цвета вместе с ритмическим движением кисти и туши создают жизненную силу картины. Это единство цвета, кисти и туши является не только свидетельством технической зрелости, но и конкретным воплощением философской идеи «единства Неба и человека» (6) в китайской эстетике применительно к живописи, где субъективный дух художника идеально сочетается с формой картины.

2. Переосмысление и углубление понятия «естественность»

Концепция цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань знаменует собой глубокое переосмысление понятия «естественность». Она не отрицает существование цвета, но выходит за рамки простой имитации естественных цветов и вместо этого стремится к более высокому уровню «естественной прелести» — к пониманию внутреннего очарования природы. Этот переход отражает скачок от объективного воспроизведения к субъективному выражению.

Художники династии Сун, такие как Ма Юань и Ся Гуй, используют цвет в своих работах чрезвычайно сдержанно, но могут точно улавливать и воссоздавать духовный ритм природы и пульс жизни. благодаря тонким изменениям оттенков туши. К династии Юань художники уделяли больше внимания «внутренней сущности» цвета, то есть цвет больше не является неотъемлемым свойством объекта, а проистекает из субъективного чувства природы и поэтического осмысления внутри художника.

Возьмем, к примеру, свиток Хуан Гунвана «Жилище в горах Фучунь». Цвет горных камней не является воспроизведением реальной сцены, а гибко меняется в соответствии с ритмом кисти и туши и эмоциональными потребностями. Цвет в этот момент полностью становится естественным продолжением настроения художника и эмоций кисти и туши. Такая интерпретация «естественности» превращает внешний физический мир во внутреннюю психологическую картину, делает живопись мостом, соединяющим человека с природой, чувственность с разумом, и значительно обогащает духовное содержание китайской пейзажной живописи.

3. Глубокое влияние на искусство последующих поколений и современное значение

Концепция цвета, заложенная живописью литераторов эпох Сун и Юань, оказала влияние на столетия художественного развития последующих поколений и продолжает предоставлять теоретические ресурсы для современного художественного творчества.

Во времена династий Мин и Цин эта концепция непосредственно определяла направление развития живописи. Техника «цяньцзян» стала, безусловно, основной техникой пейзажной живописи литераторов. На этой основе была сформирована целостная и уникальная система «литературного» цветового языка, которая оказала глубокое влияние на таких мастеров, как Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин и Дун Цичан [10].

Это влияние не ограничивается древностью. В современной китайской живописи этот взгляд на цвет по-прежнему имеет важное актуальное значение. На пути поиска цветовых инноваций многие современные художники не полностью отказываются от традиций, а часто возвращаются к легкой и тонкой эстетической традиции, заложенной живописью литераторов эпох Сун и Юань, пытаясь черпать из нее вдохновение, найти новую точку равновесия и возможность диалога между традиционным духом и современными визуальными формами.

Таким образом, концепция цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань является не только историческим наследием, но и живой теоретической сокровищницей. Содержащаяся в ней мудрость о сдержанности, гармонии и духовном выражении предоставляет современному искусству ценный ресурс для размышлений о культурной идентичности в контексте глобализации.

Заключение

Эволюция концепции живописи литераторов в эпохи Сун и Юань глубоко изменила подход к цвету в китайской живописи, ознаменовав фундаментальный поворот от объективного «воспроизведения» к субъективному выражению «идеи». В этом преобразовании функция цвета сместилась от роли яркого визуального протагониста (как в эпоху Тан) к подчиненной роли, помогающей кисти и туши и служащей созданию художественного образа. Цветовая техника становилась все проще, а слияние техники «цяньцзян» и туши стало основным направлением, отражая предельное стремление к простой и естественной красоте.

Эстетическое значение этого изменения многомерно: оно не только сформировало эстетическую систему литераторов с ядром «утонченной изящности» и достигло высокого единства цвета и кисти в соответствии с философской идеей «единства Неба и человека», но и углубило интерпретацию понятия «естественность», подняв его от внешнего подобия до уровня внутреннего образа сердца.

Заложенная в эпохи Сун и Юань цветовая парадигма стала стандартом развития живописи на протяжении веков, а содержащаяся в ней мудрость о сдержанности, гармонии и духовном выражении до сих пор обеспечивает богатое теоретическое питание и практические ориентиры для современного художественного творчества, демонстрируя уникальную и непреходящую художественную жизненную силу китайской живописи.

Примечания:

1. Фундаментальное понятие китайской эстетики живописи, обозначающее комплекс выразительных средств: качество линии (кисть) и градации туши. Считается главным носителем художественной идеи и отражением духовного мира художника.

2. Направление в китайской живописи, представленное преимущественно учеными чиновниками и представителями интеллектуальной элиты, для которых

искусство служило способом самовыражения, а не профессиональным занятием. Ключевые признаки приоритет духовного содержания перед внешним сходством, выразительность кисти и туши, а также близость к каллиграфии и поэзии.

3. Цяньцзян, «светло-коричневый», техника пейзажной живописи, при которой тушевой рисунок слегка тонируется прозрачными красками преимущественно светлой охрой и цветочным синим (хуацин). Стала характерной для живописи литераторов династии Юань.

4. Жанр китайской пейзажной живописи, возникший в поздней династии Тан и расцветший в эпоху Сун. Отличается интимным масштабом, лирическим настроем и сдержанной палитрой, в отличие от монументальных «великих пейзажей» (да цзин).

5. Понятие,описывающее свободное, импровизационное использование туши художниками-литераторами как способ самовыражения и интеллектуальной игры. Особенно характерно для династии Сун.

6. Одна из системообразующих категорий традиционного китайского философского и эстетического дискурса, восходящая к раннеконфуцианской и даосской традиции. Утверждает принцип изначальной нераздельности человеческого микрокосма и космического макрокосма (Неба как совокупности космических законов). В теории литераторской живописи получает выражение в идее слияния духовного опыта художника с природой как условия подлинного художественного творчества.

Список литературы:

1. *Тан Цзин*. Интерпретация китайской живописи в стиле Се-и // Об исполнительском искусстве. — Москва: Российская государственная специализированная академия искусств, 2022. — С. 116–120.

2. *Чжоу Сяо*. Влияние «отшельничества» на живопись китайских художников-литераторов в период Юаньской династии // Интеллект. Инновации. Инвестиции. — 2016. — № 2. — С. 85–87. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-otshelnichestva-na-zhivopis-kitayskih-hudozhnikov-literatorov-v-period-yuanskoy-dinastii (дата обращения: 27.05.2026).

3. *Ван Анюй*. Творчество Бада Шаньжэня (Чжу Да) в контексте развития живописи художников-литераторов Китая эпохи Цин: искусствоведения. — Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 24 с. — URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/7805_van-anyui-avtoreferat.pdf (дата обращения: 27.05.2026).

4. *Буш С.* Китайская живопись литераторов / перевод Инь Тунъюнь. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2018. — 264 с. 卜寿珊 (Susan Bush). 中国文人画. 尹彤云译. 上海: 上海书画出版社, 2018. 264页.

5. *Сюй Цзяньжун*. Изучение живописи династии Сун. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2019. — 312 с. 徐建融. 宋代绘画研究[M]. 上海: 上海书画出版社, 2019. 第312页.

6. *Кахилл Дж*. Цвет через реки и горы: живопись династии Юань (1279–1368) / перевод Сун Вэйхана. — Пекин: Жизнь•Чтение•Новое знание, 2009. — 298 с. 高居翰 (James Cahill). 隔江山色: 元代绘画（1279–1368）. 宋伟航译. 北京: 生活•读书•新知三联书店, 2009. 298页.

7. *Чэнь Чуанси*. История китайской пейзажной живописи. — 2-е изд. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2001. — 430 с. 陈传席. 中国山水画史[M]. 第2版. 天津: 天津人民美术出版社, 2001. 430页.

8. *Ли Ш.Э., Хэ Хуэйцзянь.* Китайское искусство при монголах: династия Юань (1279–1368) / перевод Ши Мань. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2022. — 256 с. 李雪曼 (Sherman E. Lee), 何惠鉴. 蒙古人统治下的中国艺术: 元代（1279–1368）. 石慢译. 上海: 上海书画出版社, 2022. 256页.

9. *Салливан М*. История китайского искусства / перевод Сюй Цзя. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. 380 с. 苏立文 (Michael Sullivan). 中国艺术史. 徐佳译. 上海: 上海人民出版社, 2014. 380页.

10. *Пан Гункай*. Путь к современному китайскому искусству. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. — 356 с. 潘公凯. 中国现代美术之路[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012. 356页.

11. *Сяо Шимэн*. Исследование концепции цвета «тушевой живописи» у литераторов эпох Тан и Сун // Наблюдатель за изобразительным искусством. 2025. № 12. С. 42–48. 肖世孟. 唐宋文人"水墨"色彩观念研究[J]. 美术观察, 2025 (12): 42–48.

ВАН ШУТУН
Аспирант, РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель, Чжэцзянский институт бизнес-технологий, КНР
e-mail: 391963502@qq.com

WANG SHUTONG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, teacher of the Zhejiang Institute of Business Technologies, PRC
e-mail: 391963502@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_434_444

ОТ «СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ» К «ФЕНОМЕНОЛОГИИ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КОЛОРИСТИКИ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (1955–2025)

FROM THE “SOVIET SCHOOL” TO “PHENOMENOLOGY”: THE TRANSFORMATION AND EVOLUTION OF THE TEACHING OF COLORISTICS IN OIL PAINTING OF THE CHINESE ACADEMY OF ARTS (1955–2025)

Преподавание колористики на факультете масляной живописи Китайской академии художеств за последнее столетие претерпело две принципиальные трансформации. В 1950-е годы советская реалистическая система утвердила учебную структуру, основанную на концепции «обусловленного цвета»; в 1990-е годы внедрение методологии фигуративной экспрессивной живописи привнесло в педагогическую практику феноменологический подход. В данной работе прослеживаются исторические контуры этих двух переходов, сопоставляются методологические различия двух систем колористики, раскрывается логика эволюции от «репрезентации натуры» к «возвращению к видению», а также исследуется значение данного перехода для реформы преподавания колористики в китайской масляной живописи.

The teaching of coloristics at the Faculty of Oil Painting of the Chinese Academy of Arts has undergone two fundamental transformations over the past century. In the 1950s, the Soviet realist system approved a training structure based on the concept of “conditioned color”; in the 1990s, the introduction of the methodology of figurative expressive painting introduced a phenomenological approach to pedagogical practice. This work traces the historical contours of these two transitions, compares the methodological differences between the two systems of coloristics, reveals the logic of evolution from “representation of nature” to “return to vision”, and also explores the significance of this transition for the reform of the teaching of coloristics in Chinese oil painting.

Ключевые слова: Китайская академия художеств, преподавание колористики, советская школа масляной живописи, фигуративная экспрессивная живопись, феноменология.
Keywords: Chinese Academy of Arts, coloristic teaching, Soviet school of oil painting, figurative expressive painting, phenomenology.

I. Введение

Факультет масляной живописи Китайской академии художеств ведет све происхождение от отделения западной живописи Национальной художественной академии, основанной в 1928 году. За почти столетнюю историю здесь сложились самобытные традиции преподавания масляной живописи. В области колористики эти традиции не оставались неизменными, а претерпевали глубокие методологические трансформации на разных исторических этапах. Два наиболее знаковых поворота произошли в 1950-е и 1990-е годы: первый ознаменовался внедрением и утверждением советской реалистической системы колористики, второй — становлением и институционализацией методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи.



Рис. 1. К.М. Максимов проводит занятие. 1956–1957 гг. Академия художеств Китая, Пекин
图1. 1956 - 1957 年. 马克西莫夫在中央美术学院油画训练班授课. 中央美术学院. 北京

Переход от «советской школы» к «феноменологии» представляет собой не просто смену методик преподавания, но глубинную трансформацию познавательной парадигмы — изменение самого способа «видения цвета».

Цель данной работы — проследить историческую траекторию и внутреннюю логику данного перехода, проанализировать ключевые характеристики и различия двух педагогических систем колористики и таким образом выявить эволюционный путь преподавания колористики в Китайской академии художеств — от «воспроизведения натуры» к «возвращению к видению» — и его академическое значение.

II. Становление и особенности советской системы преподавания колористики

2.1. «Группа Максимова» и внедрение советских представлений о цвете

В 1955 году советский специалист К.М. Максимов основал в Центральной академии художеств «Группу подготовки художников масляной живописи Максимова» (в китайской историографии — «Ма Сюньбань»). Чжэцзянская академия художеств (предшественник Китайской академии художеств) командировала на обучение преподавателей Ван Чэнъи, Юй Чангуна, Ван Люцю и Ван Дэвэя. В 1957 году, после возвращения этих преподавателей, кафедра масляной живописи Чжэцзянской академии полностью перешла на советскую модель обучения. В историческом контексте того времени советская система преподавания считалась «самой революционной, самой научной, самой полной системой обучения масляной живописи» и обладала ярко выраженной исключительностью [4] (ил. 1).

Данный переход коренным образом изменил прежнее направление модернистского преподавания, представленного именами Линь Фэнмяня и У Даюя. Цветовые концепции фовизма и экспрессионизма, которых придерживались преподаватели с французским и японским образованием, были маргинализированы, «потому что их манера письма отличалась от советской» [4]. В противовес этому, советская система рисунка и колористики заняла доминирующее положение на кафедре масляной живописи.

2.2. «Обусловленный цвет» и теория цветовых отношений

Центральным понятием советской системы колористики является «обусловленный цвет». Согласно этой теории, цвет объекта не является фиксированным, а формируется под совокупным воздействием цвета источника света, цвета окружающей среды и собственного цвета объекта. В учебном процессе студенты должны были анализировать температурные характеристики цвета (теплый/холодный), тональные отношения и насыщенность, выстраивая цветовое выражение через систему «отношений». Данный метод обладал прогрессивным значением для своего времени — он преодолел наивное представление о цвете как о неотъемлемом свойстве объекта и трактовал цвет как динамическую систему, подверженную влиянию среды.



Рис. 2. Ван Чэнъи (1930–2023 гг.). «Письмо издалека» («Юаньфан лайсинь»). Холст, масло. 144 × 228 см. 1957 г. Центральная академия изящных искусств (Художественный музей Центральной академии изящных искусств), Пекин
图2. 汪诚一.（1930－2023年）《远方来信》. 布面油画. 144×228厘米. 1957年. 中央美术学院（中央美术学院美术馆）藏. 北京

Введение учебной группы румынского художника Еуген Попа предложило иную модель. В 1960–1962 годах румынский специалист Еуген Попа проводил в Чжэцзянской академии художеств учебную группу по масляной живописи. В отличие от советской школы, Еуген Попа подчеркивал, что «цвет — это структура цветовых отношений»; он считал, что «соседние цветовые пятна всегда вступают в определённые отношения, и эти отношения необходимо активно выстраивать, иначе цветовая гармония нарушится» [3, с. 10]. Еуген Попа не использовал советское понятие «обусловленный цвет», а выступал за «экспрессивный цвет, а не натуралистически скопированный». Он требовал от студентов активной работы с «отношениями» между цветовыми пятнами для достижения гармонии изображения. Такое понимание цвета, акцентирующее субъективную обработку и экспрессивность, вступало в потенциальный диалог с советской системой в педагогической среде того времени.

2.3. Вклад и ограничения советской системы преподавания колористики

Неоспорим вклад советской системы в китайское художественное образование. Она создала систематизированную, доступную для изучения и преподавания программу цветовой подготовки, выведя обучение колористике из области «невыразимого» в системное русло. Одновременно с этим акцент на цветовых отношениях воспитал у целого поколения художников чувствительность к тепло-холодности, тону и насыщенности цвета.

Однако внутренние ограничения этой системы становились все более очевидными. Во-первых, методика «основной цвет — цвет источника света — цвет среды» постепенно превратилась в универсальную формулу, и студенты все чаще полагались на нее, а не на непосредственное визуальное восприятие. Во-вторых, в концептуальном плане советская школа ориентировалась на «воспроизведение натуры», понимая сущность цвета как его объективное копирование, что в известной степени подавляло потенциал цвета как самостоятельного живописного языка и средства духовного выражения. В-третьих, как строго институционализированная система, она вступала в структурное противоречие с экспериментальной и исследовательской художественной практикой (ил. 2).

III. Внедрение и трансформация методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи

3.1. Проникновение феноменологического метода

В конце 1980-х — начале 1990-х годов, с углублением политики реформ и открытости, преподаватели факультета масляной живописи Китайской академии художеств начали выезжать на стажировки в Европу. В этот период французский художник и теоретик китайского происхождения Сыту Ли постепенно знакомил преподавателей Академии с основами методологии фигуративной экспрессивной живописи. В 1991 году Сыту Ли был приглашен на факультет масляной живописи Чжэцзянской академии художеств с лекциями, где представил этот живописный метод, основанный на феноменологической философии. В 1992 году Академия пригласила его в качестве приглашенного профессора, и он читал курс «Основы метода» для студентов третьего курса и аспирантской группы повышения квалификации.

В 1993 году Сыту Ли провел в Китайской академии художеств месячный семинар по фигуративной экспрессивной живописи, подробно осветив творческие концепции и живописные методы таких мастеров, как Джорджо Моранди, Альберто Джакометти и Бальтюс. После этого на кафедре масляной живописи начались новые педагогические поиски. В 1995 году на учебно-методическом семинаре было официально принято решение «синтезировать» этот метод с существующей программой, и был набран первый экспериментальный класс фигуративной экспрессивной живописи. В 2001 году на кафедре масляной живописи была введена студийная система, и фигуративная экспрессивная живопись стала самостоятельным направлением; в 2003 году был создан Институт феноменологии искусства, что обеспечило глубокую интеграцию творческой практики и теоретических исследований (ил. 3).

3.2. Ключевые положения методологии колористики

Методология колористики фигуративной экспрессивной живописи опирается на феноменологическую философию Гуссерля, Хайдеггера и Мерло-Понти. Ее ключевые положения могут быть сведены к трем аспектам.

«Эпоха» и «возвращение к видению»

Фигуративная экспрессивная живопись предлагает в процессе восприятия временно заключать в скобки все предвзятые суждения, стандартные формулы и привычные представления о цвете, выходя за пределы готового опыта. Как отмечал Сыту Ли, ссылаясь на Альберто Джакометти, в живописи необходимо отказываться от предвзятых концепций и опираться исключительно на непосредственное визуальное переживание настоящего момента [1, с. 73]. В области преподавания колористики такой подход позволяет преодолеть шаблонные представления (например, представление о голубом небе и зелёных листьях) и вернуться к чистому феноменальному восприятию цвета.

Данные методологические установки первоначально формировались в области рисунка. В настоящей работе эти принципы переносятся на область преподавания колористики, что позволяет по новому осмыслить особенности живописного обучения Китайской академии художеств.

«Чистая интуиция» и порождение цветовых отношений

После феноменологической «эпохе» художественное восприятие обретает автономность. В процессе наблюдения и написания картины цветовые связи проявляются естественным образом. Метод многократного переписывания и повторного изображения предполагает постоянное визуальное вопрошание: художник последовательно корректирует цветовые решения и через наслоение живописных следов постепенно приближается к подлинной визуальной реальности [1, с. 74]. В

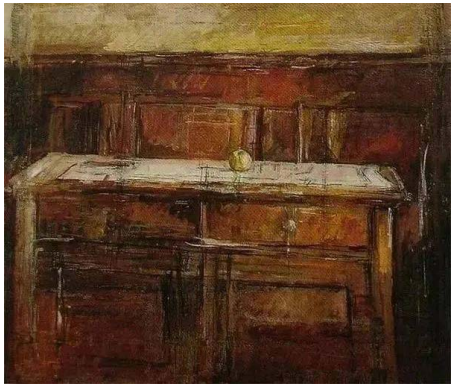


Рис. 3. Альберто Джакометти (Швейцария). «Яблоки на буфете» («Apple on the Sideboard»). Холст, масло. 1937 г.
图3. （瑞士） 阿尔贝托·贾科梅蒂.《柜子上的苹果》. 布面油画. 1937

учебной практике формирование цветовой системы начинается с отдельного фрагмента; цветовые отношения выстраиваются последовательно, а общая цветовая сеть картины формируется постепенно от мазка к мазку.

Описанный подход контрастирует как с советской моделью колористики, так и с ранними модернистскими установками, сложившимися в академии в период деятельности Линь Фэнмяня.



Рис. 4. Чжан Сяомин. «Мастерская». Холст, масло. 170×240 см. 1993 г.
图4. 章晓明.《画室》. 布面油画. 170×240 cm. 1993

«Конституирующий горизонт» и самоценность цвета

Фигуративная экспрессивная живопись переосмысливает функцию цвета в художественном творчестве. Цвет освобождается от чисто вспомогательной роли имитации натуры и становится основным языком формирования целостного живописного горизонта. Живописный горизонт представляет собой единое смысловое пространство, созданное сочетанием цвета, формы и мазка, наполненное личными переживаниями и духовным замыслом художника.

В рамках данной художественной системы цвет выходит за пределы предметного изображения и становится главным средством создания духовного пространства картины. В пейзажном творчестве данное направление отказывается от механического копирования природных объектов, сосредоточиваясь на передаче целостной тональности, атмосферы и субъективного художественного восприятия ландшафта, обеспечивая переход от объективного изображения к глубинному духовному высказыванию (ил. 4).

3.3. Переосмысление и развитие советской системы преподавания колористики

Методология колористики фигуративной экспрессивной живописи не просто отрицает достижения советской школы, а пытается ответить на ее внутренние проблемы на методологическом уровне.

1. *От «анализа обусловленного цвета» к «эпохе».* Рамки «обусловленного цвета» в советском преподавании, при всем их подчеркивании динамичности цвета, на практике превратились в новый концептуализированный инструмент — студенты научились «подгонять» цвет под формулы, а не

видеть его по-настоящему. Метод «эпохе» фигуративной экспрессивной живописи является ответом на эту проблему: он требует временного отстранения от всех имеющихся цветовых знаний и возвращения к изначальному визуальному опыту.



Рис. 5. Ян Цаньцзюнь. «Пипа» (китайская лютня). Холст, масло. 60×80 см. 1997 г.
图5. 杨参军.《琵琶》. 布面油画. 60×80 cm. 1997

2. *От «воспроизведения натуры» к «конституированию горизонта».* Советская школа ставила своей конечной целью «правдивое воспроизведение объективного объекта», оценивая ценность цвета по степени его «похожести». Фигуративная экспрессивная живопись понимает цвет как «способ понимания мира через зрение»; смысл заключается в построении на холсте «горизонта» — пространства слияния субъективного и объективного, несущего в себе духовное начало.. Цвет перестает быть просто ярлыком свойства объекта и становится «событием», рождающимся при встрече видящего субъекта с миром.

3. *От «нормативного обучения» к «процессуальному исследованию».* Советское преподавание стремилось к определенности и нормативности; студенческие работы имели четкие критерии оценки. Фигуративная экспрессивная живопись, напротив, акцентирует исследовательский процесс «переписывания», считая, что «процесс важнее результата»; в ходе многократных попыток и уточнений художник приближается к визуальной реальности. Как показывают наблюдения за педагогической практикой, этот исследовательский процесс проходит три стадии: начальное «саморазрушение», срединное «восстановление порядка» и последующее «индивидуализированное выражение» [1, с. 74] (ил. 5).

Эта модель обучения принципиально отличается от советской парадигмы с её чёткими оценочными критериями, что отражает трансформацию колористического обучения в Китайской академии художеств на позднем этапе.

IV. Внутренняя логика трансформации и ее академическое значение

4.1. Почему трансформация произошла именно в Китайской академии художеств

Тот факт, что фигуративная экспрессивная живопись прижилась в Китайской академии художеств и развилась в системную педагогическую

программу, неразрывно связан с глубокими академическими традициями этого учебного заведения.

1. *Генетический код «синтеза Востока и Запада».* С самого основания Академии ее академическим идеалом был «синтез Востока и Запада», провозглашенный Линь Фэнмянем, что создало почву для восприятия методологии, которая, будучи западной по своему философскому происхождению, обнаруживает глубокие переклички с китайской традиционной теорией живописи в духовной направленности. Сам Сыту Ли отмечал, что данная методология «обладает условиями для развития в характерную для Китая базовую методологию преподавания масляной живописи» [2, с. 297].

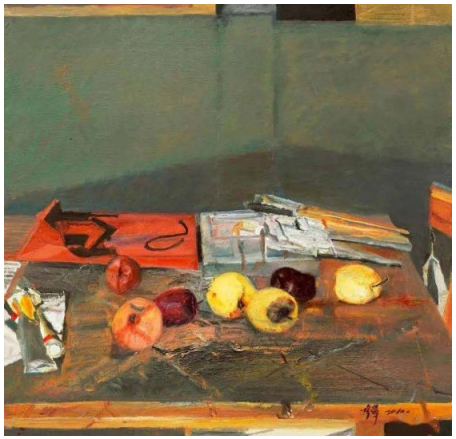


Рис. 6. Ян Цаньцзюнь. «Фрукты на столе». Холст, масло. 100×100 см. 2010 г.
图6. 杨参军. 《桌上的水果》. 布面油画. 100 × 100 см. 2010

2. *Несоветская академическая традиция.* До того как советская школа стала доминирующей, на кафедре масляной живописи существовала глубокая модернистская традиция. Пионеры, обучавшиеся во Франции и Японии, воспитали чуткое отношение к вопросам самого живописного языка. Хотя эта традиция была подавлена в 1950-е годы, она продолжала существовать в латентной форме внутри Академии. С 1980-х годов, в ходе реформ и открытости, этот «скрытый ген» был реактивирован.

3. *Окно институциональных реформ.* В начале 1990-х китайская система преподавания масляной живописи вступила в этап переосмысления: советская педагогическая модель уже исчерпала свой потенциал. Педагоги, вернувшиеся из Европы, привносили отдельные художественные приёмы, но не могли предложить цельную методологию. Именно фигуративная экспрессивная живопись дала целостную философскую основу и рабочий алгоритм для обучения (ил. 6).

4.2. Значение трансформации

Переход от советской школы к феноменологии имеет глубокое академическое значение для преподавания колористики в китайской масляной живописи.

На методологическом уровне данная трансформация предложила путь преодоления «концептуализированного» преподавания колористики. В процессе институционализации советская система все более схематизировалась; формулы «три плоскости и пять тонов» и «основной цвет — цвет источника света — цвет среды» приучали студентов полагаться на знание, а не на интуицию. Методы «Эпоха» и интуиции фигуративной экспрессивной живописи являются институциональным ответом на эту проблему.

На концептуальном уровне эта трансформация переопределила онтологический статус цвета. Цвет перестал выступать как придаток рисунка — согласно распространённой в советской педагогике установке, что рисунок формирует структуру композиции, а живопись привносит цвет — и стал фундаментальным способом визуального познания мира.

На культурном уровне этот переход открыл новые возможности для «китаизации» языка масляной живописи. Феноменологическое «конституирование горизонта» обнаруживает глубокие переклички с традиционной китайской теорией «художественного образа» (ицзин), что позволяет методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи не оставаться простым заимствованием западной теории, а получить пространство для локализации.

V. Заключение: пределы и проблемы трансформации

Следует отметить, что переход от советской школы к феноменологии не завершил полной реструктуризации преподавания колористики в Китайской академии художеств. Фигуративная экспрессивная живопись существует преимущественно в отдельных студиях и относится к продвинутому уровню творческого обучения. По наблюдениям исследователя, данная методика не была интегрирована в базовые учебные программы, не повлияла на критерии вступительных испытаний и не оспаривала доминирующую систему оценивания. Таким образом, на практике сложилась двойственная структура: базовое обучение строится на советских принципах, а творческая работа опирается на феноменологические подходы.

Кроме того, сама фигуративная экспрессивная живопись сталкивается с внутренними методологическими трудностями в процессе институционализации. Возникает вопрос: не приводит ли институционализация методологии, изначально ориентированной на преодоление догматизма, к появлению нового стилизма и схематизма в учебном процессе? На осно-

ве анализа педагогической практики можно отметить, что феноменологический подход в преподавании нередко сводится к воспроизводимому набору технических приёмов. Студентам порой не требуется глубоко осваивать философское содержание эпохе, достаточно копировать внешние визуальные признаки: размытые контуры форм, плотное перекрытие красками и смягчённую светотень, чтобы их работы воспринимались как выполненные в рамках феноменологической живописи. Данная тенденция к деинтеллектуализации и чистой технизации создаёт внутреннее противоречие с исходным духом возвращения к непосредственному зрительному опыту, который данный метод призван реализовывать.

Таким образом, любая педагогическая система, приобретая институциональные формы, рискует вырождать свои первоначальные идеи в формальные приёмы, и феноменологическая модель живописи не является исключением из этого правила.

Именно это напряжение показывает, что трансформация преподавания колористики в Китайской академии художеств продолжается. Переход от советской школы к феноменологии уже продемонстрировал свое глубокое методологическое значение, однако вопрос о том, как избежать догматизации нового метода и как сделать так, чтобы сама суть методологического подхода, а не ее внешняя оболочка, действительно вошел в педагогическую практику, остается открытым.

Список литературы:

1. *Сыту Ли*. Краткие заметки о современной фигуративной экспрессивной живописи и её базовой методологии // Новое искусство. — 1994. — № 2. 司徒立. 现代具象表现绘画及其基础方法论浅谈[J]. 新美术，1994 (2).

2. *Сыту Ли.* Основной метод фигуративной экспрессивной живописи [A]// Сюй Цзян, Цзяо Сяоцзянь. Хрестоматия по фигуративной экспрессивной живописи [C]. — Ханчжоу: Изд во Китайской академии художеств, 2002. 司徒立。具象表现绘画基本方法 [A]// 许江，焦小健。具象表现绘画文选 [C]. 杭州：中国美术学院出版社，2002.

3. *Сюй Цзюньсюань, Цзинь Идэ.* Заметки по демонстрационным занятиям Еугена Попа по масляной живописи // Новое искусство. — 1981. — № 3. 徐君萱，金一德. 博巴油画示范教学笔记[J]. 新美术，1981 (3).

4. *Хуан Цянь.* От Линь Фэнмяня к экспрессивно образной живописи: 86 летний путь масляной живописи Академии художеств Китая [Электронный ресурс]. — Ханчжоу: Академия художеств Китая, 26.09.2014. 黄茜. 从林风眠到具象表现绘画：中国美院油画86年发展历程[电子资源]. 杭州：中国美术学院，2014-09-26.

ЧЖАО ИТИН

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 1993zhaoyiting@gmail.com

ZHAO YITING

Postgraduate student of the Department of Arts History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 1993zhaoyiting@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_445_453

РОЛЬ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ И СОВЕТСКОЙ ГРАФИКИ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949)

THE ROLE OF RUSSIAN ARTISTIC ÉMIGRÉ COMMUNITY AND SOVIET GRAPHIC ART IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE GRAPHIC ARTS DURING THE REPUBLICAN PERIOD IN CHINA (1912–1949)

В статье рассматривается роль русских художников-эмигрантов и советского искусства в развитии китайской графики периода Китайской Республики. Особое внимание уделяется художественной среде Харбина и Шанхая, деятельности русских мастеров в области художественного образования, книжной графики, периодической печати, рекламы и сценографии. Показано, что русская эмигрантская культура способствовала распространению в Китае новых форм визуального языка, связанных с конструктивизмом, модернистской композицией и книжным дизайном. Отдельно анализируется роль советской ксилографии и социалистического реализма в формировании китайского левого искусства, «движения новой гравюры» и реалистической художественной программы 1930–1940-х годов. Влияние русской художественной эмиграции и советской графики рассматривается как единый, но внутренне неоднородный фактор мо-

дернизации китайской графики периода Китайской Республики. Делается вывод о том, что русско-китайские художественные контакты первой половины XX века стали одним из значимых факторов модернизации китайского графического искусства.

The article examines the role of Russian émigré artists and Soviet art in the development of Chinese graphic arts during the Republican period in China (1912–1949). Particular attention is paid to the artistic milieu of Harbin and Shanghai, as well as to the activities of Russian artists in the fields of art education, book design, periodical publishing, advertising, and stage design. The study demonstrates that Russian émigré culture contributed significantly to the dissemination of new visual languages in China associated with Constructivism, modernist composition, and graphic design. Special consideration is given to the role of Soviet woodcut art and Socialist Realism in the formation of Chinese left-wing art, the New Woodcut Movement, and the realist artistic programme of the 1930s and 1940s. The influence of Russian artistic emigration and Soviet graphic art is interpreted as a unified yet internally heterogeneous factor in the modernization of Chinese graphic arts during the Republican era. The article concludes that Russian-Chinese artistic contacts in the first half of the twentieth century constituted one of the major factors in the modernization of Chinese graphic art.

Ключевые слова: русская художественная эмиграция, Китайская Республика, китайская графика, Харбин, Шанхай, конструктивизм, книжная графика, советская ксилография, социалистический реализм.
Keywords: Russian artistic emigration, Republic of China, Chinese graphic art, Harbin, Shanghai, constructivism, book design, Soviet woodcut, Socialist Realism.

Социально-политические потрясения первой половины XX века в России и Китае существенно изменили художественную жизнь обеих стран. Русско-японская война, революции 1905 и 1917 годов, Гражданская война в России, Синьхайская революция, а затем антияпонская война в Китае способствовали возникновению новых форм культурного взаимодействия. Одним из важных каналов такого взаимодействия стала русская эмиграция в Китае.

Строительство Китайско-Восточной железной дороги создало условия для формирования русских общин в Харбине, Шанхае, Тяньцзине и других городах. После революционных событий в России состав эмиграции изменился: наряду с инженерами, служащими и предпринимателями, в Китай эмигрировали художники, литераторы, музыканты, актеры и педагоги. Их деятельность способствовала появлению новых образовательных, выставочных и издательских практик, а также расширила визуальный опыт китайской художественной среды [1; 7].

Период Китайской Республики был временем интенсивной модернизации художественного образования и активных дискуссий о роли искусства в обществе. Цай Юаньпэй выступал за включение эстетического воспитания в образовательную систему, Лю Хайсу связывал искусство с национальным пробуждением, Линь Фэнмянь стремился объединить традиции китайской и европейской живописи, а Сюй Бэйхун отстаивал значение реалистической манеры изображения. В этих дискуссиях формировалась основа китайского современного искусства.

В 1920–1940-е годы русские художники-эмигранты активно участвовали в культурной жизни Китая. По данным исследователей, около 130 художников работали в Харбине, Шанхае и Тяньцзине [7]. Они открывали студии, преподавали, участвовали в выставках, оформляли театральные постановки, книги, журналы и рекламные материалы.

Особое значение имел Харбин, где действовали культурные центры «Чураевка», Институт Святого Владимира и «Дом Милосердия». В 1920 году М.А. Кичигин, выпускник Строгановского училища и ученик Ф.О. Шехтеля, основал здесь студию «Лотос», в которой преподавались живопись, скульптура, история искусства, музыка и драматическое искусство. Студия стала одной из площадок русско-китайского художественного обмена. Среди учеников Кичигина были китайские художники Мэй Фан и Хань Цзиншэн [6].

В своих произведениях Кичигин сочетал элементы академизма и позднего импрессионизма, неоклассицизма и салонного искусства. В китайский период он обращался к портрету, пейзажу и жанровым сценам. Серия «Лицо Китая» демонстрирует интерес художника к социальному и этнографическому многообразию китайской жизни.

Важную роль играла и В.Е. Кузнецова, ученица, супруга и соавтор Кичигина. Их творчество объединило традиции русской живописи с элементами восточной культуры. Кузнецова вдохновлялась китайским народным искусством и по-своему тонко и искренне интерпретировала местную культуру, писала пейзажи Циндао, Гуанчжоу и Пекина. Ее работы, пользовавшиеся популярностью в среде русской эмиграции, отличались светлой палитрой. В 1940 году Кичигин и Кузнецова были названы ведущими художниками Шанхая [4].

Среди других представителей русской художественной эмиграции следует отметить В.С. Подгурского, В.А. Засыпкина, Н.А. Кованцева, М.Ф. Домрачева, Е.А. Яковлева, А. Ульриха, К.М. Глуза. Они работали в области живописи, сценографии, книжной графики, портрета и карикатуры. Подгурский был известен как политический карикатурист и педагог, Домрачев оформлял спектакли и книги, Кованцев создавал портреты и городские образы Шанхая [2].

К середине 1930-х годов Шанхай становится одним из главных центров русской эмигрантской печати. Здесь выходили десятки русскоязычных изданий, среди которых «Русское эхо», «Копейка», «Время», «Шанхайская заря», «Слово», в оформлении которых активно участвовали русские художники-эмигранты, которые создавали иллюстрации, карикатуры, рекламные материалы.

Заметной фигурой был Г.А. Сапожников, сотрудничавший с газетой «North China Daily News» и русскоязычной газетой «Слово» [12]. Его сатирическая графика способствовала развитию политической карикатуры в шанхайской визуальной культуре. В 1930-е годы в оформлении книг П.А. Северного участвовали М.Ф. Домрачев, Н. отч.Носков и А.А. Ярон [2].

Русские художественные мастерские также активно работали в сфере рекламы. Мастерская Н.А. Теплякова и студия С.С. Астафьева участвовали в рекламных проектах, вводя в городскую визуальную среду приёмы конструктивизма: геометризированную композицию, контрастные цветовые пятна, лаконичную типографику и динамическое построение плоскости [6; 12]. Эти приемы оказали влияние на развитие китайского книжного и рекламного дизайна.

В 1920–1930-е годы китайская книжная графика активно осваивала модернистские композиционные принципы. Конструктивизм воспринимался как стиль, связанный с обновлением, рациональностью и революционной энергией. Китайские художники экспериментировали с асимметрией,

диагоналями, геометрическими формами, крупными цветовыми блоками, выразительной типографикой и монтажными приёмами.

Так, Е Цяньюй, разрабатывая обложку для книги «Женщина в башне» («塔里的女人»), изобразил «башню» простой геометрической фигурой — треугольником, что придало дизайну лаконизм и выразительность. Соединив строгую геометричность с традиционным орнаментальным мотивом в виде облачков, послужившим декоративным элементом, гармонично перекликающимся с изображением башни, художник достиг визуального равновесия и стильного единства композиции (рис. 1). Цянь Цзюньтао преобразовывал иероглифы, цифры и буквы в геометрические элементы композиции, сочетая их с крупными цветовыми плоскостями, что придавало его композициям эффект рационально выстроенной эстетичной абстрактной структуры. Его обложки к изданиям «Специальный выпуск советского романа» и «Специальный выпуск к десятилетию основания информационного агентства Шэньши» стали важными образцами модернистского книжного дизайна (рис. 2).

Таким образом, русская графическая традиция воздействовала на китайское искусство не только через прямое заимствование образцов, но и через изменение самого понимания книги, плаката, журнала и иллюстрации как активных форм современной визуальной коммуникации.

Наряду с деятельностью эмигрантов, важным фактором развития китайской графики стала рецепция советской гравюры. В 1920–1930-е годы Лу Синь, Сюй Бэйхун, Чжоу Ян и Цюй Цюбай активно способствовали распространению знаний о советской литературе и

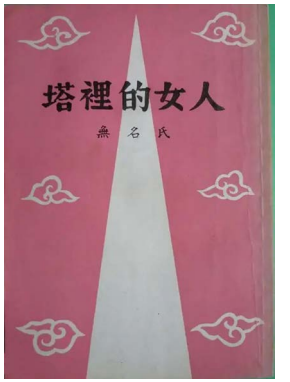


Рис. 1. Е Цяньюй. «Женщина в башне». Издательство «Чжэнь Шань Мэй», 1938 г. Бумага, цветная ксилография. https://book.kongfz.com/164104/1866754657/

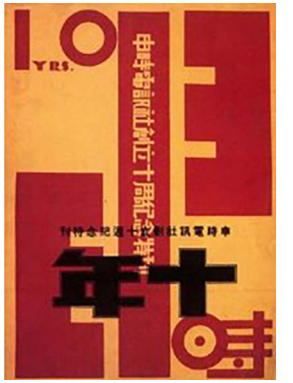


Рис. 2. Цянь Цзюньтао. «Специальный выпуск к десятилетию основания информационного агентства Шэньши». Издательство «Модерн», 1930 г. Бумага, цветная ксилография. Шанхайская библиотека







Рис. 3. Ло Цинчжэнь. Иллюстрация к роману Дин Лин «Пуля, не покинувшая ствол». Бумага, ксилография. 18,5х13,5 см. 1939 г. Национальный художественный музей Китая

Рис. 4. Хуан Синьбо. Иллюстрация «Урожай» к роману Е Цзы. 1935 г. Бумага, ксилография. Шанхайская библиотека

Рис. 5. Чжан Инсюэ. Иллюстрация «Свадьба Сяо Эрхэя» к роману Чжао Шули. Бумага, ксилография. 18х14 см. 1945г. Художественный музей провинции Шаньси

искусстве. Особое значение имела деятельность Лу Синя, который поддерживал «движение новой гравюры» и видел в графике средство общественного воздействия.

В 1928 году при участии Лу Синя была создана группа «Чао хуа шэ», выпускавшая журнал «Июань чаохуа». В его составе был опубликован сборник «Новая русская графика», познакомивший китайскую аудиторию с образцами советской гравюры. В 1936 году «Выставка революционной графики СССР» и «Выставка советских гравюр» представили китайской публике произведения А.И. Кравченко, Н.В. Алексеева, Н.И. Пискарёва и других мастеров [5].

Советская ксилография оказалась близка китайским художникам благодаря выразительности черно-белого контраста, социальной направленности и агитационному потенциалу. В соединении с традицией китайской народной новогодней гравюры и западным экспрессионизмом она стала одним из источников формирования своеобразного китайского графического экспрессионизма [11], который китайские художники использовали для изображения народных страданий в годы военных лишений и социальной борьбы.

В качестве примера можно привести явно новаторские художественные произведения, которые оставались при этом носителями исторической памяти и социальных эмоций времени: таковы иллюстрации Ло

Цинчжэна (рис. 3), Хуана Синьбо (рис. 4), Чжана Инсюэ (рис. 5). Используя эстетические возможности гравюры, эти и другие художники отчетливо выражали свою поддержку народной борьбе, поддержку революции и социальным преобразованиям. Их произведения были не только художественными экспериментами, они стали визуальными документами эпохи.

В 1930-е годы важным направлением китайского искусства становится реализм. Его развитие было связано как с внутренними потребностями китайского общества, так и с влиянием советского социалистического реализма. В условиях антияпонской войны реалистическое искусство воспринималось как наиболее действенная форма выражения национального сопротивления и социальной мобилизации.

Сюй Бэйхун, организовавший в 1934 году выставку китайской живописи в Москве, высоко оценивал достижения советского реализма и видел в нем один из путей обновления китайского искусства. Он подчеркивал необходимость верности природе, связи искусства с эпохой и ответственности художника перед обществом [10]. Его взгляды способствовали укреплению реалистической программы в китайской художественной среде.

Идея социального назначения искусства проявилась и в театральной сфере. Советский писатель С.М. Третьяков, приехавший в Китай в 1924 году, преподавал в Пекинском университете и создал пьесу «Рычи, Китай!», оказавшую влияние на китайскую политическую агитационную драму [8]. Эта линия была созвучна последующим установкам китайской левой эстетики, в том числе тезису о служении искусства народу [9].

Русско-китайские художественные контакты периода Китайской Республики стали важным фактором модернизации китайской графики. Русские художники-эмигранты внесли вклад в развитие художественного образования, выставочной практики, книжной графики, журнальной иллюстрации, карикатуры, рекламы и сценографии. Их деятельность способствовала расширению профессионального инструментария китайских художников и включению китайской визуальной культуры в международный художественный контекст.

Советская графика и социалистический реализм оказали влияние на формирование китайского левого искусства, «движения новой гравюры» и реалистической программы 1930–1940-х годов. В результате китайская графика этого периода стала пространством пересечения нескольких традиций: китайской народной новогодней гравюры, европей-

ского модернизма, русского эмигрантского художественного опыта и советского революционного искусства.

Таким образом, влияние русских художников на китайскую графику первой половины XX века следует рассматривать не как одностороннее заимствование, а как сложный процесс культурного взаимодействия, в ходе которого формировались новые художественные формы, новые функции графики и новые представления о социальной роли искусства.

Список литературы:

1. *Ван Пин*. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века: дис. … канд. искусствоведения. — Москва: Московский государственный педагогический университет, 2007. — 327 с.

2. *Васильев А.А., Кузьменко Л.И*. Русский Китай. Из коллекций историка моды Александра Васильева и Государственного музея Востока: каталог выставки. — Москва, 2011. — 171 с.

3. *Исаев П.Н.* Строгановка: Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище. 1825–1918. Биографический словарь. Том 2. — Москва, 2007. — 180 с.

4. *Лебедева Т.А.* Судьба творческого наследия художников М. Кичигина и В. Кузнецовой // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2008. — С. 53–64.

5. *Лю Синь Си, Гаврилин К.Н*. Советская ксилография 1920-х — 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: дис. … канд. искусствоведения. — Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2023. — 195 с.

6. *Синь Ч.* Творчество китайских мастеров — учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур: дис. … канд. искусствоведения. — Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2017. — 233 с.

7. *Ван Чжичэн*. История русской эмиграции в Шанхае. — Москва: Русский путь, 2008. — 586 с.

8. 葛飞. 《怒吼吧，中国!》与1930年代政治宣传剧 // 艺术评论. 2008. № 10. С.23–28.

Гэ Фэй. «Рычи, Китай!» и политическая агитационная драма 1930-х годов // Искусствоведческий обзор. 2008. № 10. С. 23–28.

9. 李睿，王益成. 毛泽东文艺思想的方法论及其当代启示——基于《在延安文艺座谈会上的讲话》的文本分析 // 中共山西省委党校学报. 2023. Т. 46. № 4. С. 42–46.

Ли Жуй, Ван Ичэн. Методология литературно-художественной мысли Мао Цзэдуна и её современное значение: текстуальный анализ «Речи на форуме в Яньани о литературе и искусстве» // Журнал Партийной школы Комитета КПК провинции Шаньси. 2023. Т. 46. № 4. С. 42–46.

10. 徐悲鸿. 徐悲鸿文集. 上海：上海画报出版社, 2005. 258 页.

Сюй Бэйхун. Сборник сочинений Сюй Бэйхуна. Шанхай: Шанхай хуабао, 2005. 258 с.

11. *Tang Xiaobing. Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern* Woodcut Movement. — Berkeley: University of California Press, 2008. — 300 p.

12. 汪之成. 近代上海俄国侨民生活. 上海：上海辞书出版社, 2008. 569 页.

Ван Чжичэн. Жизнь российских эмигрантов в современном Шанхае. Шанхай: Шанхайское словарное издательство, 2008. 569 с.

КУН ЦЗИНЬСИНЬ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

KONG JINXIN
Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_454_464

ТИПОЛОГИЯ ПОДВЕСОК НА СТАТУЯХ БОДХИСАТТВ ИЗ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ В УЕЗДЕ ЦИНЧЖОУ (КИТАЙ)

TYPOLOGY OF PENDANTS ON BODHISATTVA STATUES FROM THE LONGXING TEMPLE MONASTERY IN QINGZHOU COUNTY (CHINA)

В фокусе внимания данной статьи находятся скульптурные изображения бодхисаттв периода Северных династий, найденные при раскопках монастыря Лунсин-сы в уезде Цинчжоу (Китай). На основе археологического типологического метода в работе разбираются узоры, формы и способы ношения подвесок на статуях, прослеживается их эволюция от Северной Вэй (386–534) через Восточную Вэй (534–550) к Северной Ци (550–577). Исследуется синтез привнесенных декоративных традиций и местной культуры Центральной равнины, выявляются типологические особенности и художественное развитие подвесок бодхисаттв в регионе Цинчжоу периода Северных династий. Данное исследование не только показывает высокую ценность искусства Китая, но и способствует культурному обмену между Китаем и Россией.

This article focuses on the sculptural representations of bodhisattvas from the Northern Dynasties period, discovered during excavations at the Longxing Temple monastery in Qingzhou County, China. Employing archaeological typological methods, the study analyzes the patterns, forms, and methods of wearing pendants on the statues, tracing their evolution from the Northern Wei (386–534) through the Eastern Wei (534–550) to the Northern Qi (550–577). It examines the synthesis of imported decorative traditions and the local culture of the Central Plains, identifying typological characteristics and the artistic development of bodhisattva pendants in the Qingzhou region during the Northern Dynasties. This research not only reveals the high artistic value of Chinese art but also contributes to cultural exchange between China and Russia.

Ключевые слова: монастырь Лунсин-сы в уезде Цинчжоу (Китай), изображения бодхисаттв, подвески, эпоха Северных династий, буддийское искусство.
Keywords: Longxing Temple monastery in Qingzhou County (China), bodhisattva statues, pendants, Northern Dynasties period, Buddhist art.

В скульптурных изображениях бодхисаттв эпохи Северных династий, обнаруженных при раскопках монастыря Лунсин-сы в уезде Цинчжоу, сохранилось большое количество подвесок, отличающихся хорошей сохранностью форм и изяществом узоров. Эти подвески являются важным материальным источником для изучения декоративного буддийского искусства Северных династий. Выяснение происхождения и культурного содержания данных подвесок служит необходимой предпосылкой к пониманию этого искусства.

В основе настоящего исследования лежит типологический метод. Основное внимание уделяется анализу наиболее характерных подвесок бодхисаттв эпохи Северная Ци, найденных в этом монастыре; для сравнения привлекаются также подвески периодов Северная Вэй и Восточная Вэй. Работа строится вокруг двух аспектов. Первый аспект — это составные элементы подвесок, то есть выделяются общие составляющие подвесок на разных статуях, проводится их систематическая типология, причем особо разбираются происхождение и культурный смысл самых часто встречаю-щихся элементов. Второй аспект касается способов ношения и сочетания подвесок: анализируется, как их носили, где располагали на теле и скрепляли между собой (нанизывали). На этом основании делаются выводы об эволюции форм и общем художественном облике подвесок бодхисаттв эпохи Северных династий в монастыре Лунсин-сы.

Подвеска (璎珞) — основной тип украшений, которые носили аристо-краты на Южноазиатском субконтиненте. Подобные украшения можно увидеть на Вишну (毗湿奴) и Шиве (湿婆) — индуистских богах (婆罗门教). Таким образом, подвески не являются украшениями, свойственными исключительно буддийским скульптурам.

Согласно исследованиям Бай Хуавэня (白化文), в буддийских сутрах встречается несколько выражений, соответствующих на санскрите слову «подвеска»: муктахара (muktāhāra, मुक्ताहार) — украшение, состоящее из нанизанного жемчуга или других бусин; кеюра (keyūra, केयूर) — жесткий браслет, служащий в качестве украшения для рук; ратнавали (ratnāvali, रत्नावली) — «нить жемчуга» [1]. Таким образом, на санскрите подвеска — это украшение из жемчуга и драгоценных камней, которое носили на шее или груди. В книге «Путешествие в Западный край во времена Великой Тан» (《大唐西域记》) есть запись о том, что подвески носили в Древней Индии: «на голове корона гуань в виде цветочного венка, на теле — подвеска» [2]. Согласно «Ригведе» (《梨俱吠陀》 ऋग्वेद), подвеска не только украшает тело, но и очищает душу [3]. Поэтому подвески на скульптурах бодхисаттв содержат в себе важный духовный смысл. В буддийских канонах махаяны подвеска также имеет значение торжественности и красоты. Таким образом, это не только своеобразное украшение бодхисаттв, но и символ самодисциплины, очищения и спасения всех живых существ.

Подвески на скульптурах бодхисаттв состоят из нескольких относи-тельно независимых, но объединенных вместе элементов, нанизанных в ряд. В целом они делятся на три крупные группы: геометрические орнаменты, растительные орнаменты и орнаменты в виде голов животных. Наиболее разнообразны узоры периода Северная Ци: в них соединяются иноземные влияния и традиционные элементы центрально-китайской культуры, что придаёт этим подвескам ярко выраженные черты своего времени.

I. Геометрический орнамент

Геометрические узоры — самый распространенный тип подвесок в скульптурах эпохи Северная Ци. Они включают пять разновидностей: 1) круглая форма; 2) форма облака; 3) форма нефритовой шпильки для волос; 4) полумесяц; 5) в виде ритуальной вазы. Круглый элемент служит основным связующим звеном и встречается на всём протяжении эпохи Северных династий.

В подвесках круглой формы, являющихся наиболее типичными для Северной Ци, круг не только встречается в одиночном виде, но и может объединяться в более сложные композиции — например, в виде «нитей жемчуга», концентрических кругов и чинтамани (摩尼宝珠).

Узор в виде нитей жемчуга образуют маленькие круглые бусины, выстроенные в ряд так, что они складываются в окружность или ленту. Этот узор делится на три типа: кольцевидные, полосовидные и колосовидные. Колосовидный тип был широко распространен в эпоху Северных династий: в период Восточная Вэй его формы лаконичны, а в период Северная Ци они развиваются в цилиндрические и спиралевидные, при этом техника исполнения заметно совершенствуется. Происхождение этого типа орнамента можно проследить вплоть до государства Сасанидов (224–651). Попав на Центральную равнину из других культурных ареалов, он стал широко использоваться в буддийских статуях и светских предметах эпохи Южных и Северных династий [4]. Аналогичный орнамент присутствует в настенной живописи гробницы Сюй Сянсю (Северная Ци) (1), что свидетельствует о его популярности. Узор в виде комбинаций из нескольких концентрических кругов строится на основе кругов, помещённых один в другой, и порождает множество составных форм. Он часто используется в центре нитей жемчуга и на стыках между элементами. Чинтамани же обычно помещается в центре живота бодхисаттвы, дополняется узором в виде языков пламени, хоянь, и основанием в виде цветка лотоса и стано-вится главным визуальным акцентом всей композиции подвесок (рис. 1); этот орнамент полностью совпадает с росписями в гробнице Лоу Жуя (Северная Ци) (2).

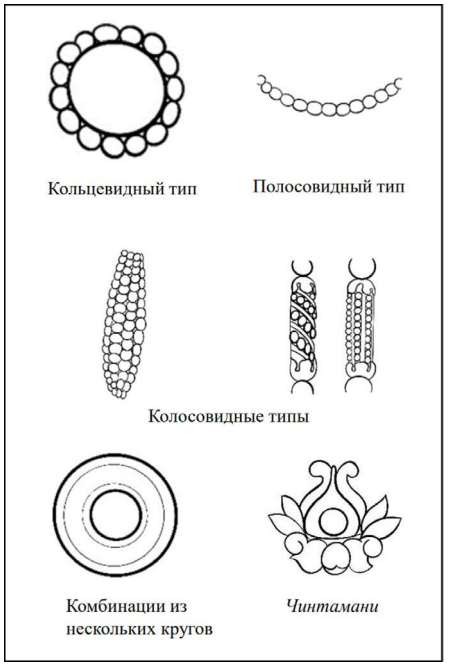


Рис. 1. Геометрический орнамент

Остальные геометрические узоры по большей части впитали в себя традиционные элементы центральнокитайской культуры. Узоры в виде облаков, восприняв стилистику эпох Цинь и Хань, развились в форму скипетра жуи, которая выражает пожелание счастья и благополучия и является распространенным мотивом на каменных рельефах и фресках Северных династий [5]. Узор в форме нефритовой шпильки (юйшэн), похожий на бабочку, происходит от знакового украшения Сиванму (3) из «Каталога гор и морей». Появившись в эпоху Восточная Вэй, в период Северная Ци он породил множество разновидностей и отражает центральнокитайскую культуру пожеланий удачи. Узор в виде полумесяца напоминает нефритовый полудиск хуан и сочетает в себе черты ритуального предмета и украшения. Узор в виде ритуальной вазы происходит из Древней Индии, символизирует вечное благо и незыблемость буддийского учения и относится к типичным буддийским орнаментам иноземного происхождения (рис. 2).



Рис. 2. Геометрический орнамент

II. Растительный орнамент

Растительные мотивы — важная составная часть подвесок эпохи Северная Ци. В основном они опираются на буддийские канонические сюжеты и традиционные китайские орнаменты и включают три типа: традиционный китайский орнамент в виде стилизованных листьев и трав, орнамент в виде цветка лотоса и орнамент в виде кораллов.

Орнамент в виде стилизованных листьев и трав — традиционный китайский узор, в который также впитались элементы древнегреческого аканфа. Его линии пластичны, он символизирует бессмертие души и широко используется в декоре подвесок. Орнамент в виде цветка лотоса — центральный буддийский мотив, символизирующий Западную Чистую Землю и безупречную чистоту. В эпоху Северная Ци он чаще всего служит дополнением, сочетается с драгоценным камнем чинтамани или колосовидными нитями жемчуга; крупные самостоятельные лотосовые композиции для этого периода не характерны. Орнамент в виде кораллов, хотя и не относится к растениям, по причине своей ветвистой формы включается в эту категорию. Коралл входит в число буддийских «семи сокровищ» (4). В период от Северной Вэй до Восточной Вэй он был чрезвычайно популярен и символизировал драгоценные сокровища. Подобные растительные мотивы [6] сохраняли собственно буддийский религиозный смысл и одновременно впитывали в себя традиционные орнаменты, хорошо знакомые жителям Центральной равнины, знаменуя синтез религиозного искусства и местной художественной традиции (рис. 3).

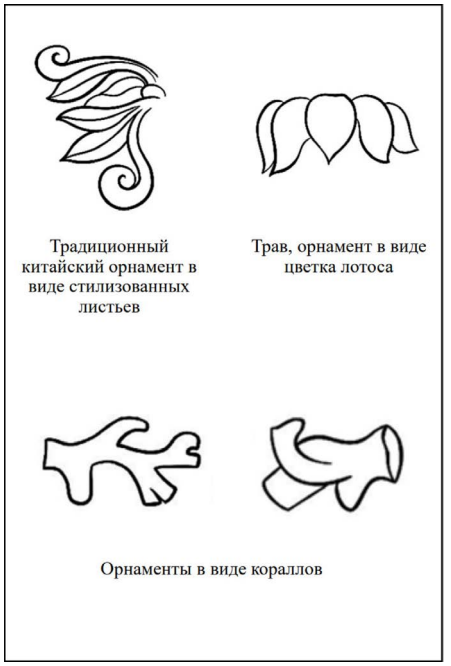


Рис. 3. Растительный орнамент

III. Орнамент в виде голов животных

Орнамент в виде голов животных — характерный элемент подвесок на статуях бодхисаттв эпохи Северная Ци. Чаще всего он располагается в центре нагрудной подвески или на поясе. Объемный, с маленькими ушами, широко раскрытыми круглыми глазами и торчащими наружу клыками, этот орнамент легко узнаваем (рис. 4). Его происхождение можно проследить до ханьских орнаментов с изображениями мифических зверей, символизирующих удачу [7]. В период Южных и Северных династий этот мотив широко использовался в пещерных храмах, гробницах и буддийских статуях. Изначально он служил для украшения дверных перемычек пещер, а со временем стал центральным мотивом подвесок.

В буддийском искусстве орнаменту в виде голов животных приписывали способность отвращать зло и даровать вечную жизнь. Аналогичные мотивы встречаются на статуях, найденных в уезде Линьцюй [8] и городе Чжучэн [9] в окрестностях Цинчжоу, а также в гробницах Лоу Жуя и Сюй Сянсю эпохи Северная Ци. В северных регионах в период Северная Ци это был популярный декоративный сюжет.

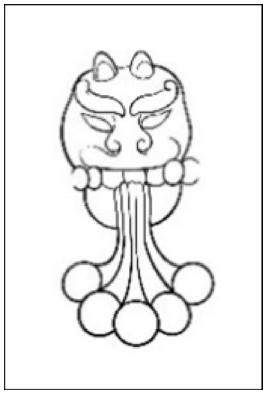


Рис. 4. Орнамент в виде голов животных

Способ ношения подвесок на статуях бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы в эпоху Северных династий постепенно менялся со временем. В целом они делятся на два типа: нагрудные подвески и удлиненные подвески, охватывающие все тело. В период Северная Ци отошли от прежних форм, сложилась уникальная манера ношения, а техника исполнения и сложность намного превзошли северовэйский и восточновэйский периоды.

Под нагрудными подвесками понимается такой тип украшений, в котором декор сосредоточен преимущественно в верхней части туловища, а основной способ ношения — на шее. Они делятся на два вида: нагрудные подвески в виде шейного обруча и нагрудные подвески в виде нитей жемчуга. Оба вида встречаются на всем протяжении эпохи Северных династий. В период Северная Вэй их формы наиболее лаконичны — это, в основном, V-образные и U-образные шейные обручи без лишних украшений. В эпоху Восточная Вэй они получают развитие: под обручем начинают свисать мелкие подвески, сочетания элементов постепенно усложняются. В период Северная Ци нагрудные подвески достигают расцвета: подвески в виде шейного обруча вбирают в себя полосовидные жемчужные нити, орнаменты в виде вьющихся побегов, голов животных и другие элементы, а тщательность исполнения резко возрастает (рис. 5).

Под удлиненными подвесками на все тело понимаются такие украшения, которые распределены и на верхней, и на нижней частях туловища. В эпоху Северная Ци под влиянием иноземных культур и стилей одежды статуи бодхисаттв всё чаще изображаются с открытой грудью и обнаженными руками — это способствовало распространению подвесок, охватывающих все тело. В этот период преобладали два типа: X-образные и длинные U-образные подвески, носимые наискось; оба типа охватывали всё тело.

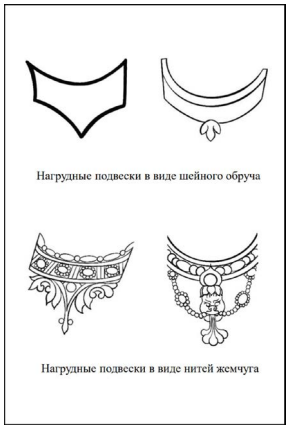


Рис. 5. Нагрудные подвески

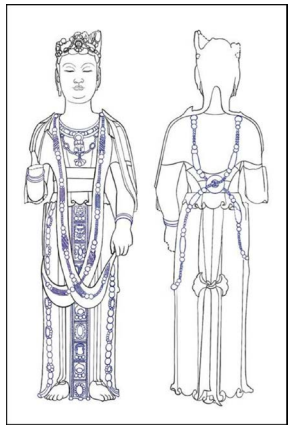


Рис. 6. Удлиненная подвеска X-образной формы. Северная Ци (550–557 гг.)

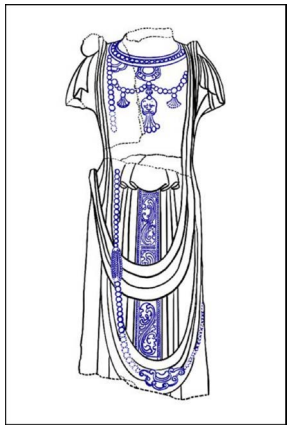


Рис. 7. Удлиненная подвеска U-образной формы. Северная Ци (550–557 гг.)

Скульптура стоящего бодхисаттвы высотой 165 см, созданная в конце периода Северной Ци (рис. 6), содержит почти все упомянутые выше формы орнаментов. Она хорошо сохранилась, отсутствует только верхняя часть короны гуань и правая рука. Подвеска, надетая на скульптуру, состоит из двух частей, которые проходят по всему телу и соединяются в X-образной форме. Спереди фигура увешана подвесками со свисающими вниз нитями жемчуга, причем они плотно прилегают к шали. В отличие от других скульптур, бодхисаттв задняя часть данной скульптуры также вырезана довольно детально. Нити жемчуга на спине переплетаются с яшмовым кольцом, демонстрируя четкую последовательность в приемах резьбы. Спереди от талии свисает тканевый пояс, украшения на котором выглядят весьма изысканно. Пояс разделен на девять одинаковых квадратов, в каждом из которых резной декор разного рисунка. Сверху вниз в квадратах выгравированы следующие мотивы: маленький Будда, сложивший руки в молитве, орнамент в виде морды животного, бусина с орнаментом в форме листьев, двойная жемчужина, чинтамани с языками пламени, большая жемчужина, ритуальная ваза, а также орнамент, состоящий из чинтамани и группы жемчужин в виде большого овала. От талии также свисают нити жемчуга. Подвеска, состоящая из многих разнообразных элементов, выглядит роскошной, но не перегруженной. Напротив, создается выразительный и величественный образ, демонстрирующий характерные особенности эпохи.

По сравнению с подвесками Х-образной формы, подвески U-образной формы встречаются реже. У скульптур бодхисаттв с мандорлой на стеле эпох Северной Вэй, Восточной Вэй и Северной Ци U-образные подвески не встречаются. Они появляются лишь на одиночных скульптурах бодхисаттв Северной Ци и по великолепию не уступают Х-образным подвескам. На скульптуре бодхисаттвы периода Северная Ци, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 59 см, отчетливо виден способ расположения подвески (рис. 7). Подвеска не прилегает к шали Х-образной формы, а представляет собой длинную нить жемчуга, спереди ниспадающую с правого плеча и уходящую за спину, тем самым образуя U-образную форму. На нижнем конце подвески вырезано большое количество детальных украшений, одно из них — притягивающий взгляд плоский декоративный элемент в форме облака с аккуратными завитками в форме жезла жуи (如意). Стиль резьбы легкий и свободный.

Разновидности подвесок скульптур бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы условно соответствуют двум периодам.

Первый период — Северная Вэй и Восточная Вэй. В это время более распространены подвески у скульптур бодхисаттв с мандорлой на стеле. Подвески, носимые на груди, относительно просты, преобладают U- и V-образные формы.

Второй период — Северная Ци, распространены подвески у одиночных круглых скульптур бодхисаттв. На данном этапе традиционные орнаменты, используемые в подвесках, становятся более сложными и изысканными, а также появляются новые орнаменты, например орнамент в виде головы животного. Основной способ расположения — сочетание нагрудных и удлиненных подвесок. Способы ношения и комбинации подвесок, носимых на груди, также становятся более разнообразными. Можно сказать, что трансформации подвесок были вызваны появлением и популярностью в эпоху Северной Ци украшений из бусин.

Таким образом, подвески бодхисаттв эпохи Северных династий из монастыря Лунсин-сы в уезде Цинчжоу прошли полный путь от заимствования извне до полной адаптации на местной почве. Эволюция их узоров, форм и способов ношения наглядно отражает процессы синтеза и обновления в буддийском искусстве Северных династий на Центральной равнине. Эти подвески одновременно демонстрируют яркие черты своего времени и региональные особенности, а также служат важным материальным источником для периодизации скульптуры Северных династий,

изучения региональных художественных связей и взаимовлияния китайской и зарубежных культур. Они обладают высокой научной значимостью и историко-художественной ценностью, занимая уникальное место в исследованиях декоративного искусства буддийских статуй.

Примечания:

1. Гробница Сюй Сянсю находится в деревне Ванцзяфэн, волость Хаочжуан, город Тайюань провинции Шаньси. Покойный занимал должность начальника военного приказа (тайвэй, кит. 太尉) при дворе Северной Ци. В 2000 году гробница была разграблена. В последующие два года Институт археологии провинции Шаньси совместно с Тайюаньским городским управлением по охране культурных памятников провели спасательные раскопки, в ходе которых были извлечены некоторые погребальные предметы, но особенно ценными оказались обнаруженные и расчищенные настенные росписи.

2. Гробница Лоу Жуя находится в деревне Вангоцунь, город Тайюань провинции Шаньси. Покойный Лоу Жуй принадлежал к родственникам императорской фамилии по материнской линии и занимал высокое поло-жение при дворе Северной Ци. В гробнице сохранилось более 200 кв. м прекрасных настенных росписей, изображающих сцены жизни усопшего и фантастический мир его вознесения после смерти. Среди них лучше всего сохранилась композиция «Выезд», где фигуры чётко разделены на главные и второстепенные, а позы лошадей разнообразны и выразительны. Росписи гробницы Лоу Жуя — это вершина живописи эпохи Северных династий.

3. В «Книге гор и морей» (《山海经•西山经》), в томе «Западные горы», есть запись о том, что нефритовую головную шпильку носила богиня Си-ванму (西王母).

4. «Семь сокровищ» буддизма — семь видов драгоценностей, которые в буддийских канонах символизируют ценность, удачу, чистоту и подношение. Составы различаются в разных сутрах, однако чаще всего в их число входят: золото, серебро, лазурит, коралл, раковина, красная жемчужина, агат.

Список литературы:

1. *Бай Хуавэнь.* Китаизация буддийских ритуальных предметов и костюма. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 2015. — С. 194. (白化文. 汉化佛教法器与服饰. 北京：中华书局. 2015年. 第194页).

2. Сюань-цзан (династия Тан), Бянь-цзи (династия Тан), примеч. Цзи Сяньлинь. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 1985. — С. 226. (玄奘(唐代)，辩机(唐代)，季羡林(注释). 大唐西域记校注. 北京：中华书局. 1985年. 第226页).

3. *Лин Тай*. Глубокое чтение «Ригведы». — Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2008. — С. 70–78. (林太. 梨俱吠陀精读. 上海：复旦大学出版社. 2008年. 第70–78页).

4. *Шан Ган*. История ремесел периода Сюэ, Тан, Пять династий. — Пекин: Издательство Народного искусства. 2005. — С.76–82. (尚刚. 隋唐五代工艺美术史. 北京: 人民美术出版社. 2005年. 第76–82页).

5. *Чжао Фэн*. История китайского шелкового искусства. — Пекин: Издательство Культурных ценностей. 2005. — С. 89–91. (赵丰. 中国丝绸艺术史. 北京：文物出版社. 2005年. 第89–91页).

6. *Тян Цзыбин, У Шушэн, Тян Цин*. История китайских орнаментов. — Пекин: Издательство высшего образования, 2003. — С. 134–136. (田自秉，吴淑生，田青. 中国纹样史. 北京：高等教育出版社. 2003年. 第134–136页).

7. *Ли Хайлэй*. Исследование происхождения и развития изображений звериных лиц периода Северной и Южной династий // Журнал «Ци Лу Ис-кусство». — 2018. — № 4. — С. 65–72. (李海磊. 南北朝兽面图像源流考辩. 齐鲁艺苑. 2018年. 第4期. 第65–72页).

8. Шаньванский палеонтологический музей окаменелостей Линьцюй, провинция Шаньдун. Искусство буддийской скульптуры Линьцюй. — Пе-кин: Наука, 2010. — 191 с. (山东临朐山旺古生物化石博物馆. 临朐佛教造像艺术. 北京：科学出版社. 2010年. 页数: 191页).

9. Ду *Цзайчжун, Хан Ганг*. Буддийская каменная скульптура Шаньдун Чжучэн // Археологический журнал. — 1994. — № 2. — С. 250. (杜在忠，韩岗. 山东诸城佛教石造像. 考古学报. 1994年. 第2期. 第251页).

Источники:

1. *Шакьямуни*. Сутра о Амитабхе / пер. на кит. Кумараджива. — Внутренняя Монголия : Издательство народов Внутренней Монголии, 2002. — 87 с. (释迦牟尼. 译者：鸠摩罗什. 佛说阿弥陀经. 呼和浩特：内蒙古人民出版社, 2002. 87页).

2. *Го Пу (Цзинь)*. Шань хай цзин (Каталог гор и морей). — Янчжоу: Издательство «Гуанлин шуше», 2003. — 55 с. (郭璞[晋]. 山海经. 扬州：广陵书社, 2003. 55页).

ЧЖАН ЦЗЯХЭ

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

ZHANG JIAHE

Postgraduate student at the Department of History of Arts and Humanities at the Stroganov Russian State University of Art and Industry
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_465_470

БАТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ НОВОГО КИТАЯ

BATTLE PAINTING AS A COMPONENT OF THE STATE CULTURAL POLICY OF NEW CHINA

Система коллекций Военного музея народной революции Китая с момента основания имела выраженную институциональную и идеологическую направленность. Когда на партийной конференции 1958 года в Бейдайхэ было принято решение о создании музея, на экспозиционный комплекс возлагалась задача воссоздать с помощью экспонатов, документов и произведений изобразительного искусства полную картину китайской революции и строительства национальной обороны. Такая идеологическая ориентация составляемых экспозиций с самого начала отличала музей от обычных художественных музеев, придавая его деятельности значение не только исторической реконструкции, но и политического заявления.

В то же время, в художественной системе Китая XX века батальная живопись являлась не только формой художественного выражения, но и механизмом национальной памяти. Через визуальное повествование батальная живопись превращает события, ушедшие в прошлое и потерявшие для потомков остроту непосредственного переживания, в осязаемые образы, обеспечивая постоянное обновление и усиление исторической логики

движения страны от «страданий» нации через «сопротивление» к «победе». Военный музей народной революции Китая является концентрированным носителем этой системы памяти.

Since its foundation, the collection system of the Military Museum of the People's Revolution of China has had a pronounced institutional and ideological orientation. When the decision to create a museum was made at the 1958 party conference in Beidaihe, the exposition complex was tasked with recreating the complete picture of the Chinese revolution and the construction of national defense with the help of exhibits, documents and works of fine art. From the very beginning, this ideological orientation of the expositions set the museum apart from ordinary art museums, giving its activities the importance not only of historical reconstruction, but also of a political statement. At the same time, in the artistic system of China in the XX century, battle painting was not only a form of artistic expression, but also a mechanism of national memory. Through visual storytelling, battle painting transforms events that have become a thing of the past and have lost the sharpness of direct experience for posterity into tangible images, providing a constant renewal and strengthening of the historical logic of the country's movement from the “suffering” of the nation through “resistance” to “victory”. The Military Museum of the People's Revolutionary China is a concentrated carrier of this memory system.

Ключевые слова: Военный музей, батальная живопись, идеология в искусстве, визуализированная история.
Keywords: Military Museum, battle painting, ideology in art, visualized history.

Отличие потенциала произведений батальной живописи от документальных архивов или произведений словесного искусства в деле созидания общественной памяти заключается в «мгновенности» ее визуального воздействия и символической «долговечности»: художественное полотно фиксирует мгновение события, неся в себе эмоции, сохраняющие силу в течение десятилетий и даже столетий. Так, работа художников Чэнь Ифэй (陈逸飞) и Вэй Цзиншань (魏景山) «Взятие Президентского дворца» (ил. 1) фиксирует момент победы как символ возрождения нации, а работа Ай Чжунсинь (艾中信) «Красная Армия преодолевает заснеженные горы» (ил. 2), Чжан Вэньюань (张文源) «Красная Армия преодолевает заболоченные равнины» (ил. 3) превращают тяжелый героический марш в эпический образ национального духа. Чжан Хунсян (张洪祥), Цуй Сэньлинь (崔森林) в своей работе «Победа за победой» (ил. 4) воплощают идею единства армии и народа как основы победы. Став частью духовного опыта поколений, эти произведения, представленные в Военном музее народной революции Китая, выходят за рамки чисто художественных объектов, становясь визуальными символами народных свершений и общественной памяти [1].

Экспозиции Военного музея народной революции Китая не только демонстрируют историю, но и формируют ее: планировки залов, следуя хронологической линии, позволяют посетителям в процессе осмотра фактически совершать своего рода паломничество в «чертоги национальной памяти». Живопись как нарративный узел, вместе с документальными экспонатами и видеоматериалами, создаёт опыт погружения в прошлые события,



Рис. 1. Чэнь Ифэй (陈逸飞), Вэй Цзиншань (魏景山). «Взятие Президентского дворца». 1977. Холст, масло. 460 × 335 см. Собрание Военного музея народной революции Китая



Рис. 2. Ай Чжунсинь (艾中信). «Красная Армия преодолевает заснеженные горы». 1957. Холст, масло. 275 × 100 см. Собрание Военного музея народной революции Китая



Рис. 3. Чжан Вэньюань (张文源). «Красная Армия преодолевает заболоченные равнины». 1977. Холст, масло. 300 × 184 см. Собрание Военного музея народной революции Китая



Рис. 4. Чжан Хунсян (张洪祥), Цуй Сэньлинь (崔森林). «Победа за победой». 1977. Холст, масло. 298 × 172 см. Собрание Военного музея народной революции Китая



Рис. 5. Ли Жу (李如). «Эскорт в Аденском заливе». 2013. Холст, масло. 400 × 200 см. Собрание Военного музея народной революции Китая

превращая искусство в важный инструмент исторического образования. Батальные картины музея трансформируют художественное воспроизведение войны в институциализированную память, связывая в единую когнитивную структуру «визуальное», «эмоциональное» и «политическое», а посетители перестают быть пассивными наблюдателями: через визуальное узнавание они участвуют в «воспроизводстве» исторической памяти [2].

В то же время и экспозиции, и медийная активность Военного музея народной революции Китая формируют общественный механизм репродукции «канона». Установление и закрепление канона определяется не только авторитетным мнением музея — важны и продолжительность взаимодействия с публикой и степень эмоционального воздействия на нее: постоянное присутствие живописных произведений в общественном пространстве, их присутствие в школьных и вузовских учебниках и в СМИ, их «цитирование» в кино и на телевидении влияют на скорость «канонизации» и определяют степень «каноничности». Например, превращению картины «Взятие Президентского дворца» (ил. 1) в сегодняшний визуальный символ Победы в немалой степени способствовали продолжительная история ее экспозиции и многочисленные воспроизведения в различных медиа.

При этом «канон» музея не остается неизменным, он постоянно обновляется в зависимости от контекста эпохи. Каждое новое прочтение культурных концепций, каждая актуализация политических тем стимулируют реконструкцию системы канонических произведений [3].

В XXI веке коллекция Военного музея народной революции Китая начала расширяться и охватывать такие новые темы, как достижения

современной КНР в области обороны и модернизации армии. Эти работы подчеркивают новейшее технологическое оснащение армии и ее современный облик, а также ее новую, международную ответственность (ил. 5). Современные художники, представляя более рациональный и современный образ государства, по сравнению с героическими нарративами середины XX века, демонстрируют свое новаторство и в визуальном стиле и выборе тематики.

В условиях глобализации и множественных конкурирующих нарративов государство через Военный музей народной революции Китая закрепляет свое главенство в интерпретации военной памяти, однозначно отвечая на вопрос «кто имеет право рассказывать о войне»: только государственные учреждения обладают полнотой легитимности и правомочностью для повествования об истории. Этот «визуальный суверенитет» позволяет Китаю сохранять инициативу в международной конкуренции за историческую память.

Кроме того, коллекции батальной живописи музея, выстраивая визуальные исторические цепочки — от Земельной революции XX века до новой «Мечты о сильной армии» эпохи XXI века, представляют события, показанные в каждом произведении и как следствие предшествующей, и как достижение своей эпохи — как результат проявления национального духа. Так музей обеспечивает преемственность визуальной традиции, формирует культурный континуум, позволяя государственной памяти сохраняться сквозь поколения [4].

Наконец, произведения батального искусства, собранные в Военном музее народной революции Китая, не только фиксируют историю, но и через образное выражение предлагают обществу осязаемые модели ценностной идентичности, своеобразные «шаблоны» идентичности. Образы героев, сцены сражений и ритуалы победы становятся визуальными «схемами» национальной идентичности, помогая публике в процессе восприятия осуществлять психологический переход от «просмотра истории» к «идентификации с государством».

Таким образом, можно сказать, что экспозиционная система Военного музея народной революции Китая является визуальным пространством памяти современной китайской нации — через постоянное воспроизводство художественных классиков она обеспечивает духовное сопряжение истории и настоящего, формируя эпическую военную и политическую историю Китая.

Список литературы:

1. *Чжао Сяосяо.* Красная история в масляной живописи: музейное полотно «Победа за победой» из собрания Военного музея народной революции Китая // Журнал «Лэй Фэн». — 2023. — № 6. — С. 53–55. Пер. с кит. 赵小小. 油画里的红色故事——军博馆藏油画《节节胜利》[J]. 雷锋, 2023, (06):53–55.

2. *Чжан Сяолин.* Эстетическое повествование истории и конструирование образов: очерк о творчестве на важные исторические темы // Мэйшу. — 2017. — № 4. — С. 8–12. 张晓凌. 历史的审美叙事与图像建构——重大题材美术创作论纲[J]. 美术, 2017, (04):8–12.

3. *Ли Сян, Сюй Сянцюнь.* Военное изобразительное искусство и его современность, многообразие и творческий характер (на примере 10-й Всеармейской художественной выставки) // Вестник Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. — 2002. — № 3. — С. 40–44. 李翔, 许向群. 军旅美术与时代性、多样性、创造性——从第十届全军美展谈起[J]. 解放军艺术学院学报, 2002, (03):40–44.

4. *Ду Шэнчжи*. Открытие тематической выставки «Великий поход», посвящённой 90-летию победы Красной армии в Великом походе, состоялось в Пекине // Жэньминь жибао. — 2026. — 23 сент. — № 01. 伟大的远征——纪念中国工农红军长征胜利90周年主题展览开幕式在京举行. 人民日报, 2026-09-239 (001).

ЦУЙ ЕЕ

Аспирант факультета искусств, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
e-mail: artcuiye@gmail.com

CUI YEYE

PhD student of the Lomonosov Moscow State University
e-mail: artcuiye@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_471_489

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ ГОХУА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

THE TRANSFORMATION OF THE PORTRAIT ART OF GUOHUA PAINTING IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Статья посвящена творчеству представителей китайской живописи гохуа, которые стояли на позициях реформирования изобразительного искусства, работая преимущественно в жанре жэньу. Автором определены аспекты китайского жанра жэньу, традиционно сложившиеся в живописи. Поскольку само понимание термина «портрет» с его индивидуализацией от традиций европейского искусства вступает в противоречие с китайским подходом к изображению человека, актуальным является исследование интеграции принципов масляной живописи в портретном искусстве Китая первой половины XX в. с последующим выявлением его аксиологического значения для дальнейшего развития китайского изобразительного искусства. В статье представлен комплексный подход к анализу развития портретизма и жанра жэньу в целом через установление художественных аспектов стилей наиболее репрезентативных художников каждого исторического периода с акцентом на влияние в этом процессе оппозиции «свой-чужой» и синтеза культур Запада и Востока не с точки зрения противопоставления, а с позиции создания новых стандартов выражения,

сочетающих восточные и западные традиции. Для анализа выбраны наиболее репрезентативные произведения Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян, в которых выявлен синтез традиций западной масляной живописи и традиционной китайской техники гохуа. Комплексный подход обусловил его междисциплинарный характер, однако основными стали историко-культурный и формально-стилистический методы искусствоведения. Проведенное исследование позволило сделать вывод, что реформа гохуа и жанра жэньу, основанная на разрешении противостояния «Запад-Восток», задала вектор развития живописи Китая.

The article is devoted to the work of representatives of Chinese Guohua painting, who stood for the reform of fine art, working mainly in the Renwu genre. The author defines the aspects of the Chinese Renwu genre that have traditionally developed in painting. Since the very understanding of the term “portrait” with its individualization from the rest of the external in the traditions of European art constantly contradicts the Chinese approach to the image of a person, it is relevant to study the integration of the principles of oil painting in the portrait art of China in the first half of the XX century, followed by the identification of its axiological significance for the further development of Chinese painting. The study implies a comprehensive approach to analyzing the development of portrait art and the Renwu genre as a whole through the establishment of artistic aspects of the styles of the most representative artists of each historical period, with an emphasis on the influence of the “friend-foe” opposition and the synthesis of cultures of the West and East in this process, not from the point of view of opposition, but from the position of creating new standards of expression combining eastern and Western traditions. For the analysis, the most representative works of Xu Beihong, Lin Fengmian and Pan Yuliang were selected, which revealed a synthesis of the traditions of Western oil painting and traditional Chinese Guohua technique. An integrated approach to the research has led to its interdisciplinary nature, but the main methods have become historical, cultural and formal stylistic methods of art criticism. The conducted research led to the conclusion that the reform of Guohua and the Renwu genre, based on the resolution of the “West-East” confrontation, set the vector for the development of Chinese painting.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, портретное искусство, гохуа, жэньу, оппозиция «свой-чужой», синтез культур, реализм, импрессионизм, модернистские направления.
Keywords: traditional Chinese painting, portraiture, Guohua, Renwu, the “friend-foe” opposition, cultural synthesis, realism, impressionism, modernist trends.

На рубеже XIX–XX вв. для разграничения китайской живописи красками и тушью на шелке и бумаге и европейской масляной живописи с ее традициями и канонами был введен термин «гохуа», определяющий традиционную национальную живопись Китая. Изначальное возникновение термина «гохуа», как соотношение своей национальной живописи и западной живописи («сиянхуа») носило отражение оппозиции «свое-чужое». Это определило трансформационный процесс гохуа при возникновении китайского искусства живописи «юхуа» (масляной китайской живописи) в первой половине XX в. и структурное изменение всей живописи Китая при возникновении диалога культур Востока и Запада.

Одним из главных различий китайской и европейской живописи является жанровая классификация, поскольку в гохуа на первый план выходит смысловое содержание, а не предметное наполнение. Традиционно в гохуа выделяют три жанра: жэньу — «изображение людей»; шаньшуй — изображение «гор и рек»; хуаняо — живопись «цветов и птиц» [13, с. 159]. В них важнейшим является объект изображения. Это отмечает Е.В. Завадская, указывая, что представленные в современном искусствоведении жанры китайской живописи это те, которые «выкристаллизовались как ведущие» [6, с. 235]. Принятая последовательность жанров связывается с исторической сменой их значимости.

Выделяя жанр жэньу (人物画) как один из устоявшихся жанров гохуа следует отметить, что это наиболее традиционная художественная форма среди других общепринятых жанров, корни которой уходят в глубокую древность, объединяясь с сохранившейся настенной живописью. Формируясь в общем контексте китайской культуры, жэньу объединило в себе саму суть китайской живописи, ее эстетические каноны и гуманистический дух. По словам Чжан Яньюаня о живописи, «в ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей» [7, с. 289]. Первенство данного жанра Е.В. Завадская объясняла с точки зрения китайского мировоззрения и его эстетического воплощения: «В триаде Небо, Земля и Человек последний

компонент не получил своего самостоятельного зримого символа, а выражался комбинацией черт Неба и Земли. И эта линия опосредованного воплощения человеческого начала в знаке просуществовала в китайской живописи до наших дней и повлияла на иерархию жанров» [6, с. 236]. С другой стороны, многоплановость жэньу, как объединение всех изображений человека в том числе со значительными элементами других жанров, стала причиной того, что именно он сформировался раньше других.

В жанре жэньу, в соответствии с живописными традициями гохуа, не существует случайных объектов. Передавая дух посредством формы, зафиксировав основные характерные для персонажа черты, вещи и природа, окружающие его не являются простым антуражем, они создают атмосферу и настроение, подчеркивая образ человека и основную тему произведения. В сохранившихся трактатах, посвященных портретному искусству (1), специалисты выделяют термины, которые применялись при обозначении портретов и изображений человека: чуаньшэнь 傳神 («передавать дух», «передавать, выражать душу»); сешэнь 寫神 («писать дух», «писать образ»); сечжэнь 寫眞(«писать реальность», «писать истинную природу человека»); сечжао 寫照 («писать сияние (глаз)»); сесян 寫像 («писать подобие»). В.Г. Белозерова предполагает, что они были заимствованы авторами из конфуцианских канонов и трактатов по медицине и физиогномике [2, с. 413].

Таким образом, главным в жэньу являлось не простое отображение внешнего сходства, а выражение духовного начала и сущности человека, которые гармонично увязываются с внешним сходством.

Учитывая единство в жанре жэньу портретной и жанровой живописи, реализация данного принципа находило свое отражение не только в визуализации человеческого облика, но и соответствии окружающего его изображения. К примеру, Гу Кайчжи, чьи высокие требования к изображению глаз довольно известны, собираясь писать портрет известного музыканта, высказался о нем, что он должен быть изображен среди холмов и долин [6, с. 238]. Это подтверждает, что в живописи жэньу, несмотря на определение главным признаком наличие изображения человека, остальные элементы имели такое же важное значение и рассматривались в гармоничном взаимодействии с портретным изображением.

Все вышеизложенное приводит к пониманию разницы между основами европейского и китайского портретного искусства. Е.В. Завадская отмечала, что именно портретное искусство Китая «…труднее всего воспри-



Рис. 1. Янь Либэнь (ок. 601–673 гг.). Властелины разных эпох. Сунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. Фрагмент «Император Сюань династии Чэнь»



Рис. 2. Чжао Мэнфу (1254–1322 гг.). Чиновник верхом на коне. Бумага, тушь, 31,5 х 620 см. Гугун, Пекин



Рис. 3. Гу Кайчжи (около 344–406 гг.). Наставления старшей придворной дамы (фрагмент). Свиток. Копия VII–VIII века свитка IV века. Британский музей, Лондон

нимается человеком европейской традиции <…> В области портрета эстетический феномен китайской живописи очерчен особенно резко» [6, с. 236].

В свою очередь, выделяя портретный жанр в живописи гохуа, исследователи указывают: «жанр «люди» («жэн-у») включает произведения, в которых художники запечатлевали конкретные исторические события или делали реконструкции сюжетов древних героических легенд. Жанр «люди и предметы» («шэй-сужэн-у хуа»), как правило, был связан с изображением жизни императорского двора, его церемониями, великосветскими занятиями; не редкими были и картины с изображениями городской жизни. Портретный жанр разделялся на «мужской» и «женский» («шэй-ню хуа»). Мужской портрет — реалистический, героический, философский; по преимуществу это были портреты мужчин-членов императорской фамилии, заслуженных сановников и военачальников, важных чужеземных послов, мудрецов. Женский портрет — эстетизированный, романтический; он создавался как выражение преклонения перед женской красотой и изяществом» [9, с. 358] (см. рис. 1–3).

Само понимание термина «портрет» с его индивидуализацией от остального-внешнего в традициях европейского искусства постоянно вступает в противоречие с китайским подходом к изображению человека.

Исходя из этого, можно идентифицировать жэньу как жанр китайской традиционной живописи гохуа, который сформировался на

основании философских и эстетических канонов Китая, определяющих изображение человека в любой форме (от портретной до сюжетной) вне зависимости от предназначения изображения (погребальное изображение или парадный портрет императора). Это обусловило научный подход в изучении китайского традиционного искусства, когда изображения жэньу, значительно отличающееся от европейского портретного канона, называется портретом, поскольку в нем зафиксирован как визуальный образ, так и внутренний мир человека. Как следствие, использование термина «портрет» применительно к живописи жэньу не является отсылкой к европейским стандартам, а, исключительно к китайскому эстетическому пониманию, что позволяет в научных исследованиях по гохуа отожествлять понятия «портрет» и «портретная живопись» с китайским понятием «жэньу» — «изображение людей».

Социальная динамика первой половины XX века, сформировавшаяся под воздействием революций и войн, тем не менее способствовала более яркому проявлению коллизий в культурной атмосфере Китая. Совершенно очевидна активизация творческой интеллигенции в условиях лабильной социокультурной обстановки. Творчество, которое является процессом создания духовных ценностей, а произведения — отражением эмоционально-ценностного отношения творца к окружающему миру, априори получает более насыщенный импульс в условиях революционных изменений. Естественным образом это отразилось в жанре китайской живописи жэньу.

Ярчайшим примером включенности в революционные процессы в истории культуры Китая является жизнь и творчество Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян. Представляя собой поколение прошедших обучение во Франции европейской масляной живописи, они стояли на позиции реформирования традиционной китайской живописи гохуа в том числе в жанре портретизма.

Творчество Сюй Бэйхуа отличается актуальной тематикой картин. Большая картина маслом «Пятьсот солдат Тянь Хэна», написанная в 1930 г., основана на историческом факте гибели Тянь Хэна и его воинов, проигравших сражение за княжество Ци, окруженных, но не сломленных духовно, предпочитающих умереть, но не потерять честь. Картина гохуа 1931 г. «Цзю Фангао» основана на легенде о талантливом отборщике лошадей, который оценивал качество, а не цвет. Эта картина-притча как отражение необходимости видеть и ценить талант человека, а не его

внешние качества, а также призыв к государству найти возможность, несмотря на японское вторжение и кризис, помогать таланту развиваться и раскрыть себя на благо отечества. Его портреты, написанные с натуры, запечатлели его современников, известных людей, каждый из которых является знаковой фигурой в истории. Таким является портрет Рабиндраната Тагора, созданный в 1942 году, который был поклонником таланта художника и хотел, чтобы он обучал его учеников в Кала-Бхавана [7, с. 11]. Также известно, что Сюй Бэйхун написал портреты героев на Национальном съезде героев боевых действий и образцовых работников в 1950 г., а также большое количество эскизов и композиций для создания книги «Председатель Мао среди людей».

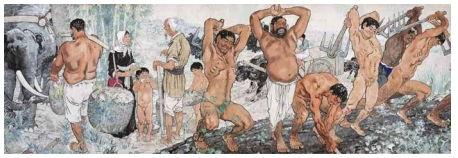


Рис. 4. Сюй Бэйхун. Юй Гун двигает гору. 1940 г. Бумага, тушь, 143 х 424 см. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна в Пекине



Рис. 5. Сюй Бэйхун. Юй Гун двигает гору. 1940 г. Холст, масло, 143 х 424 см. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна в Пекине

Наиболее репрезентативной картиной гохуа в стиле реализма можно назвать произведение «Юй Гун двигает гору» 1940 г. В первую очередь отметим, что таких картин авторства Сюй Бэйхун две. Одна — масло на холсте, другая — бумага и тушь. Обе в данный момент хранятся в Мемориальном зале Сюй Бэйхуна в Пекине (см. рис. 4–5).

Сюжет взят художником из книги легенд «Лицзи Таньвэнь», согласно которой Юй Гун хотел сравнять с землей две горы, Тайхан и Вангву, потому что они преграждали путь. Он стал известен своим упорством, говоря, что если не он, то сын, если не сын, то внук, но когда-нибудь уберут гору. Картина изображает поколения предков и внуков, прорубающих дорогу в горах, чтобы проложить путь в новую эру. Она была написана в 1940 г., в критический период сопротивления китайского народа войскам Японии, и призвана ярким художественным языком выразить решимость и упорство в антияпонской войне и вдохновить на стремление к окончательной победе.

Художник в своей трактовке этой истории делает акцент на величии подвига в сочетании с простым трудом каждого, репрезентируя его, прежде всего, благодаря цветовой интенсивности. В правом конце

картины несколько высоких, сильных, крепких мужчин держат грабли и с разным выражением лица вонзают их в черную землю. Эта группа фигур, выстроенная по дуге, занимает большую часть пространства картины. Фигуры стоят на первом плане, своей реалистичностью и близостью к зрителю создавая ощущение прорыва через «сцену». Фигуры на втором плане сдвинуты к левому краю картины. Они находятся как бы за спинами фигур первого плана, хотя и существуют в пространстве картины более свободно и размеренно. Такое композиционное построение позволяет создать как бы две картины в одной. Сцена с большим мужчиной, несущим корзину, и стариком, опирающимся на мотыгу, стоящим спиной к зрителю, усиливает глубину пространства. Ее более спокойное цветовое решение визуально увеличивает расстояние между ними и интенсивно работающими на первом плане. Спокойная домашняя атмосфера, окружающая старика, который говорит с новым поколением о своих стремлениях и с уверенностью изображая светлое будущее, указывает в том числе на преемственность поколений. С одной стороны, старик написан в обычной традиции гохуа как обобщенный образ китайских мудрецов. Однако следует обратить внимание на его оголенные до колен ноги и обнаженные до локтей руки. Художник прорисовывает рельефные мышцы, подчеркивая его прошлое, в котором он был на месте мужчин, изображенных на первом плане картины. На дальнем плане горизонтально лежат зеленые холмы, небо высокое и далекое, листья зеленые. Однако по сравнению с первым планом, они не такие яркие. С точки зрения кисти и цвета, картина в полной мере демонстрирует глубокие навыки автора как в традиционной китайской, так и в западной технике. Наряду с анатомически и академически верным воспроизведением мужских фигур, применяется техника белого контура традиционной китайской живописи к контурам фигур, обработке одежды и изображению растений, В то же время акцент на перспективу, пропорции и соотношение света и тьмы в традиционной западной живописи используется в композиции и динамике образа картины.

В своих произведениях жанра жэньу живописи гохуа Сюй Бэйхун соединил древнюю эстетику китайской живописи с выверенной и научно обоснованной европейской перспективой, с соотношением формы и пропорций, приемами светотени. Успех искусства Сюй Бэйхуна является не только результатом его способности использовать реалистичный язык западного искусства в изображении персонажей китайской тушевой живописи, но и умения сочетать характеристики материалов тушевой

живописи для достижения желаемого эффекта картины, а также сознательно интегрировать реалистичное и нереалистичное в картину для достижения художественного эффекта. Сюй Бэйхун, выработав новаторских подход к сочетанию штрихов китайской туши с цветовыми решениями западной живописи, пришел к созданию нового стиля живописи гохуа, который стал отправной точной современного развития этой живописи.



Рис. 6. Линь Фэньмянь. Леди в саду, около 1940 г. Тушь, бумага, 67 х 65,5 см. см. Гонконгский художественный музей

Картины Линь Фэнмяня породили новую эстетику китайской живописи, которая является результатом соединения эстетических представлений Запада и Востока и общего переосмысления в рамках гохуа. Художник, работая в традиционном гохуа, стал использовать вместо свитков, бумагу квадратной формы. Это не просто изменение объема произведения, а серьезная трансформация представлений о композиции [3, с. 85]. Это разрушение принципов традиционного визуального восприятия картины, что также требовало от зрителя времени, чтобы это стало привычным. С учетом ярких цветов, использованных в экспрессивном стиле, привычное восприятие для картин гохуа, написанное в любом стиле (гунби или сеи), требовало корректировки. Как минимум, для понимания мельчайших деталей изображения требовалось расстояние между произведением и зрителем. Нужно отметить, что художник выступал скорее не как экспериментатор, а как человек науки. Он не просто предложил новый метод и оригинальный взгляд на живопись, но и провел апробацию, поработав во всех жанрах гохуа. «Линь Фэнмянь стоял у истоков Шанхайской школы живописи и используемые им приемы создания живописного произведения впоследствии унаследовала целая плеяда его учеников, блестящих молодых художников» [1, с. 89].

На наш взгляд, наиболее репрезентативными творчества Линь Фэнмяня являются картины серии «Дамы». Однако, пытаясь выделить эволюционное развитие творческого метода художника, стоит обратить внимание на картину «Леди в саду», созданную приблизительно в 1940 г. (см. рис. 6).

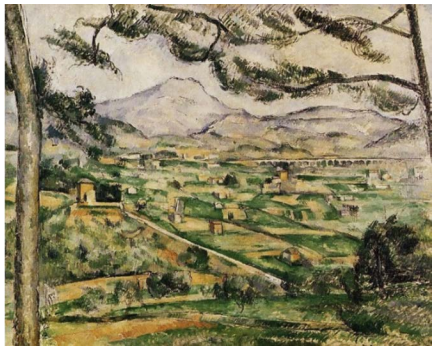


Рис. 7. Поль Сезан. Мон-Сент-Виктуар с большой сосной, 1886–1887 гг. Холст, масло. 59,7 х 72,5 см. Коллекция Филлипса (США)



Рис. 8. Поль Сезан. Дома в Провансе, 1889–1892 гг. Холст, масло. 46 х 81 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Данная картина гохуа написана в жанре жэньу. Название картины говорит само за себя: прогулка по саду нескольких женщин. Как было отмечено выше, картина квадратная. В композиционном построении учтены законы перспективы. Приемы светотени не ярко выражены. Линии тушью имеют разную ширину, длину и различному степень интенсивности цвета. Изображение сада, его окрестностей в своей стилистике близко к технике пейзажной живописи Поля Сезанна. Значительное сходство можно увидеть, сравнивая с картинами «Мон-Сент-Виктуар с большой сосной» (1887 г.) и «Дома в Провансе» (1889–1892 гг.): геометричность и абстрактность строений, цветовая гамма, роль деревьев в композиционном построении (см. рис. 7–8).

Однако видны и различия. Если у П. Сезанна использование светотени направлено в том числе на получение объема строений и предметов, то в картине Линя этот прием практически полностью отсутствует. Линь Фэнмэнь с помощью деревьев подчеркивает центр картины, обращаясь к приему «картина в картине». Средний план наиболее подробный: именно в нем подчеркиваются детали, в то время как на переднем плане лишь упрощенно воссоздается разнотравье сада, а на дальнем — видны небо и холмы.

Обращаясь к изображениям женщин, отметим, что в творчестве Линь Фэнмяня исследователи видят влияние двух мастеров: Анри Матисса (1869–1954 гг.) и Амадео Модильяни (1869–1954 г.) [12; 14]. Однако если анализировать данную картину, то в ней угадывается приоритетность творчества А. Матисса. Фигуры женщин, созданные из вытянутых геометричных

фигур, очерченные тонкими линиями туши, различной интенсивности и ширины, с лицами, черты которых схематичны, более походят на почерк А. Матисса в картине «Портрет жены художника» (1913 г.), чем на дам Модильяни (см. рис. 9–10).





Рис. 9. Линь Фэньмянь «Леди в саду» (фрагмент). Тушь, бумага, 67 х 65,5 см. см. Гонконгский художественный музей

Рис. 10. Анри Матисс. Портрет жены художника, 1913 г. Холст, масло. 146 х 97,7 см. Государственный Эрмитаж

Несмотря на то, что в картине довольно много отсылок к европейской живописи, в ней сохранен дух гохуа. Она реализована в традициях поджанра жэньу, в котором изображался быт придворных дам (см. рис. 3). Однако, если в традиционном изображении женщин, как правило, присутствуют плавные линии, которыми воссозданы их фигуры и одежды, то в данном случае плавные линии наблюдаются только у двух деревьев, тогда как для самих женских фигур и лиц художник использует прямые, довольно жесткие линии тушевого контура.



Рис. 11. У Даоцзы (ок. 685–759 гг.). Восемьдесят семь небожителей (фрагмент). Свиток. Мемориальный музей Сюй Бэйхуна в Пекине



Рис. 12. Линь Фэньмянь. Дама в синем платье, предположительно 1960 г. Тушь, бумага, 64 х 66,2 см. Из частной коллекции г-жи Юань Сянвэнь

Картины серии «Дамы» (или «Леди») выделяются в творчестве художника. Их количество (существует легенда, что Линь Фэнмянь поставил своеобразный рекорд и написал за сутки 90 картин из этой серии, чтобы самому понять его состояние) позволяет погрузиться в классическую красоту этих портретов. Отметим картины «Дама в синем платье», «Дама в белом», «Портрет дамы в фиолетовом платье». Картины написаны в классическом для гохуа жанре шинюй — изображение красавиц, имеют практически одинаковую квадратную форму (относится к жанру жэньу).



Рис. 13. Линь Фэньмянь. Дама в белом, 1954 г. Тушь, бумага, 69 х 69,7 см. Аукцион Christie's (2023 г.).

Выделим подход художника к изображению одежды. Если У Даоцзы создал манеру изображения одежды, которая развивается на ветру (см. рис. 11), то Линь Фэнмянь создал в гохуа прозрачную ткань в одежде (см. рис. 12).



Рис. 14. Линь Фэньмянь. Портрет дамы в фиолетовом платье, 1960 г. Тушь, бумага, 64,5 х 64,5 см. Аукцион MutualArt (2022)

Градация цвета создает ощущение плотной ткани, полупрозрачного шелка и прозрачной органзы. Его одежды на развиваются на ветру, а струятся сами по себе. Они направлены не на передачу динамики, как у классика гохуа, а на их внутреннюю характеристику.

На картинах (см. рис. 13–14) все женщины вне времени, таинственны и красивы своей неземной красотой, словно легендарные летающие апсары приземлились и погрузились в покой. Невозможно определить год и даже век их существования. Классические одежды, существующие у женщин Китая тысячелетия, замкнутое помещение, куда не проникает ветер (легкие одежды в состоянии покоя), вечные предметы, окружающие красавиц, фон их таких же разнообразных тяжелых и легких тканей — все это приковывает внимание к женщине «здесь и сейчас». В эту картину мироздания не вмешивается история с ее потрясениями, внешний мир не проникает и не отвлекает. Если дзен-буддизм Ши Кая — это приглашение восхититься медитацией мудреца, то эти картины Линь Фэнмяня — приглашение к медитации.

Указанные картины выполнены в едином композиционном стиле: задний фон разделен на три части со светлым посредине. На фоне наиболее полной части изображена светлая фаянсовая ваза с такими же яркими светлыми цветами. Дамы сидят на полу, который покрыт ковром на темных, и мягких подушках с темным узором в традициях Востока. Одна из этой серии картин «Дамы» находится в Метрополитен Музее, она называется «Сидящая женщина», датируется 1970 г.

Отметим, что картины серии «Дамы» указывают на реализацию в творчестве Линь Фэнмяня его принципов построения нового китайского искусства. Он ввел европейские направления в рамки гохуа; значительно повысил значение цвета в картинах; изменил требования к визуальному восприятию произведения, отойдя от привычного формата свитков; даже в портретном искусстве, рисуя множество красавиц, он с одной стороны, их обезличил, с другой — создал собирательный образ восточной красавицы, реализуемый им каждый раз заново.

Таким образом, Линь Фэнмянь раздвинул рамки гохуа и его жанра жэньу. В его творческой концепции синтез европейской и китайской живописи не просто возможен путем заимствования определенной техники и методов живописи, но реализован на глубоком эстетическом уровне. При этом его творчество отражает принцип свободы, когда устойчивая аполитичность картин не является показателем равнодушия художника к историческим и социальным трагедиям народа и государства. В его понимании реализация лозунга «Искусство ради искусства» представлена рефлексией о судьбах страны и ее культуре в живописных рамках.

Обращаясь к творчеству Пань Юйлян, Е.В. Артемова отмечает: «В истории искусств китайская художница Пань Юйлян сыграла две важные роли. Во-первых, она открыла перспективу творческого и профессионального пути для женщины-художника как в самом Китае, так и в мире. Во-вторых, Пань уже после своей смерти, в 1980-х гг., стала символом творческого и личностного самовыражения для молодого поколения живописцев страны» [1, с. 81–82]. На протяжении всей карьеры живопись Пань Юйлян рождалась из постоянного столкновения и слияния китайской и западной культур, что сформировало ее художественную философию, определенную принципами: «Найти себя через наших предков, но не забывать себя в прошлом» и «Слияние Востока и Запада в одно целое» [15, с. 26, перевод автора]. Творчество Пань Юйлян в своем исследовании Д.В. Дубровская классифицирует как постимпрессионизм, отмечая ее эволюционный путь от Сезана до Ма-

тисса, подчеркивая, что художница не потеряла собственные национальные корни [5, с. 216].

Интерпретацию китайских картин Пань Юйлян следует начать с ее белых рисунков. 10 июня 1937 г. при проведении последней персональной выставки перед отъездом за границу, она представила три белых рисунка, на которых Чэнь Дусю, который, кроме прочего, был высокообразованным художником, дал профессиональную оценку. Текст гласит: «Госпожа Юйлян недавно создала этот стиль, объединив Китай и Запад <...> С божественным вкусом европейской масляной живописи и скульптуры, я называю это новым стилем белой живописи» [4]. Данные рисунки находятся в Музее провинции Аньхой, в октябре 2024 г. были продемонстрированы в Музее Экспо в Шанхае на выставке работ художника [10]. Описанный стиль можно видеть на картине «Сидящая на корточках, со спины» 1941 г., который входит в коллекцию работ Пань Юйлян в Музее Аньхоя (см. рис. 15). На ней также надпись, которая по древним традициям китайского живописного искусства характеризует и комментирует технику и талант художника, в данном случае отмечая единство и точность линий, сравнивая ее с техникой в каллиграфии.



Рис. 15. Пань Юйлян. Женское тело на корточках спиной 跪坐女背体, 1941 г. Тушь, бумага. Хранится в Музее провинции Аньхой, Китай

Усовершенствованный стиль белого рисунка Пань Юйлян можно наблюдать на картине «Обнаженная с кошкой» 1943 г. (см. рис. 16). Модель воспроизведена с достаточной долей реализма, при этом все характерные изгибы тела созданы тонкой тушевой линией, но фигура не лишена визуальной объемности. Цветовое решение фона на заднем плане, подчеркивают белизну женского тела. Остальной фоновый рисунок, оттеняет ее скульптурную белизну. Спящий котенок — не просто украшение и отсылка к характеристикам (нежность, мягкость, пластичность кошек общеизвестны и возникают интуитивно), он играет и сюжетную роль. Женщина погружена в свои мысли, а спящий котенок указывает на то, что это произошло довольно давно, поскольку он успел уснуть на ее руке, а она так и не поменяла положение. Пань Юйлян использует китайский линейный рисунок и сочетает его с пониманием структуры человеческого тела в западной живописи. С ее изысканными линиями жесткости и мягкости, точным моделированием реальности и пустоты, медленными и уместными китайскими каллиграфическими штрихами, ей удалось выразить мягкость и твердость, силу и ритм человеческого тела самым захватывающим образом. Она не ограничивается сходством, а фокусируется на внутренней гармонии.



Рис. 16. Пань Юйлян. Женщина с кошкой, 1943 г. Тушь, бумага, 31 х 38 см.

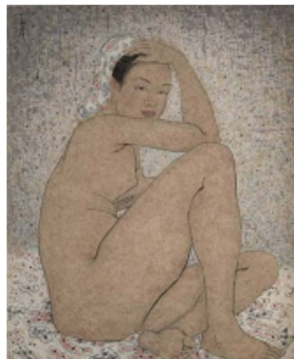


Рис. 17. Пань Юйлян. Обнаженная женщина в косынке, 1963 г. Тушь, бумага, 80 х 65 см. Музей провинции Аньхой, Китай

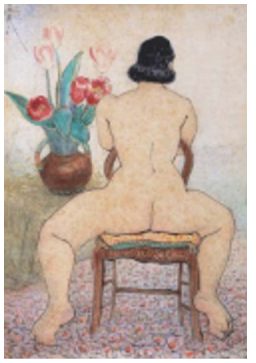


Рис. 18. Пань Юйлян. Аромат нефритовой росы, 1966 г. Тушь, бумага, 92 х 65 см. Музей провинции Аньхой, Китай

Картина «Обнаженная женщина в косынке», написанная в 1963 г., шедевр из ее зрелого периода живописи красками и тушью (см. рис. 17). Фигура занимает большую часть центра картины в качестве основного объекта, при этом правая рука женщины согнута над головой, что придает композиции ощущение ритма. И головной платок, и простыня под ним украшены маленькими розовыми цветами, создавая эхо пространства сверху и снизу. Художник сначала использовала тонкие и плавные линии, чтобы очертить спокойное и элегантное человеческое тело, а затем — светлые цветные точки, чтобы нарисовать структуру и текстуру человеческого тела. Для фона она использует метод пуантилизма, сочетая его с короткими линиями для создания слоев. Техника работы с фоном, с его свободным использованием точек и линий, очень ритмична, и внимание уделяется изменениям света и тени на фоне, выделяя обнаженную женщину в более восточном и поэтическом контексте красоты. Точки, линии и поверхности создают эффект богатой текстуры, цвета сдержаны и безмятежны.





Рис. 19. Чжан Сюань (713–741 гг.). Приготовление шелка (фрагмент). Копия XII в. Бостон, МИИ
Рис. 20. Чжоу Фан (работал с 780–810 гг.). Придворные дамы с цветами в причёсках (фрагмент). Размер 46 х 180 см. Музей провинции Ляонин, Шэньян

Данный метод цветного фона и тонкого изображения женского тела Пань Юйлян окончательно сформирует к 1966 г., когда напишет свой шедевр — «Аромат нефритовой розы» (см. рис. 18). Он станет характерным для Пань Юйлян, в котором самым естественным образом сочетается дух китайской кисти и туши и цветовую текстуру Запада, формирует единое эстетическое восприятие.

Следует заметить, что, несмотря на разрушение одной из главных «границ» в живописи Китая — изображение обнаженного женского тела, картины Пань Юйлян наполнены эстетикой Востока и традиционных женских портретов придворных дам, в стиле Чжан Сюаня и Чжоу Фана (см. рис. 19–20).

Несмотря на разные подходы к реформированию гохуа и жанра жэньу, представленные художники выступали как пропагандисты инноваций в традиционной живописи, своим творчеством и своей деятельностью доказывая возможность нового направления традиционного искусства живописи Китая. Смело экспериментируя с техникой, композицией и тематикой, они расширили границы жэньу и портретного искусства.

Сюй Бэйхун, которого и сейчас, как уже указывалось, называют «отцом современной китайской живописи», отдав свое сердце реализму в жэньу и портрете, не просто уловил выстраивающийся и актуальный вектор развития живописи. Он сам формировал это направление, полагая, что только этим способом можно отразить ту революционную социальную обстановку, которая сопровождала его творчество. В его стиле жэньу

разработан новый подход к изображению фигуры человека, который соединяет анатомический реализм европейской живописи с традиционной китайской техникой, что позволяет добиться глубины психологического воздействия произведения. Для общества, сначала боровшегося за независимость, а потом строящего новое государство, реализм его картин был актуален, знаком и востребован. Это определило особый статус и влияние Сюй Бэйхуна, а затем и сделали его художественную философию ведущей в мире китайского искусства.

Напротив, искусство Линь Фэнмяня в третьей четверти XX в. подвергалось критике как оторванное от народа и запрещалось. Однако его прочтение синтеза Востока и Запада в портретном и жанровом искусстве с обращением сразу к нескольким модернистским направлениям европейской живописи, с сочетанием абстрактных форм и китайского символизма, наполняющих произведение глубокой эмоциональной выразительностью, было настолько ново и необычно, что с началом процессов открытости, китайское искусство вернулось к его творчеству и иному прочтению его концепции «искусство ради искусства».

Искусство Пань Юйлян нарушало сразу несколько табу, причем не только живописных и каноничных для гохуа, но и моральных, относящихся к нормам и правилам [8]. Ее художественный стиль, в котором гохуа и европейские направления «разговаривают на равных», то есть имеют равнозначный художественный эффект, исключают сомнения в праве синтеза Запада и Востока в живописи гохуа. Следует признать, что из трех художников, которые были выбраны для анализа, именно Пань Юйлян внесла наиболее значительные изменения в портретное искусство Китая, фактически «заставив» признать существование картин жанра ню и изменить подход к нему как к равноценному другим поджанрам жэньу в китайской культуре.

Три ключевых фигуранта трансформационных процессов гохуа в первой половине XX века, представленного исследования — Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и Пань Юйлян — стали ведущими мастерами в истории гохуа XX века, оказав на ее развитие как национального искусства, революционное влияние, что обеспечило его выход за рамки традиционных канонов. Их творчество явилось примером для последующих поколений художников, поскольку, несмотря на различие их подходов к вопросу синтеза западного и китайского искусства, оно было основано на принципе взаимопроникновения закономерностей художественного

выражения и формирования на этой основе новых выразительных форм и методов. Реформа гохуа и его жанра жэньу, выстроенная на разрешении проблематики «Восток-Запад» не с точки зрения противопоставления, а с позиции создания новых стандартов выражения, сочетающих восточные и западные традиции, задало вектор развития гохуа в дальнейшем.

Примечания:

1. Китайские трактаты, посвященные портретному искусству: Чэнь Цзао «Рассуждения о портрете» (Лунь сешэнь, 論 寫神); Чэнь Юй «Рассуждения о портрете» (Лунь сечжао, 論寫照); Ван И «Секретные методы портрета» (Сесян мицзюэ, 寫 像秘訣); Вэн Ан «Секреты портрета» (Чуаньчжэнь ми яо, 傳眞秘要); Чжоу Люйцзин «Методы отображения небесных форм» (Тянь син дао мяо, 天形道貌); Цзян Цзи «Секреты портрета» (Чуаньшэнь мияо, 傳神秘要); глава Шэнь Цзунцянь «Общие рассуждения о портрете» (Лунь чуаньшэнь, 論傳神) из трактата «Собрание наставлений в живописи господина Шэнь Цзечжоу» (Цзечжоу сюэхуа бянь, 芥舟學畫 編); Дин Сымин «Основы искусства портрета» (Сечжао тиган, 寫照提綱); Дин Гао «Тайна портретного искусства» (Сечжэнь мицзюэ, 寫眞秘訣). См.: Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и коммент. Е.В. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — С. 308–344.

Список литературы:

1. *Артемова Е.В.* Приемы интерпретации европейского искусства в живописи Китая / Е.В. Артемова // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. — 2017. — № 1. — С. 87–92.

2. *Белозёрова В. Г.* Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета / В. Г. Белозерова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2020. — № 3. — С. 398–418.

3. *Гультяева Г.С.* Китайская портретная живопись в исторической ретроспективе: от древнейших форм к образам XX века / Г.С. Гультяева // Terra Artis. Искусство и дизайн. — 2024. — № 4. — С. 80–90.

4. 文 董伯信. 解读潘玉良的中国画：从白描到彩墨 . 书画世界. 2012年09月17日. (*Донг Боксин.* Интерпретация китайской живописи Пань Юйляна: от белого к цветным чернилам // Мир каллиграфии и живописи. — 09.2012). — URL: https://collection.sina.com.cn/zgsh/20120917/182885067.shtml (дата обращения: 15.12.2024).

5. *Дубровская Д.В.* Некитайское искусство Китая: импрессионизм Сунь Юньтая, постимпрессионизм Пань Юйлян и «спекулятивный арт» Вэй Дуна / Д.В. Дубровская // Вестник Института востоковедения РАН. — 2018. — № 4. — С. 122–131.

6. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. — Москва: Искусство, 1975. — 439 с.

7. *Завадская Е.В.* Слово о живописи из сада с горчичное зерно / перевод Е.В. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — 508 с.

8. 李晨。 东西结合是潘玉莲的艺术风格. 西方皮肤, 2016, 38(12):1-15. (*Ли Чен*. Сочетание Востока и Запада — художественный стиль Пань Юляна // Западная кожа. — 2016. — № 38 (12). — С.11–17).

9. *Пин Пинфань.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / Пин Пинфань // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 77. — С. 356–361.

10. Тоска по дому: «китайская душа» на картине Пан Юйляна // Музей ЭКСПО, Шанхай. — URL: http://www.expo-museum.cn/sbbwg/n281/n282/n330/n331/u1ai29043.html (дата обращения: 15.12.2024).

11. *Фэй Ян*. Сюй Бэйхун и его деятельность в области популяризации китайской живописи за рубежом / Фэй Ян // Культура и искусство. — 2022. — № 5. — С. 10–18.

12. 朱朴. 林風眠在中國現代美術史的地位 / 鄭朝. 林風眠研究文集. 杭州，1995，第244–247页。(*Чжу Пу*. Место Линь Фэнмяня в истории современного китайского искусства / Сборник исследовательских эссе Линь Фэнмяня / ред. Чжэн Чао. — Ханчжоу, 1995. — С. 244–247).

13. *Шэнь Чжэньхуэй*. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй; перевод с китайского О.Л. Фитуни. — Москва: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. — 319 с.

14. *Ng S.* Resurrecting the Lost Paintings of Lin Fengmian (1900–1991) / S. Ng // Oriental Art. — 2012. — V. 50. — № 5. — P. 62–66.

15. *Ng S.* The art of Pan Yuliang – fashioning the self in modern China / S. Ng // Woman's Art Journal. — 2019. — № 40 (1). — P. 21–30.

ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова
e-mail: skylat@126.com

LIN JIANYONG
PhD student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: skylat@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_490_497

ВЕРНОСТЬ СИМВОЛУ И РОСТ РЫНОЧНОЙ СТОИМОСТИ: ИССЛЕДОВАНИЕ СТРАТЕГИЙ ПРОДВИЖЕНИЯ ШАНХАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ДИН И

SYMBOLIC PERSISTENCE AND MARKET RISE: A STUDY OF THE PROMOTION STRATEGIES OF THE SHANGHAI ARTIST DING YI

Статья исследует стратегию продвижения шанхайского художника Дин И, который создал уникальный бренд на основе символа «Десять знаков». Через долгосрочное сотрудничество с ведущими галереями, участие в престижных международных выставках и избирательные коммерческие коллаборации он не только укрепил свой профессиональный авторитет, но и вышел за пределы узкого круга ценителей. Исследование показывает, что системная и последовательно выстроенная стратегия продвижения позволила Дин И накопить культурный капитал и сформировать устойчивую рыночную ценность в относительно узком сегменте абстрактного искусства. Его опыт может рассматриваться как значимый пример того, каким образом художник утверждает своё профессиональное и художественное положение в системе современного искусства.

This article focuses on the promotion strategies of the contemporary Shanghai artist Ding Yi, systematically analyzing how he constructed his personal brand through the symbol of “Ten Signs”, established professional authority through long-term gallery representation and leading international exhibitions, and achieved a breakthrough in influence through prudent cross-sector commercial collaboration. The study reveals that Ding Yi, through a systematic and hierarchically structured form of promotion, successfully accumulated cultural capital and market value in the marginal field of abstract art, providing an important model for artists seeking to establish their own value within the ecosystem of contemporary art.

Ключевые слова: Дин И, абстрактное искусство, продвижение художника, художественная коммуникация, галерейное представительство, межсекторное сотрудничество.
Keywords: Ding Yi, abstract art, artist promotion, art communication, gallery representation, cross-sector collaboration.

С момента подъема современного китайского искусства в 1980-х годах его художественный рынок на протяжении длительного времени определялся течениями с ярко выраженной социальной нарративностью, тогда как абстрактная живопись, акцентирующая форму и духовное содержание, из-за отсутствия наглядной повествовательности оставалась на периферии академического и рыночного поля. Однако шанхайский художник Дин И (кит. 丁乙, 1962–) осуществил почти сорокалетний «предельный эксперимент». В 1988 году он начал создавать серию работ «Десять знаков» («十示»), преобразовав символ крестообразной метки, используемой в промышленной печати, в свой индивидуальный визуальный язык и выстроив масштабный и глубокий художественный мир. Художественная практика Дин И успешно пересекла границы между академической сферой и рынком: он не только стал одним из первых китайских художников, представленных на 45-й Венецианской биеннале в 1993 году, но и его работа «Десять знаков 19895» («十示 1989–5») (рис. 1) в 2022 году установила личный аукционный рекорд, достигнув 28,75 млн юа-

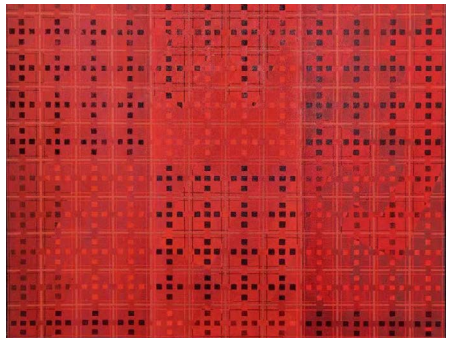


Рис. 1. Дин И. Десять знаков 1989–5, 50 см × 60 см. Масло на холсте, 1989

ней. Рыночный успех Дин И заслуживает углубленного изучения. В настоящей статье с трех точек зрения – символического конструирования, путей распространения и коммерческого межсекторного взаимодействия — подробно анализируется практика продвижения Дин И, с целью показать, каким образом он, сохраняя верность художественной сущности, одновременно обеспечил устойчивый рост рыночной стоимости, тем самым предлагая важный теоретический ориентир и практический образец для путей рыночного продвижения китайских современных художников.

«Десять крестов» как брендовый знак: от формального выбора к производству смысла

Краеугольный камень стратегии продвижения Дин И заключается в том, что он превратил простой промышленный калибровочный знак «крест» в ключевой брендовый актив своего художественного мира. Этот процесс начался с отторжения грандиозных нарративов и экспрессионизма, преобладавших в 1980-е годы. Благодаря практике «деиконизации и десемантизации» он вернул знак «Десять крестов» к его формальным истокам [1, с. 70]. Именно эта изначальная чистота наделила символ огромной открытостью, позволив ему стать «пустым контейнером», способным вместить размышления о разных эпохах. Например, его «флуоресцентно-неоновый» период интерпретируется как отражение визуального шума урбанизации (рис. 2), тогда как этап «возвращения к чёрно-белому» представляет собой более рациональное наблюдение за модернизацией города [2, с. 125]. Это напряжение между «отказом от смысла» и «порождением смысла» предотвращает окаменение символа в рамках единственного нарратива, открывая пространство для постоянной интерпретации и роста его ценности.

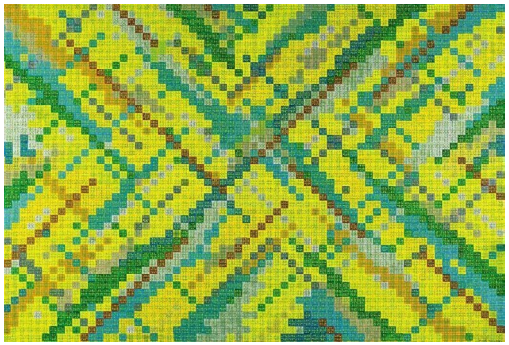


Рис. 2. Дин И. Десять знаков 2007–10, 200 см × 280 см, Масло на холсте, 2007

На протяжении десятилетий творчества система «Десяти знаков» Дин И следует глубокой диалектике «изменного и неизменного». Неизменным остается базовый синтаксис крестообразной сетки, что обеспечивает абсолютное единство и стабильность визуальной идентификации его бренда и создает для рынка четкую и неизменную точку восприятия. Изменение же проявляется в непрерывной эволюции материала, цвета и формата [3, с. 21], — от рациональных трех основных цветов раннего ручного письма к использованию готовых тканей и флуоресцентного акрила в «период флуоресцентного неона», а затем — к стремлению к материальности на деревянной основе в «периоде акриловой ксилографии» (рис. 3). Такая инновация в пределах стабильной структуры не только демонстрирует неиссякаемую творческую силу художника и отвечает потребности коллекционеров в глубине собрания и богатстве серии, но и формирует для его произведений на аукционном рынке ясную и устойчивую систему оценки ценности по периодам.



Рис. 3. Дин И. Десять знаков 2015–16 (фрагмент), 240 см × 240 см. Масло на холсте, 2015

Более того, Дин И не ограничивал «Десять знаков» рамками плоскостной живописи, а распространил их на пространственные области — скульптуру, инсталляцию и архитектуру. Через масштабные произведения публичного искусства и site-specific инсталляции он преобразовал двумерную сетку в трёхмерное пространственное присутствие. Такая межмедийная практика не только обогатила эстетическое измерение «Десяти знаков», но и усилила брендовый образ Дин И в более широком физическом и культурном пространстве. Она доказала внешнему миру, что «Десять знаков» — это не только живописный стиль, но и разворачиваемая визуальная философия и методология. Этот шаг укрепил его статус как значимого современного художника, повысил общую ценность его бренда и возможности сотрудничества, заложив прочную основу для последующего межсекторного взаимодействия с ведущими брендами.

Галереи и международные платформы: длительная работа в профессиональной среде

Конструирование символа решает вопрос о том, что именно продвигать, тогда как каналы продвижения определяют, кто сможет этот

символ увидеть. Наиболее заметная особенность практики продвижения Дин И заключается в том, что он почти «неумелым» на первый взгляд способом на протяжении долгого времени вёл устойчивую и последовательную работу в профессиональной среде. Сотрудничество Дин И с галереей «ШанхАРТ» представляет собой одну из ключевых линий для понимания его стратегии продвижения. В 1996 году швейцарец Лоренс Хёблер основал в Шанхае галерею «ШанхАРТ», и первой организованной ею персональной выставкой стала выставка Дин И «Пятнадцать × красный». В последующие почти три десятилетия Дин И неизменно оставался одним из ключевых художников галереи «ШанхАРТ». Галерея последовательно организовывала его выставки в Китае и за рубежом, способствуя формированию устойчивой сети коллекционеров и стабильной ценовой системы. В 2024 году международная сеть представительства Дин И расширилась за счёт сотрудничества с рядом ведущих зарубежных галерей, включая галерею «Лиссон» и галерею «Тимоти Тейлор», что ознаменовало переход его рыночной системы от преимущественно региональной модели к глобальной.

Ключевой вехой на этом пути стало академическое признание, полученное благодаря раннему участию в ведущих международных выставках и последующим персональным выставкам в важных художественных музеях мира. В 1993 году произведения Дин И были представлены на 45-й Венецианской биеннале, что ознаменовало его официальный выход в поле зрения международного современного искусства. Впоследствии он последовательно участвовал в 11-й Сиднейской биеннале, 7-й Пусанской биеннале и других крупных международных выставках, постоянно расширяя свою видимость в глобальном художественном пространстве [4, с. 21]. Одновременно произведения Дин И были включены в выставочные программы таких ведущих мировых институций, как Британский музей в Лондоне, Музей современного искусства Сан-Франциско, Музей Гуггенхайма, Центр Помпиду в Париже и Музей современного искусства в Шанхае [5, с. 31]. Этот выставочный опыт постоянно укреплял и повышал его позиции в мировом художественном сообществе, создавая прочную основу для роста его рыночной стоимости и репутационного доверия.

Аукционный рынок является одним из важнейших показателей рыночного влияния художника, и траектория Дин И на художественном рынке ясно отражает процесс постепенного выявления и признания его ценности. В 2006 году, когда произведение Дин И впервые было выставлено на торги аукционного дома «Сотбис» в Нью-Йорке, оно было продано всего за 26,4 тысячи долларов США. В 2008 году его работа «Десять знаков» была продана на аукционе «Поли» в Пекине за 1,12 миллиона юаней, став его первым произведением, цена которого превысила один миллион. В 2011 году его работа «Десять знаков 90–6» была продана на аукционе «Сотбис» в Гонконге за 17,46 миллиона гонконгских долларов, установив на тот момент рекорд. В 2022 году работа «Десять знаков 1989–5» на весеннем аукционе «Чжунмао Шэнцзя» обновила рекорд, достигнув 28,75 миллиона юаней. В последние годы его произведения сохраняют стабильные и высокие результаты продаж на таких крупных аукционных площадках, как «Цзядэ», «Поли» и «Кристис». Аукционный рынок не только обеспечивает его произведениям открытый ценовой ориентир и ликвидность, но и постоянно обновляющиеся рекордные результаты служат мощным рыночным сигналом, непрерывно привлекая внимание новых коллекционеров, укрепляя его положение как рыночного актива с высокой степенью надёжности и обеспечивая выход его влияния за пределы профессионального круга в более широкое пространство.

Выбор коммерческого сотрудничества: сохранение субъектности в межбрендовом взаимодействии

Галерейное представительство и международные выставки утвердили авторитет Дин И в профессиональной сфере, тогда как коммерческое сотрудничество стало ключевым мостом для расширения его влияния на уровень широкой публики. Уникальность стратегии Дин И в неизбежно сопровождающем художественное продвижение процессе коммерциализации заключается в его чрезвычайно осторожном чувстве границ: он выбирал партнеров почти с позиции «отбора», а не «принятия», благодаря чему, получая широкое общественное внимание, неизменно сохранял свою основную идентичность серьезного художника и творческую автономию. В 2007 году французский люксовый бренд «Эрмес» пригласил Дин И создать дизайн одного из своих шелковых платков; это было первое сотрудничество «Эрмес» с китайским художником. Основываясь на символе «十», Дин И разработал серию шёлковых платков под названием «Китайский ритм», став первым среди всех дизайнеров «Эрмес» профессиональным живописцем, а также единственным художником китайского происхождения, и положил начало модели, в рамках которой этот бренд ежегодно выбирает одного художника для сотрудничества.

В конкретной творческой практике Дин И успешно осуществил адаптационную трансформацию собственного художественного языка. При создании платка «Китайский ритм» для «Эрмес» он сохранил базовую структуру сетки «Десяти знаков», но, в соответствии со спецификой носителя скорректировал цветовое решение, введя такие восточные тона, как китайский красный и сапфирово-синий, а также искусно трансформировал знак «十» в фирменный знак «H» бренда. Этот шаг строго соответствовал его художественным принципам: не идти на уступки в отношении основного стиля, а исследовать потенциал символа в условиях ограничений нового медиума, благодаря чему произведение несло ярко выраженный личный отпечаток и одновременно полностью соответствовало эстетике бренда, став образцом равновесия между искусством и коммерцией.

Ценность этого сотрудничества значительно превосходила собственно коммерческую экспозицию. Прежде всего, оно ввело искусство Дин И в поле зрения аудитории моды и предметов роскоши, обеспечив эффективный выход за пределы прежнего круга влияния. Во-вторых, связь с брендом, олицетворяющим высочайший уровень ремесленного мастерства, незримо наделила его произведения дополнительными характеристиками высокого класса и классичности, усилив восприятие их рыночной редкости. Наиболее важно то, что это сотрудничество было сформировано как культурное событие: благодаря музейным выставкам и сообщениям в средствах массовой информации, его значение поднялось от коммерческого продвижения до примера культурного обмена между Востоком и Западом. Тем самым Дин И доказал, что серьёзное искусство способно вести равноправный диалог с ведущими коммерческими брендами, а само сотрудничество может быть эффективно превращено в долгосрочное накопление личного культурного капитала.

Заключение

Творческий путь Дин И представляет собой образец, обладающий высокой ценностью для понимания экосистемы современного китайского искусства. На протяжении почти сорока лет он последовательно работал с одним знаком «十», превратив повторяющийся труд в узнаваемый личный бренд; опирался на галерею «ШанхАРТ» как на долгосрочного агента, избегая рыночных колебаний; использовал такие международные платформы, как Венецианская биеннале, в качестве трамплина, вводя абстрактное искусство в глобальное поле зрения; с осторожностью

выбирал коммерческих партнеров, таких как «Эрмес», сохраняя свободу творчества в рамках брендового сотрудничества. Этот случай раскрывает глубинную логику продвижения современного художника: единство эстетического знака является основой построения бренда, а значение «Десяти знаков» постепенно формировалось в почти сорокалетнем процессе повторения и вариации; признание в профессиональной среде является отправной точкой продвижения, и без длительного профессионального накопления никакое коммерческое сотрудничество или массовая публичность не могут по-настоящему поддержать рыночный статус; коммерческое сотрудничество может стать усилителем художественной коммуникации, но его предпосылкой является сохранение субъектности художника. Во все более шумном и ориентированном на трафик художественном мире художник по-прежнему может, возвращаясь к художественной сущности, выстраивая ясную профессиональную траекторию и сохраняя осторожное и разумное взаимодействие с коммерческим миром, пройти устойчивый путь, на котором рыночная ценность определяется художественной ценностью.

Список литературы:

1. *Цзи Шаофэн.* Снова «Повторных десяти знаков» — читая картины Дин И // Изобразительное искусство. — 2016. — № 3. — С. 68–73. 冀少峰. 再十示——读丁乙的画[J]. 美术文献, 2016, (03): 68-73.

2. *Лоу Юй, Чжоу Динъи.* Сдержанность и карнавал «Десяти знаков»: анализ «Повторных десяти знаков» Дин И с точки зрения онтопсихологии // Вестник Нанкинского университета искусств. — 2016. — № 5. — С. 124–128. 娄宇, 周丁一. “十示”的内敛与狂欢——从本体心理学解析丁乙的“再十示”[J]. 南京艺术学院学报, 2016, (05): 124-128.

3. *Бао Дун.* «Десять знаков» Дин И: от духовного просвещения к концептуальной рефлексии // Китайское искусство. — 2014. — № 4. — С. 20–21. 鲍栋. 丁乙“十示”: 从精神启蒙到观念自省[J]. 中国艺术, 2014, (04): 20-21.

4. *Сюй Кэ, У Вэй.* Дин И: абстракция как черта эпохи // Современное искусство. — 2023. — № 1. — С. 12–21. 徐可, 吴蔚. 丁乙: 抽象是一种时代特征[J]. 艺术当代, 2023, (01): 12-21.

5. *Хоу Ханьжу.* Произведения Дин И: чрезмерный минималист // Художественная документация. — 2016. — № 9. — С. 26–31. 侯瀚如. 丁乙作品: 一位过度的极简主义者[J]. 美术文献, 2016, (09): 26-31.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243
от 28.11.2022

Подписной индекс 81174
В каталоге Урал-Пресс

Свободная цена

16+

Подписано в печать 30.09.2026
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 31,5.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9