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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

2/2020
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 1 – 388 с.

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

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

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

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

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2020. – № 2. Part 1 – 388 p.

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

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

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.
Editorial board:
Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Н.К. Соловьев
N.K. Solovyev
Императорская вилла Кацура в Киото в ее европейском восприятии начала XXI века
Katsura Imperial Villa in Kyoto through the European perceptions in the beginning of the XXI century 12

М.А. Бурганова, Цю Мубин
M.A. Burganova, Qiu Mubin
Модели архитектурных сооружений периода Восточной Хань
Models of architectural structures of the Eastern Han period 26

С.И. Баранова
S.I. Baranova
Из опыта создания древнерусских дворцовых интерьеров: мебель
Creating Old Russian palace interior: the furnishings 34

В.В. Семенова, Ю.В. Назаров
V.V. Semenova, Y.V. Nazarov
Визуальное загрязнение городской среды. Проблемы и решения
Visual pollution of the urban environment. Problems and solutions 52

В.В. Семенова, Ю.В. Назаров
V.V. Semenova, Y.V. Nazarov
Монументальное искусство в городской среде. Исторический опыт, современные решения
Monumental art in an urban environment. Historical experience, modern solutions 61

Т.Л. Астраханцева
T.L. Astrakhantseva
«Школа русских изгнанников» — Русский художественно-промышленный институт в Париже
«School of Russian exiles» — Russian Art and Industrial institute in Paris 72

Н.А. Айхлер, Ю.А.Крейдун
N. A. Eichler, Yu. A. Kreidun
Градостроительная роль и особенности храма Вифлеемских младенцев в городе Барнаул
Urban planning role and features of the temple of Bethlehem murdered babies in the city of Barnaul 82

Н.Д. Полунина
N.D. Polunina
Готические реминисценции в английской архитектуре первой половины XVII века
Gothic reminiscences in English architecture of the first half of the XVIIth century 87

О.С. Смаголь
O.S. Smagol
Мотивы вооружения и трофеев в ордерной декорации дворцовой архитектуры Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Рондинелли
The problem of «trophy-like» motives in Ercole I d'Este Ferrara palaces' architectural decoration. Palazzo Rondinelli 96

Н.Г. Гончарова
N.G. Goncharova
Временные категории в произведениях монументального искусства и стрит-арта в контексте актуальной городской среды
Temporary categories in works of monumental art and street art in the context of the current urban environment 106

Л.В. Маркин, А.А. Щербаков
L.V. Markin, A.A. Shcherbakov
Роль компьютерного проектирования в учебном процессе кафедры «Художественное проектирование интерьеров» академии им. С.Г. Строганова
The role of computer design in the educational process of the department «Artistic design of interiors» of the Stroganov Academy 119

А.В. Лиховцева
A.V. Likhovtseva
Экспертиза и проблематика внедрения роботизированных технологий при создании произведений графики
Art expertise and problems of implementation of robotic technologies in the creation of graphic 136

А.В. Лиховцева
A.V. Likhovtseva
Экспертиза и проблематика внедрения 3D-технологий при создании и копировании произведений искусства
Expertise and problems of implementing 3D technologies in creating and copying works of fine art 144

Кун Цзиньсинь
Kong Jinxin
История изучения скульптур, найденных в монастыре Лунсин-сы
The history of the study of sculptures found in Longxing Monastery 154

Е.И. Булычева
E.I. Bulycheva
Античный миф в творчестве художников Ар Деко
Classical myth in the works of Art Deco artists 163

В.А. Чернорицкий
V.A. Chernoritskii
Современная монументальная живопись в городах россии. Проблемы и исследования изобразительного языка
Contemporeary monumental painting in the russian city. Problems and study of the visual language 173

Е.А. Вострикова
E.A. Vostrikova
Син Саимдан — женщина-художник: опыт реконструкции творческой биографии
Shin Saimdang — woman, artist: biography reconstruction experience 179

Ю.А. Вертинская
Y.A. Vertinskaya
Театральная культура и архитектура в художественном творчестве Тинторетто
Theatrical culture and architecture in art of Tintoretto 194

П. В. Дедюхина
P. V. Dedyukhina
«Мой Часослов» Франса Мазереля и особености визуального языка в романах без слов первой половины XX века
Frans Masereel's «Passionate Journey» and pictorial language of wordless novels of the first half of the XX century 206

Лю Цзыюй
Liu Ziyu
Персонифицированный пейзаж — современная живопись. Дин Фан
Personified landscape — modern painting. Ding Fang 217

Л.Ю. Николаева
L.Y. Nikolaeva
Топография неклассического (на примере произведений современного бурятского, монгольского, японского искусства)
Topography of non-classical (on the example of works of modern Buryat, Mongolian, Japanese art) 228

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
Региональные центры сундучного производства в России в XIX — I четверти XX века (материалы к истории)
Local centers of russian chest production in the XIX — I quarter of XX century (materials for history) 241

А.М. Султанова
A.M. Sultanova
Резьба по дереву в декоративно-прикладном искусстве карачаевцев и балкарцев
Wood carving in the decorative and applied arts of Karachay and Balkars 249

А.М. Султанова
A.M. Sultanova
Художественные особенности традиционных свадебных платков карачаевцев и балкарцев
Artistic features of traditional wedding shawls of Karachai and Balkars 257

Н.Н. Цветкова
N.N. Tsvetkova
Объекты современной текстильной миниатюры. По материалам выставок. 2013–2019 гг.
Objects of modern textile miniatures. According to the materials of the exhibitions. 2013–2019 262

Гун Тин, Н.Н. Цветкова
Gong Ting, N.N. Tsvetkova
Орнаментальные символы западных районов Китая. Роль Великого шелкового пути
Ornamental symbols of the Western regions of China. The role of the Great Silk Road 271

Д.В. Романов
D.V. Romanov
Формирование купеческих ситценабивных мануфактур Российской Империи конца XVIII первой половины XIX вв.
Formation of merchant's calico printing industry Russian Empire of the end 18th first half 19th 276

Е.Ю. Карякина
E.Y. Karyakina
Роль В.П. Статун в восстановлении отечественного искусства витража. Новые методики обучения и новаторские приемы выполнения монументальных работ
The role of V.P. Statue in the restoration of the domestic art of stained glass. New teaching methods and innovative techniques for performing monumental works 287

Д.М. Чавушьян
D.M. Chavushyan
Сравнительный анализ вологодской ажурной скани конца XVIII — начала XIX века с итальянскими и московскими образцами
Comparative analysis of Vologda openwork filigree of the late XVIII — early XIX century with Italian and Moscow samples 294

Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Архитектурный металл в постройках архитектора Августа Шодэ в Симбирске
Architectural metal in the buildings of architect August shode in Simbirsk 309

М.А. Дидрих
M.A. Didrikh
Художественные приемы живописной имитации рельефа в произведениях Пиата Жозефа Соважа
The artistic methods of pictorial relief imitation in the works by Piat Joseph Sauvage 321

А.В. Круглова
A.V. Kruglova
Художественные языки и коды скифского звериного стиля: ювелирное и декоративно-прикладное искусство
Artistic languages and codes of the Scythian animal style: jewelry and arts and crafts 333

А.Ю. Манцевич, И.Н. Стор, В.В. Иванов, М.А. Груздева
A.Y. Mantsevich, I.N. Stor, V.V. Ivanov, M.A. Gruzdeva
Формообразование в графическом дизайне на основе бионического метода
Morphogenesis by means of bionic method in graphical design 344

М.А. Ким
M.A.Kim
Графический дизайн обложек музыкальных альбомов как отражение специфики субкультур
Graphic design of music album covers as a reflection of the subcultures specific features 352

Е.В. Драгунова
E.V. Dragunova
Современное искусство как часть молодежной креативной культуры: институционализация и арт-интервенции (на примере молодежного форума «Таврида»)
Contemporary art as part of youth creative culture: institutionalization and art intervention (on the example of the Tauris youth forum) 361

А.В. Кураков, В.Л. Мокеева, В.П. Бурый, Н.Л. Борисова
A.V. Kurakov, V.L. Mokeeva, V.P. Bury, N.L. Borisova
Биостойкость составов на основе яичного желтка, используемых для укрепления древних стенописей
Biostability of compositions based on egg yolk used to strengthen ancient wall paintings 366

Н.К. СОЛОВЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

N.K. SOLOVYEV

Doctor of arts, professor, chief of the department of history and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

ИМПЕРАТОРСКАЯ ВИЛЛА КАЦУРА В КИОТО В ЕЕ ЕВРОПЕЙСКОМ ВОСПРИЯТИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

KATSURA IMPERIAL VILLA IN KYOTO THROUGH THE EUROPEAN PERCEPTIONS IN THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Статья посвящена загородной императорской вилле Кацура близ Киото (в настоящее время в черте города), построенной в 1620–1662 гг., этапам ее создания, стилистическим особенностям, взаимосвязью с садом и его архитектурно-художественным решением. Прослеживается влияние этого дворцово-паркового комплекса, являющегося наиболее ярким воплощением стиля «сёин», на современную архитектуру Японии, Европы и США.

The article is devoted to the suburban Katsura Imperial Villa in the vicinity of Kyoto built in 1620–1662, namely, to its construction process, the style, the interrelation with the garden and its stylistic, architectural and artistic solution. On can trace the influence of this palace and park complex, which is the most vivid embodiment of the shoin style, on the modern architecture of Japan, Europe and USA.

Ключевые слова: вилла Кацура, стиль «сёин», взаимосвязь интерьера с садом, метаболизм, сохранение традиций.
Keywords: Villa Katsura, shoin style, interrelation of the interior with the garden, metabolism, preservation of traditions.

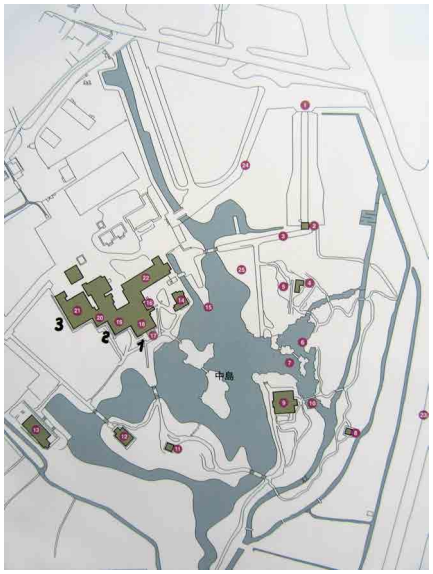
Всегда интересно сравнивать книжное представление о памятнике архитектуры с живым впечатлением от увиденного в натуре. Я всю сознательную жизнь мечтал увидеть императорскую виллу Кацура и мне повезло — увидел. К сожалению, ее посещение бывает только групповым в сопровождении гида с информацией на японском языке и охранника, замыкающего группу. Как следствие, нельзя задержаться, чтобы лучше все осмотреть и осмыслить. Впрочем, это было неизбежно, так как в XVII веке (время создания грандиозного дворцово-паркового ансамбля в Версале) императорская вилла предназначалась для одновременного посещения только нескольких человек (на узких дорожках сада разойтись невозможно).

Восприятие памятников архитектуры нашими современниками далеко не всегда совпадает с восприятием современниками их строительства и запланированного функционирования. Зачастую это происходит потому, что древние памятники не всегда сохранились в том виде, в котором были построены, с другой стороны, для человека той эпохи проблемы идеологии и семантики были гораздо более значительными, чем вопросы тектоники и формальной композиции. Особенно это касалось культовых сооружений. В средневековой Японии (средневековый период в ней длился до середины XIX века) четкое различие жилой, дворцовой и культовой архитектуры нередко бывало размыто, что связывалось с особенностями религии — традициями синтоизма и дзен-буддизма (1). Иногда функциональное назначение построек менялось. Храмы могли стать дворцами и наоборот, так как они представляли, по сути, почти одну композиционную структуру, которая легко приспосабливалась к различным функциям.

Вилле Кацура повезло: она сохранилась со времени ее создания в первоначальном виде, здесь не было ни пожаров, ни перестроек или сноса существующих с XVII века строений, сохранился также сад, без которого нельзя себе представить художественный образ императорской виллы. Ее начал строить в 1615 году младший брат японского императора принц Тошихито, а заканчивал строительство его сын принц Тошитада в 1662 году, который продолжил заложенную отцом идею создания гармоничного, сбалансированного дворцово-паркового ансамбля, основанного на эстетических категориях «саби» (скрытая красота) и «ваби» (сельская простота). Эти понятия отождествляли красоту с естественностью, отсутствием нарочитости, а художественное совершенство мыслилось как достиже-

ние гармонии с природой, причем считалось, что время способствует выявлению истинной эстетической сущности используемых материалов (замшелость камня, потемневший цвет дерева и т.д.). Задачей художника, архитектора, садовника было не подчинение природы их творческой воле, а умение увидеть, выявить или воссоздать в том или ином средовом окружении и всех его составляющих красоту.

В период Муромати (1333–1573 гг.) под влиянием основных положений дзенской философии о необходимости гармоничного единства человека с окружающей его природной и созданной руками предметно-пространственной средой были выработаны принципы и композиционные приемы формообразования жилища, которые привели к возникновению стиля «сёин-дзукури» (2). Этот стиль получил особенно широкое распространение на протяжении всего позднего средневековья (XVI–XIX вв., т.е. периоды Момояма 1573–1615 гг. и Эдо 16151868 гг., когда была создана вилла Кацура). В отличие от дворцового парадного характера феодальных жилищ стиля «синден» (3), стиль «сёин» обращался к национальным архитектурным традициям сельской простоты, неброскости, ненасилия над природой и природными материалами, раскрытия за-



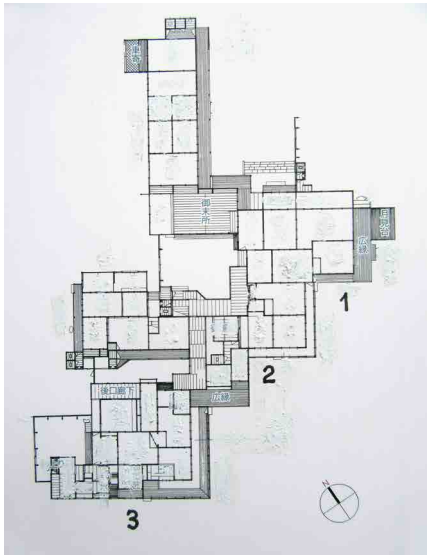


Рис. 1, 2. Вилла Кацура в Киото, генплан; главное дворцовое здание виллы Кацура, план. 1. Старый сёин 1620–1625 гг. 2. Средний сёин 1642–1647 гг. 3. Новый дворец 1662 г.





Рис. 3, 4. Главное дворцовое здание виллы Кацура 1620–1662 гг.

ложенной в них красоты (принципы саби и ваби). В интерьерах «стиля сёин» главный строительный материал — дерево — применялся без покраски, скрывающей его естественную фактуру. Во всех элементах отделки и оборудования отсутствовали яркие цвета, резьба и другие виды декора. Главными средствами архитектурно-художественной выразительности являлась взаимосвязь внутренних пространств, раскрывающиеся из них виды на созданный при доме сад, а также изысканный и одновременно очень скромный подбор материалов, фактур и цвета всех компонентов, формирующих предметно-пространственную среду интерьера.

Одним из важнейших нововведений этого периода было использование стационарных толстых соломенных циновок «татами», которыми сплошь застилался пол комнат. Их постоянный размер 90 х 195 см. был обусловлен необходимой минимальной площадью, на которой достаточно комфортно один человек мог спать или работать, или два человека вести беседу. Размер татами, таким образом, стал модулем комнаты и всего дома (жилая площадь исчислялась количеством циновок: например комната в 3 или 9 татами). Отдельные конструктивные части (стены, балки, стропила и др.) также оказались подчиненными этому модулю и, следовательно, стандартизированными (4).

В рамках «стиля сёин» был разработан новый структурный принцип организации интерьера, основывающийся на его трансформируемости при помощи внутренних раздвижных перегородок «фусума», обычно оклеенных плотной раскрашенной бумагой, и наружных раздвижных стен «сёдзи», представлявших деревянный решетчатый каркас, заполненный мягко рассеивающей свет белой рисовой бумагой.



Рис. 5. Интерьеры Старого сёина виллы Кацура



Рис. 6. Терраса (энгава) Старого сёина виллы Кацура

Стиль сёин особенно последовательно использовался при создании чайных домов («тясицу»), популярных с XVI века, когда в Японии широко распространился чайный ритуал (5). Чайный павильон обычно представлял собой небольшой сельский домик (6), расположенный в саду, через который проходила дорожка, выложенная камнями. Структура дома должна была отражать мысль об эфемерности материального окружения и вечности идеи и духа, примате духовного начала над материальным. В соответствии с этим, кровля дома была обычно соломенной, стены нередко глинобитными, столбики очень тонкими, потолок из бамбука или камышовых матов, в деталях культивировалась нарочитая небрежность (плохо обструганное дерево, корявые стойки, дефекты покраски и др.). Дверной проем в чайный домик делался низким с расчетом, чтобы входящий нагибался, как бы демонстрируя свою отрешенность от мирских суетных мыслей и дел. Внутреннее пространство, в отличие от жилого дома, не раскрывалось в сад при помощи сёдзи. Светопроемами здесь были, как правило, небольшие раздвижные решетчатые окна, дающие рассеянный неяркий свет. Главное композиционное место так же, как и в жилом интерьере, занимала ниша токонома, в которой хозяин вешал свиток и ставил икебана, подбор которых должен был соответствовать характеру ожидаемой беседы.

На территории виллы Кацура есть несколько чайных павильонов, беседок и навесов, предназначенных для ожидания чайной церемонии которые, как и основной дворец, представляют выдающееся по композиционной продуманности и рафинированное по прорисовке

всех деталей воплощение стиля сёин в масштабах всего ансамбля. Все чайные павильоны различны по своим размерам и композиционному решению. Расположенный на острове чайный павильон «Сёка-теи» (павильон любования цветами) представляет простой навес над открытой с двух сторон верандой. Стоящий на берегу пруда чайный павильон «Сёи-кен» — это довольно большой дом, состоящий из нескольких пространств, которые можно зонировать раздвижными перегородками фусума. Интерьер чайного павильона с полом, покрытым татами, может раскрываться в сад раздвижными перегородками сёдзи, что нетрадиционно для небольших японских чайных домов, но характерно для всех чайных павильонов виллы Кацура. Нетрадиционными являются также 6 круглых окон под нависающей кровлей над раздвижными сёдзи при входе. Перед входом традиционно находится каменная квадратная чаша для мытья рук и каменный фонарь. Такие невысокие фонари разнообразной конфигурации ставились на самых композиционно ключевых и обозримых точках сада.

Самый значительный и необычный чайный павильон виллы Кацура — «Сёкин-теи» (7), расположенный на берегу пруда, асимметричный в плане, с асимметричными разновысокими, усложненными по своей композиции фасадами и соломенными крышами разнообразной конфигурации, ассоциирующимися у современного зрителя с приемами деконструктивизма конца XX века. Павильон расположен с расчетом на свежий летний ветер и солнечное тепло зимой. Южный фасад дома ориентирован на холм, а остальные три абсолютно различные по композиционному решению фасада раскрываются террасами энгава для ожидания чайной церемонии и сёдзи на разнообразные пейзажные мизансцены сада. С запада к павильону примыкает каменный причал для лодок, акцентированный каменным фонарем. Традиционное покрытие пола чайного павильона — татами, есть заглубленный в пол каменный очаг для обогрева комнаты зимой и для проведения чайных церемоний, есть традиционная ниша токонома, но решение ее стен и решение перегородки фусума обескураживающе современно и, казалось бы, чуждо Японии XVII века: крупные синие и белые квадраты, расположенные в шахматном порядке. Нетрадиционный синий цвет присутствует и в других зонах интерьера.

Сад виллы Кацура совмещает в себе два вида японских садов: сформировавшийся еще в период Хейан (VIII–XII вв.) сад для прогулок



Рис. 7. Терраса Нового дворца виллы Кацура



Рис. 8. Зона отдыха императора в Новом дворце виллы Кацура

или катания на лодках и сад, предназначенный для его статичного восприятия из интерьера или террасы (энгавы — промежуточного пространства между интерьером и садом), получивший распространение в периоды Момояма и Эдо (XVI–XIX вв.). Сад имеет рукотворный ландшафт с искусственными холмами, небольшим озером с протоками, в которые вода поступает из реки Кацура, насыпными островами, на которые можно попасть по разнообразным мостикам, тщательно подобранными зелеными насаждениями. Компоненты, составляющие сад, как бы концентрируют природу в миниатюре, а сам сад является своего рода микрокосмосом, воплощающим в малом представление об окружающем мире. В саду, возможно, могли быть зашифрованы философские идеи и понятия, в том числе силы инь (темное женское начало, символизированное водой) и ян (светлое мужское начало, олицетворенное горой).

Современный европейский зритель обычно очень далек от сопоставления этих понятий с тем, что он видит в саду виллы Кацура, ему гораздо ближе те аспекты учения Дзен-буддизма, в которых главным условием и задачей творчества является достижение образной глубины при скромности используемых средств («великое искусство похоже на неискусность»). Ландшафтный дизайн виллы Кацура в этом отношении представляется великим искусством. Основой его композиционной структуры являются выложенные каменными плитами извилистые

дорожки и тропинки, проходящие мимо чайных павильонов, беседок и маленького семейного храма. Эти дорожки подводят к каменным мостикам, по которым можно перейти через протоки озера или попасть на острова.

Композиция и художественный образ сада раскрываются по определенному сценарию при развертывании разнообразных видов по мере движения-восприятия. Одним из композиционных средств программирования восприятия являются сами каменные плиты мощения, которые в ряде случаев заставляют смотреть только под ноги, не поднимая головы (если высота разреженно лежащих плит 10–15 см, и, следовательно, есть реальная опасность споткнуться и упасть). Когда каменные плиты собираются вместе в ровное мощение в уровне земли, можно остановиться и оглядеться по сторонам. С этого-то места и открывается самый выигрышный зрительный кадр на тот или иной фрагмент сада. Но сценарий движения-восприятия не злоупотребляет этим приемом. Зато немного дополнительных эмоций и адреналина посетитель может получить, подходя к чайному павильону Сёкин-теи по очень узкому мостику (через проток), представляющему уникальную каменную балку длиной 6 метров, шириной всего 60 см и толщиной 35 см (8).

От самого павильона Сёкин-теи, как и от всех чайных павильонов виллы и из их интерьеров, через раскрытые сёдзи открываются



Рис. 9. Чайный павильон Сёи-кен виллы Кацура



Рис. 10. Энгава чайного павильона Сёи-кен виллы Кацура



Рис. 11. Чайный павильон Сёкин-теи виллы Кацура



Рис. 12. Интерьеры чайного павильона Сёкин-теи виллы Кацура

самые потрясающие виды на садовый ландшафт и вписанные в него постройки. Чайный павильон Геппа-ро (единственный чайный дом виллы без потолка с открытыми стропилами в интерьере), находящийся рядом с главным дворцовым зданием виллы напротив моста через один из протоков пруда, наряду со своей основной функцией и раскрытостью в сад, был также посвящен вечернему любованию из его интерьеров светом луны, отражающейся в воде (в переводе название павильона — «дом луны и ряби воды») (9).

Виды, раскрывающиеся из интерьеров на сад, и композиционная интеграция с садом были одними из главных формообразующих принципов архитектуры главного дворцового здания императорской виллы. Это асимметричное в плане здание состоит из трех сблокированных построек, поднятых на деревянных столбах и окруженных террасами под нависающими скатными крышами, покрытыми гонтом из кипарисовой коры. Первая постройка Старый сёин («Ко-сёин) была создана в 1620–1625 гг. Вторая постройка Средний сёин («Сю-сёин) — в 1642–1647 гг., а третья Новый дворец («Син-готен») — около 1662 г. Интерьеры этих интегрированных в единое целое сблокированных построек могли разделяться на отдельные функциональные зоны раздвижными перегородками фусума. В Старом сёине есть комната (зона) ожидания; комнаты (зоны) приема гостей, в одной из которых предусматривалась возможность натяжения к четырем углам москитной сетки, чтобы она могла служить также гостевой спальней; комната (зона) с домашним очагом, заглубленным в полу. В этой зоне фусума в целях пожарной безопасности были не из бумаги, как в остальных, а из дерева. Различные комнаты (зоны) Среднего сёина примыкают к зонам Старого сёина, в частности, к зоне с домашним очагом. В их стенах есть встроенные шкафы, которые едва заметны (только по их маленьким круглым дверным ручкам).

Композиционное решение интерьеров Нового дворца («Син-готен»), созданного для посещения виллы экс-императором Японии (10), отличается от двух более ранних сёинов. Жилые интерьеры здесь раскрываются не непосредственно в сад, а на проходящую вдоль них длинную и широкую Г-образную веранду с раздвигающимися сёдзи, с которой открывается наиболее панорамный (двусторонний) вид сада. В одном из интерьеров, где мог сидеть император, пол поднят на одну ступень, а потолок занижен, в результате чего создается уютный альков, стены которого живописно оборудованы навесными полками и шкафами.

Каждая из комнат (зон) виллы имеет свое неофициальное название, связанное с ее функцией или с почти незаметным изредка встречающимся декором на стенах. Так, например, есть «Комната музыкальных инструментов», где они хранились, «Комната снега», с едва угадываемой зимней тематикой росписи, есть «Комната пейзажной живописи», с едва тронутыми кистью флоральными мотивами в токономе (11). Все интерьеры имеют покрытие пола татами и деревянные потолки, часто кессонированные.



Рис. 13. Интерьеры чайного павильона Геппа-ро виллы Кацура

Главным эстетическим качеством интерьеров виллы Кацура является живописное перетекающее пространство, воспринимаемое особенно остро в процессе движения, когда возникающие перед глазами картины непрерывно меняются, суммируясь в сложный многозначный образ. Примыкающие к интерьерам террасы расположены с учетом





Рис. 14, 15. Сад виллы Кацура

открывающихся с них видов на сад. В свою очередь, сад создавался с таким расчетом, чтобы при раздвинутых сёдзи из интерьера он воспринимался законченной и гармоничной природной картиной, обрамленной рамой проема. Многоплановые сквозные перспективы ряда интерьеров и сада, раскрывающиеся перед зрителем, эмоционально переживаются как своеобразный спектакль со своим художественным сценарием. Сад является неотъемлемой частью интерьеров виллы. Видимые из интерьера фрагменты сада с тонкими градациями цвета и фактуры кустов, деревьев, камней и воды контрастируют с белой рисовой бумагой сёдзи и четкой темно-коричневой графикой прямоугольных членений в основных элементах конструкции и оборудования интерьеров (частая решетка сёдзи и фусума, швы в клеймах татами, крупный рисунок деревянного каркаса столбов и горизонтальных направляющих раздвижных перегородок).

Традиционная японская архитектура стиля сёин оказала большое влияние на архитектуру США и Европы XX века. Известно, например, что Ф.Л.Райт в период, предшествующий созданию его «домов прерий», внимательно изучал традиционный японский жилой интерьер, часами просиживая у модели японского дома на проводившейся в 1893 году Всемирной выставке в Чикаго. Один из его девяти принципов органической архитектуры призывал «не делать из дома коробку в которую заключены комнаты-коробки. Интерьеры должны иметь минимум подразделений, стены должны превращаться в ширмы…». Еще большее влияние японская архитектура стиля сёин оказала на творчество современных японских архитекторов, находящих в ней генезис многих архитектурных принципов и идей XX века. Это относится в значительной

степени к созданию так называемых «серых зон», т.е. не контрастных белых и черных, а «промежуточных», которые в традиционной японской архитектуре являются зонами между интерьером и внешним пространством, в которых присутствует и то, и другое. Во всех постройках виллы Кацура есть террасы (энгава) — серые зоны, в которых человек находится уже не в интерьере, но еще и не в саду. Промежуточный и эмоционально интригующий характер этих зон подчеркивается и используемыми в них материалами. Пол на террасе «Наблюдения за луной», выступающий из Старого сёина в сторону озера (чтобы было видно отражение луны в воде), покрыт стволами бамбука как промежуточного материала между природными травой, деревьями, камнями, водой и рукотворными татами и сёдзи интерьеров. Терраса, естественно, служила еще и для наслаждения вечерней прохладой в жарком климате Японии летом.

Промежуточные зоны между интерьером и внешней средой во второй половине XX века включал в свои проекты Кунио Маэкава (такие, как в традиционной энгаве сильно выступающие карнизы и навесы над террасами в Филармоническом зале в Киото, музее в Окаяме, Метрополитен-Фестиваль-холле в Токио). Кисё Курокава выделял в своем творчестве пять присущих ему принципов, среди которых под № 2 была обратимость внешнего и внутреннего пространства, под № 3 — создание «третьего» промежуточного пространства [7, с. 197], а свою теорию «промежуточных пространств» он обогатил самыми разнообразными новаторскими творческими архитектурными решениями, которых не было в средневековой Японии.

Главное здание виллы Кацура Кисё Курокава и Кэндзо Танге рассматривали также как предтечу метаболизма — направления в японской архитектуре 1960–1970-х гг., которое развивало идею создания архитектурных структур, открытых к дальнейшему развитию, росту и разнообразным изменениям по аналогии с живыми организмами. Каждая из трех разновременных дворцовых построек в момент своего создания была всефасадным, сложным, законченным и самоценным организмом, допускавшим, тем не менее, возможность значительных дополнений и изменений. Расширение комплекса за счет пристройки к Старому сёину Среднего сёина, а затем и Нового дворца проходило гармонично, без нарушения композиционных закономерностей общей системы за счет модульности и структурной тождественности отдельных ее частей.

Примечания:

1. В период раннего средневековья происходит сближение буддизма и синтоизма. Наиболее последовательно эту тенденцию проводил Дзен-буддизм, проповедовавший один из способов достижения «сатори» (озарения) путем гармоничного единства человека со всей окружающей его средой — природной, архитектурной и предметной.

2. Название стиля производно от названия окна с широким подоконником («сёин»), которое начало использоваться в этот период.

3. Название архитектурного стиля «синден дзукури» производно от главного хозяйского дома «синден» в средневековом феодальном жилом комплексе.

4. С начала XVII века получил распространение также т.н. метод кивари, согласно которому в основу проектного решения бралось расстояние между столбами, по которому определялись размеры всех частей и деталей здания.

5. Чайный напиток и чайный культ, заимствованный японцами в XIII веке из Китая, появился первоначально в буддийских монастырях. В дальнейшем чаепитие стало распространяться также в аристократических кругах, а в XVI веке — и среди горожан. В этот период был разработан особый ритуал чайной церемонии, сохранившийся, в основных чертах, до наших дней.

6. В Японии известны и роскошные по богатству интерьеров чайные павильоны, однако их можно рассматривать скорее как исключение из общего правила, предполагавшего стиль «сельской простоты» в среде чайного ритуала.

7. «Сёкин» — японская арфа (лютня или звук лютни), а Сёкин-теи — ветер в ближайших соснах, создающий звук лютни. Название чайного павильона навеяно японской поэмой «Ночная лютня с ветром в соснах, откуда звучит музыка».

8. Подобные очень узкие каменные мостики над водяными протоками традиционны для средневековых японских садов, предназначенных для прогулок.

9. Название навеяно китайской поэмой, посвященной любованием света луны с моста.

10. Вилла Кацура послужила примером посещавшему ее экс-императору Японии Гомицуно-О для строительства своей собственной виллы Сюгакуин вблизи Киото, в которой дворцовые павильоны и сад были также выдержаны в архитектурном стиле сёин.

11. Единственное нарушение общей стилистики росписей в интерьерах — жесткое плакатное изображение петуха с барабаном на двери, соединяющей зону домашнего очага с комнатой ожидания, навеянное мотивами китайских легенд.

Список литературы:

1. *Голосова Е.В.* Японский сад: история и искусство. — Москва, 2002.

2. *Григорьева Т.П.* Япония: путь сердца. — Москва, 2008.

3. Ито Нобуо, Миягава Торао, Маэда Тайдзи, Ёсидзава Тю. История японского искусства. — Москва, 1965.

4. *Коновалова Н.А.* Современная архитектура Японии. Традиции восприятия пространства. — Москва-Санкт-Петербург, 2017.

5. *Николаева Н.С.* Японские сады. — Москва, 1975.

6. *Николаева Н.С.* Декоративные росписи Японии 16–18 веков. — Москва, 1989.

7. *Николаева Н.* Предметный мир и ритуал // Декоративное искусство СССР. — 1980. — № 1.

8. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий. — Москва, 2005.

9. *Соловьев Н.К.* История интерьера. Древний мир. Средние века. — Москва, 2007.

10. *Танге К.* Архитектура Японии: традиция и современность. — Москва,1976.

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

ЦЮ МУБИН
Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова. Шицзячжуан, Китай
e-mail: dom.text@gmail.com

M.A. BURGANOVA
Doctor of Art Criticism, Professor of the Department of «Monumental and Decorative Sculpture», Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dom.text@gmail.com

QIU MUBIN
Graduate student, Stroganov Academy (MGHPA). Shijiazhuang, China
e-mail: dom.text@gmail.com

МОДЕЛИ АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ ПЕРИОДА ВОСТОЧНОЙ ХАНЬ

MODELS OF ARCHITECTURAL STRUCTURES OF THE EASTERN HAN PERIOD

В статье рассматриваются уникальные памятники эпохи Хань — модели архитектурных сооружений, найденные в захоронениях периода Восточной Хань во время археологических раскопок. Именно в этот период погребальная пластика в Китае достигла своего расцвета. На примере этих произведений авторы описывают духовную и материальную жизнь этого периода. Значительная часть этих моделей архитектурных сооружений выполнена из керамики. Объемные модели архитектурных сооружений позволяют ученым восстановить реальный облик и планировку построек эпохи Хань. Таким образом, неоспорима их высокая академическая ценность для исследователей искусства и быта общества эпохи Хань.

The article discusses unique monuments of the Han era — models of architectural structures found in burials of the Eastern Han period during archaeological excavations. During that period, funeral plastic reached its peak in China. Using these works as examples, the authors describe the spiritual and material life of this period. Significant parts of these models of architectural structures are made of ceramics. Volumetric models of architectural structures allow scientists to restore the real appearance and layout of buildings of the Han era. Thus, their high academic value for researchers of the art and life of the Han era is undeniable.

Ключевые слова: китайская архитектура, модели архитектурных сооружений, период Восточная Хань, погребальные предметы.
Keywords: Chinese architecture, models of architectural structures, the Eastern Han period, funerary objects.

Период Восточной Хань — время небывалого развития крупного землевладения. В то же время происходил подъем усадебного строительства, что, в свою очередь, способствовало развитию архитектуры. В этот период модели архитектурных сооружений становятся обязательным атрибутом погребального культа, заменившими настоящие погребальные предметы в гробницах представителей правящей элиты. Они вполне соответствовали общему настроению и жажде пышных и роскошных похорон, в то же время позволяли не растрачивать в пустую общественные богатства.

Эти погребальные архитектурные модели копируют вовсе не роскошные дворцы, но здания, которые обычно располагались в центре усадьбы. Иногда это также и модели небольших усадеб. Модели, как правило, находят в средних и малых захоронениях, их вид обычно зависит от статуса владельца захоронения. К последним годам Восточной Хань, в связи с обострением общественных противоречий, погребальные модели архитектурных сооружений постепенно приходят в упадок и становятся все менее разнообразными.

По каменным барельефам и настенным изображениям из погребений эпохи Хань легко можно определить облик усадеб того времени и реконструировать их модель. В крупных усадьбах в центре обычно располагались жилые помещения, часто разделенные на несколько

дворов, с павильонами, со всех сторон окруженные высокой стеной. Вход обычно располагался по центру южной стены. У каждой части усадьбы было свое предназначение — двор, сад, жилое помещение и т. д.

Так, например, каменный барельеф из захоронения эпохи Восточная Хань, найденный в Цзюсянь (旧县村), (поселок Чэнгуань)关镇)), уезд Цюйфу (曲阜), провинция Шаньдун) (ил. 1), показывает вид сверху на крупную усадьбу. На барельефе мы видим счастливую и богатую жизнь хозяина гробницы. Две обзорные башни с двух сторон от ворот говорят нам о том, что на барельефе изображен дом человека с достаточно высоким социальным статусом. Во всей усадьбе всего три двора; здание, окруженное четырьмя лестницами, находящееся прямо по центру главного двора, — это, судя по всему, некое место общего досуга, театральных представлений. Задний двор — скорее всего, жилое пространство владельца дома; по сторонам множество боковых построек. Рельефная пластина ориентирована вертикально. Композиционное поле имеет четкую структуру, благодаря расположению стен и некоторых крыш зданий, которые делят плоскость рельефа на горизонтальные ярусы. Нижний ярус наиболее большой по высоте. Далее высота ярусов убывает. Этот художественный прием структурирования пространства, ритмичное чередование горизонтальных и диагональных элементов с пустотами позволил скульптору создать его глубину и разделить сюжеты, каждый из которых получил собственное поле, в которых расположены фигурки людей и утварь.

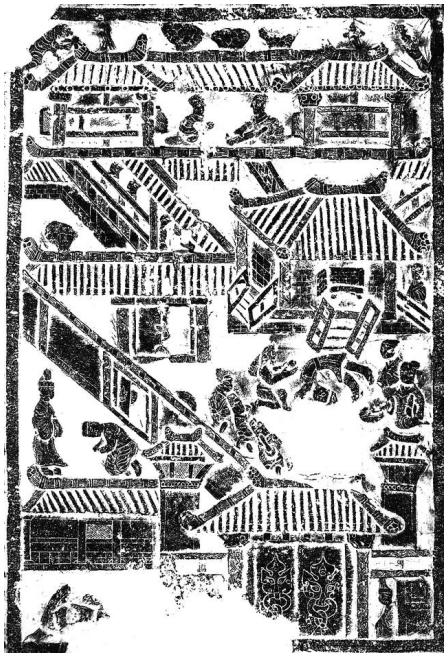


Рис. 1. Барельеф из захоронения в Цзюсянь

В Хань китайская архитектура уже оформилась в общих чертах, была усовершенствована техника строительства несущей конструкции,

которая обычно делалась из дерева и кирпича. Несмотря на то, что до наших дней целиком не дошло ни одно наземное сооружение, по общему развитию архитектуры Хань можно заключить, что под влиянием господствующей идеологии того времени развитие получили в основном застройки типа сыхэюань (四合院) (т.е. двор со строениями по четырем сторонам). Такая планировка появляется благодаря постоянному дроблению пространства, постепенному увеличению внутренней площади усадьбы и количества жилых построек.

Одиночные сооружения превращались в комплексы построек со дворами, форма усадеб усложнилась, и уже не сводилась к простому квадрату или прямоугольнику. Это было идеальное оборонительное сооружение, с одним или двумя входами, состоящее из группы тесных построек, окруженных стеной. В то же время внутреннее пространство было строго распланировано, у каждой постройки была своя определенная функция, а все сооружения вместе образовывали архитектурное единство. Главная особенность архитектуры усадебных дворов юаньло — это четкое разделение спален и общих помещений, которые были местом досуга и совместного времяпрепровождения. Такой способ организации пространства не был подчинен строгим правилам, планировка усадеб была достаточно свободной и разнообразной и могла отличаться, в зависимости от региона или культурных особенностей владельцев.

Погребальные модели архитектурных сооружений из ханьских захоронений, как и каменные барельефы и настенная роспись, помогают лучше понять жилую архитектуру эпохи Хань. Анализ предметов погребального культа, сделанных в форме архитектурных сооружений, позволяет заключить, что ханьская архитектура была уже достаточно развитой — как в отношении архитектурных конструкций, так и по организации и использованию пространства. Конечно, особое место в жилой архитектуре занимают усадьбы с дворами юаньло, так как именно они демонстрируют нам о высокие достижения ханьской жилой архитектуры.

Самая древняя из обнаруженных в ханьских захоронениях — погребальная модель жилой усадьбы, выкопанная в Хэнани. Это усадьба со двором, сделанная из серой керамики и датируемая Западной Хань. Благодаря этой модели, исследователи могут судить о том, как выглядели жилые усадьбы средних и мелких землевладельцев. Это компактная конструкция, пространство организовано максимально рационально. Основополагающая для жилого помещения форма — прямоугольник

или квадрат, при этом вход во двор располагается не по центру проходного помещения, но чуть справа. Слева от входа — смотровая башня, у которой есть по окну с каждой стороны, что позволяет обозревать из нее все окрестности. Справа — хранилище, в верхней части стены которого есть небольшое окошко для проветривания. Вход ведет в сыхэюань, в центре двора лежит собака, слева — кухонное помещение с очагом и утварью. Напротив входа — главное здание усадьбы, с двух сторон от которого расположены уборные. Под уборными — свинарник, где можно заметить небольшую керамическую свинку, над уборными — курятник с 8 курочками. Перед нами модель, изображающая сытую и довольную жизнь среднего или мелкого землевладельца, жившего в Западной Хань.

По сравнению с усадьбами мелких и средних землевладельцев, жилища крупных землевладельцев и могущественных семей были гораздо более внушительны. В пример можно привести расписную керамическую модель усадьбы с внутренним двориком, датируемую серединой Восточной Хань и найденную в захоронении в Хуайяне (淮阳), провинции Хэнань. Это сыхэюань с тремя дворами, разделенный на две части — жилую и садовую. У жилой части усадьбы как бы «фронтальное» деление — есть передний двор, средний двор и задний двор. На фасаде переднего двора — большая раздвижная дверь, сверху — крыша сюаньшань, по бокам – конюшни.

Центр среднего двора и главная в трех рядах постройка (в сыхэюань четыре строения помещаются фасадами внутрь по сторонам прямоугольного двора, при этом внутри сыхэюань может быть несколько рядов зданий с отдельными небольшими дворами, которые тоже называются «дворами», например, может быть усадьба с одним двором, с двумя дворами и т.д.) —

«высокий терем-дворец». Это двухэтажное здание на высоком постаменте, один этаж представляет собой открытое пространство без передней стены, которое может служить сценой. Внутри можно увидеть шесть фигурок музыкантов. Фигурки сделаны с большой тщательностью и мастерством, поэтому по одежде и прическе вполне можно судить о половой принадлежности артистов, а по музыкальным инструментам и позам можно определить, какую музыку они исполняют. Задний двор состоит из группы небольших построек, включающих в себя кухонные помещения, туалет и свинарник — это место, где трудились и отдыхали слуги. Другая часть усадьбы — это поля и сады, которые примыкают

усадебным дворам с одной стороны, и окружены стеной с трех других сторон. В центре садово-полевой части расположен колодец, можно во всех деталях рассмотреть ирригационную канаву и земляные дорожки между полями.

Эта керамическая усадьба — самая большая и лучше всего сохранившаяся на настоящий момент архитектурная модель такого типа. Плотная застройка и богатое убранство говорят нам о развитии экономики крупных земельных хозяйств в рассматриваемый период.

Развитие жилой архитектуры в эпоху Хань неразрывно связано с хозяйствами крупных землевладельцев. Судя по погребальным моделям архитектурных сооружений, датируемых Восточной Хань, на закате Восточной Хань в архитектуре усадеб произошли заметные изменения. Чем ближе к концу династии, тем здание более укрепленные и закрытые, сами постройки и окружающие их стены становятся все выше, становясь все больше похожими на оборонительные сооружения. Такие перемены объясняются, прежде всего, сменой политической обстановки.

Мы уже упоминали раньше, что создание Восточной Хань было сопряжено с политической раздробленностью и регионализмом, и произошло после свержения Ван Манна (王莽). (Ван Ман (王莽) (45 г. до н.э. — 23 г. н.э.) — основатель династии Синь, существовавшей между Западной и Восточной Хань. В условиях кризиса императорской власти на закате Западной Хань Ван Ман воспользовался возможностью и узурпировал власть, провозгласив новую династию.)

Иными словами, в начале Восточной Хань могущественные рода, неудовлетворенные правлением Ван Мана, решили восстановить у власти правящую династию Западной Хань — род Лю, подняли мятеж и осуществили государственный переворот. В неспокойные завершающие годы правления Ван Мана крупные землевладельцы начали повсеместно строить крепости для защиты своего имущества и своей жизни.

После основания Восточная Хань, существование таких крепостей у крупных землевладельцев вызывало у правящей династии серьезные опасения. Стремясь предотвратить новое восстание, Гуанъу-ди предпринял ряд ограничительных мер, направленных на ликвидацию крепостей крупных землевладельцев. Личные армии были распущены и отправлены домой обрабатывать землю. Таким образом, первый император Восточной Хань хотел лишить знатные рода средств и возможностей для мятежа. Эта политика принесла определенные плоды в первые

годы Восточной Хань, однако и тогда в более отдаленных районах государства, более беспокойных и опасных для жизни, крепости вовсе не были искоренены. Как следствие, как только Восточная Хань вступила в период смуты, строительство крепостей тут же повсеместно возобновилось, о чем свидетельствуют многочисленные письменные источники. Самой известной крепостью Восточной Хань является крепость Мэйу (郿坞), принадлежавшая главнокомандующему Дун Чжо (董卓). В биографии Дун Чжо (Дун Чжо (董卓) (? — 192 г. н.э.) — государственный деятель Восточной Хань, всесильный сановник при малолетнем императоре Сянь-ди, носивший титул мэйхоу), приводимой в «Хоу Хань шу», говорится о том, что «стены крепости Мэйу были высотой и толщиной в семь чжанов, и были сравнимы со стенами Чанъани». Также сказано и что крепость Мэйу называли «вечной крепостью», в ней хранилось столько продовольствия, что хватило бы на 30 лет осады.



Рис. 2. Модель крепости из захоронения Маинган

Ярким примером может послужить погребальная модель крепости, найденная в 1956 году в захоронении Маинган (麻鹰岗) в восточной части Гуанчжоу (ил. 2). Это своего рода усадьба в стиле крепости, сделанная под влиянием культуры района Чжунъюань (中原地区), отличающаяся повышенной обороноспособностью. Иначе говоря, это не столько усадьба с дворами юаньло, сколько крепость, имеющая квадратную форму, с двумя входами спереди и сзади во внешней стене и бойницами. Также имеются четыре угловые смотровые башни. Серые стены окружают внутренние постройки, окрашенные ярким коралловым цветом, что подчеркивает его ценность. Этот яркий и одновременно нежный цвет в данном случае символизирует значимость и драгоценность, высокий статус и беззащитность. Серый цвет защитных стен придает им образ надежности и спокойствия. На внутренней территории есть две постройки, одна угловая, другая — вытянутой формы. Внутри этих зданий — сидящие керамические фигурки людей — хозяев усадьбы, а также есть фигурки музыкантов и гостей. Такая неприступная крепость, принадлежавшая некоему богатому и влиятельному роду, свидетельствует о начавшемся в государстве периоде смуты и том, что люди начали вооружаться. Таким образом, погребальные керамические крепости отражают эволюцию усадеб Восточной Хань.

Объемные модели архитектурных сооружений позволяют ученым восстановить реальный облик и планировку построек эпохи Хань. Таким образом, неоспорима их высокая академическая ценность для исследователей искусства и быта общества эпохи Хань.

Список литературы:

1. *Джин Чуньфэн.* История мысли в династии Хань. — Пекин: Издательство «Китайские социальные науки», 1987. — С. 556.

2. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 томах. Том 2. Мифология, религия. — Москва: Восточная литература, 2007.

3. Краткий отчёт о раскопках погребения династии Западной Хань в Фэнхуаншань, г. Цзянлин пров. Хубэй // Вэньу. — 1974. — № 6.

4. *Лёве М.* Китай династии Хань: Быт, религия, культура. — Москва: Центрполиграф, 2005.

5. *Лю Зуньжи.* Краткое обсуждение жертвоприношений в гробнице династии Хань. — Чжэнчжоу: Издательство «Исследование культуры Центральной равнины», 2019. — № 1. — С. 55–62.

6. Погребальные модели архитектурных сооружений эпохи Хань, найденные в пров. Хэнань. — Чжэнчжоу: Дасян чубаньшэ, 2002.

7. *Сяо В.* Техника создания буддийской полихромной скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 3.— С. 55–74.

8. *Цю М.* История погребальных фонарей в эпоху Хань // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 2. — С. 70–81.

9. *Чжао Хуачэн, Гао Чонгвен.* Археология в династии Цинь и Хань. — Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 2002. — С. 281.

10. *Ю Инши.* Взгляд на жизнь и смерть в династии Восточная Хань. — Шанхай: Издательство «Шанхайское издательство древних книг», 2005. — С. 153.

С.И. БАРАНОВА

Доктор исторических наук, главный научный сотрудник факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет
e-mail: svetlanbaranova@yandex.ru

S.I. BARANOVA

Doctor habilitatus, associated professor History of Arts Faculty Russian State University for the Humanities
e-mail: svetlanbaranova@yandex.ru

ИЗ ОПЫТА СОЗДАНИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ДВОРЦОВЫХ ИНТЕРЬЕРОВ: МЕБЕЛЬ

CREATING OLD RUSSIAN PALACE INTERIOR: THE FURNISHINGS

Работа осуществлена при поддержке гранта РФФИ. Проект № РФФИ 20-09-42021

Статья посвящена истории воссоздания дворцовых интерьеров XVII в. в Москве. Более детально представлен опыт историко-художественной реконструкции в «макете-дворце» в Коломенском в начале 2000-х гг., основанный, в том числе, на изучении описей дворца и современных ему памятников. Их сопоставление позволяет реконструировать интерьеры, привлекая сохранившиеся аналоги. Наиболее сложный вопрос «овеществления» описей связан с мебелью того времени, сохранившейся в собраниях российских музеев и проблемой ее изучения.

The paper deals with the history of reconstruction of the palace interiors of the 17th century Moscow. The wooden palace of Kolomenskoye was experimentally re-erected in the early 2000s on the ground of the written sources, the descriptions of the palace and the similar architectural monuments. In the recent comparative research more detail were engage, including the preserved analogues in the collections. The most difficult issue appeared to be the «embodiment» of inventories to the real items of the authentic furnishings which are stored in the main museums of the Russian Federation.

Ключевые слова: дворец в Коломенском, царь Алексей Михайлович, описи, реконструкция, интерьер, усадьба, мебель.
Keywords: Palace in Kolomenskoye, Tsar Alexey Mikhailovich, inventory, reconstruction, interior, estate, furniture.

Интерес к интерьерным реконструкциям и разработке методов их осуществления получил практическое воплощение при создании экспозиции в «макете-дворце» в Коломенском [1; 2]. Царский дворец в Коломенском (1667–1767), подмосковной усадьбе царя Алексея Михайловича (1645–1676), просуществовавший столетие, в конце царствования Петра Великого (1672–1725) был отремонтирован (основные работы проводились с 1723 по 1724 г.). А в 2010 г. он был воссоздан на новом месте в пропорциях и формах подлинного здания. Ныне дворец представляет собой известный не только в Москве, но и в России объект музейного показа.

Воссоздание вызвало немалые дискуссии, но, вне зависимости от процесса «овеществления» и конечного результата, сама идея такого эксперимента, рассматриваемого как научное исследование, обладала определенной ценностью. Кроме того, важным моментом в работе над созданием дворца-макета стало углубление и обострение нашего восприятия декоративных особенностей этой архитектурной фантазии эпохи раннего Нового времени в России. Причем не только архитектурных и планировочных решений, но и уклада дворцовой жизни: пребыванию царя и членов его семьи, посещению послов, устройству быта, в том числе обстановке, где это происходило (1), [3; 4; 5; 6; 7].

Наиболее яркие (но и спорные) технологические и художественные вопросы оказались предсказуемо связаны с воссозданием интерьеров дворца и наполнением их предметами обстановки. Создание интерьеров Коломенского дворца стало не менее, а, возможно, и более сложной задачей, нежели строительство его объема, реальность которого определяло наличие обмеров, модели, достаточно богатой иконографии, а также широкими археологическими вскрытиями фундаментов здания (2).

Опыты реконструкции древнерусских дворцовых интерьеров имеют давнюю традицию. Они были сосредоточены в Москве, сохранив-

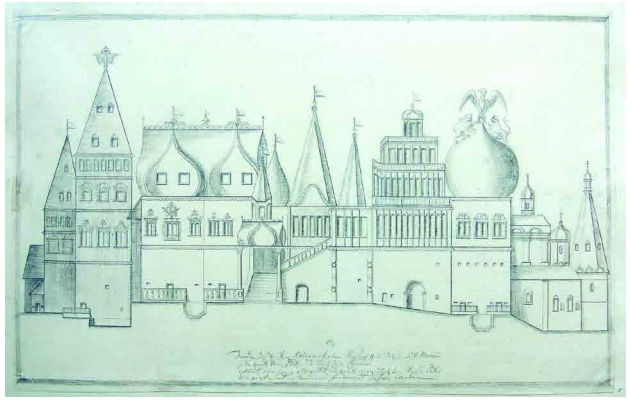


Рис. 1. Главный восточный фасад Коломенского дворца. Фридрих Вильгельм фон Бергхольц. 1740-е годы. Рисунок. Национальный музей, Стокгольм

шей большее, чем где-либо, количество памятников гражданской архитектуры XVII в. Первым таким опытом стала реставрация в середине XIX в. Теремного дворца Московского Кремля, которая в 1836 г. была поручена академику Ф.Г.Солнцеву и группе архитекторов, в которую входили Ф.Ф.Рихтер, К.А.Тон, И.Мироновский.

Известно, что обстановка и первоначальная стенопись дворца почти не сохранились. Ф.Г.Солнцев, занимавшийся реставрацией интерьеров и всей внутренней отделкой, пишет: «Эти терема, состоящие из девяти комнат, были чрезвычайно запущены» [9, с. 273].

Проекты восстановления фасадов Теремного дворца, хранящиеся в архивах, свидетельствуют об общем характере работ — проектировании «в стиле». Воспоминания Солнцева демонстрируют, что подход к восстановлению внутреннего убранства принципиально не отличался от восстановления архитектуры дворца. «Восстановление теремов начал я с дверных наличников… Чего нельзя было разобрать, то дополнял по общему характеру сохранившихся украшений. Тоже самое сделал и с обстановкой теремов. На чердаках и в подвалах загородных дворцов (Измайловском, Коломенском и др.) были найдены… древние… стул, кресло; по ним уже не трудно было сделать столько экземпляров, сколько требовалось для всех девяти комнат; — отыскался карниз кровати, для которой сделаны были подходящие по рисунку колонны; нашлись наволочки, подушки, ковер, вышитый царевной Софьей Алексеевной, стол, царя Алексея Михайловича; в селе Коломенском отыскали кафельную печку; так как некоторые кафели оказались испорченными, то пришлось сделать новые… Собравши весь этот скарб, дополнив недостающая вещи новыми, сделанными по рисункам, тщательно составленным мной с разных древних украшений и предметов, возобновили терема» [9, с. 274].



Рис. 2. Фасад Коломенского дворца с восточной стороны. Из альбома «Древности Российского государства». Вып. 6. СПб., 1849–53. Хромолитография Ф.Дрегера по рисунку Ф.Солнцева

Общество высоко оценило эту работу Ф.Г.Солнцева: в путеводителе 1916 г. восстановленный комплекс помещений представлен как «драгоценнейший памятник старинной русской архитектуры» [10, с. 113]. Отмечается, что стены и потолки расписаны в XIX веке художником Т.Киселевым по рисункам академика Ф.Г.Солнцева. Однако все остальные элементы, например, обстановка палат — «старинные стулья» [10, с. 116] или те же самые резные орлы [10, с. 113], не маркируются как «поновленные» или не аутентичные. Автор приводит описания внутреннего убранства теремов XVII века, как бы принимая восполнения за реальность и не относя их к реконструкции XIX в. (3).

Продолжением темы реконструкций интерьеров стало восстановление в 1856–1859 гг. под руководством архитектора Ф.Ф.Рихтера палат бояр Романовых в Зарядье. С целью достижения наибольшей достоверности в экспозиции были представлены древние артефакты и стилизованные объекты, созданные в процессе исторической реконструкции. Так, печи и часть мебели, изготовленные по проектам Ф.Ф.Рихтера, представляли собой творчески переработанные образцы древнерусских предметов интерьера.

Импульс от программных реконструкций Ф.Ф.Рихтера нашел отклик в осуществленных проектах восстановления дворцовых интерьеров, выполненных архитектором Н.В.Султановым в Москве. Начиная с 1891 г., во дворце Юсупова (вторая пол. XVII — нач. XVIII в.) архитектор,

опираясь на архивные источники и вещественные аналогии, создал множество детальных чертежей и рисунков, положенных в основу художественной реконструкции интерьеров палат [подробнее см.: 12]. Эти материалы были основаны, в том числе, и на известных ему описях Коломенского дворца, а также на воспоминаниях А.Лизека о столовой палате и сюжетах ее росписи.



Рис. 3. Прием посла Римской империи царем Алексеем Михайловичем. Р. Сторн. 1661–1662 гг. Из альбома Мейерберга «Виды и бытовые картины России XVII в.». Спб., 1903

В XX в. единственная известная реконструкция была выполнена в начале 1930-х гг. в музее «Коломенское» П.Д.Барановским и представляла интерьер служебного помещения Коломенского дворца, Приказной палаты (4).

От опытов реконструкций XIX в. воссоздание интерьера Коломенского дворца в начале XXI столетия отделяли уже более полутора веков музейной практики и появившийся барьер восприятия современной копии утраченного памятника как своего рода музейного экспоната. Дворец в Коломенском был избран в качестве образца реконструируемого исторического объекта, с тем чтобы стать своего рода «представителем» мастерства и образа жизни наших предков.

Этот выбор был оправдан и с точки зрения времени: именно эпоха XVII века (точнее, его вторая половина) стала тем резервуаром форм, композиций и сюжетов, на основе которых представление о древнерусской культуре сложилось в конце XVIII — начале XX в. сначала у историков и художников (архитекторов, декораторов и др.), а затем и у образованной части народа в целом. Стремясь реконструировать образы искусства эпохи Алексея Михайловича и его сыновей, создатели, в известном смысле, обратились к давней традиции русской науки.

Выбор был оправдан и с точки зрения типа сооружения и того материала, который подлежал реконструкции. Тезис о деревянном строительстве, извечном исходном пункте для рассуждений об особенностях русской культуры как одном из коренных ее отличий, давно принят (и даже отчасти гипертрофирован) национальным сознанием. Тем не менее, деревянные дворцы Древней Руси, многократно упомянутые в письменных источниках, не дожили до эпохи научной фиксации. Отсюда — то значение, которое обретает опыт воссоздания наиболее сложного из известных нам образцов деревянного хоромного строительства на Руси XVII в.

Дело в том, что дворец в Коломенском с точки зрения сохранности — это исключение из правил. Построенный на пороге Нового времени, он благополучно пережил петровскую эпоху и простоял почти до конца XVIII в., то есть до времени, когда историческая ценность древних русских (как тогда выражались, «готических») сооружений начала понемногу осознаваться. Благодаря этому, его внешний вид и, что особенно важно для реконструкции интерьера, план были надежно зафиксированы. Это позволяло утвердить пространственную реконструкцию дворца на документальной основе, по крайней мере, в отношении внутренних пространств и их функций, а отчасти — и текстуры.

В современной исторической литературе нет обобщающего сочинения, которое позволило бы с достаточной точностью представить обстановку дворцовых интерьеров этого (не говоря уже о более раннем) времени. В концепции их воссоздания для Коломенского дворца пришлось специально собрать и проанализировать материалы для музейной реконструкции. Предполагался всесторонний, комплексный анализ таких источников, как опубликованные и неопубликованные письменные и иконографические материалы; немногие, чудом дошедшие до нас, подлинные вещи из дворца (как из музейных хранилищ, так и найденные при археологических раскопках на месте дворца с 1930-х по 2000-е гг.); предметные аналоги музейного хранения. Это сочетание информации давало определенные результаты, особенно с учетом того, что до 1670-х гг. памятник сохранялся и документально фиксировался профессиональными архитекторами.

Исследователи разных лет неоднократно упоминали значение описей для воссоздания древнерусских интерьеров, в том числе и Коломенского дворца. В 1928 году известный исследователь древнерусского искусства В.В.Згура писал о нем: «...старые описи позволяют до некоторой степени восстановить и внутреннее убранство этого замечательного памятника» [13, с. 13]. Были проанализированы не только описи царского дворца в Коломенском времени его существования (5), [14, с. 342, 343], (в том числе частично опубликованные в работах И.Е.Забелина (6), [14]), описи архитектора И.Ф.Мичурина (7), но и описи, современ-

ные дворцу или ненамного отстоящие по времени, то есть материалы по царскому дворцу в Измайлове (8), [16]; дворцам и патриаршим палатам в Московском Кремле [17]; «Розыскные дела о Федоре Шакловитом» [18], в которых описано убранство палат (дворца) В.В.Голицына и другие, в том числе и описи служебных помещений. К толкованию этих источников обращались И.Е.Забелин, Н.А.Бакланова [19], Н.Н.Соболев [20].

В качестве источника информации использовались и записки иностранных дипломатов, посещавших Коломенское после его возведения: антиохийского патриарха Макария и сопровождавшего его архидьякона Павла Алеппского [21], Адольфа Лизека [22], Адама Олеария [23], Августина фон Мейерберга [24], Кунрада фан Кленка (в тексте последнего, например, упомянуто о «большой прекрасной люстре из горного хрусталя с тремя ярусами ветвей, подвешенной в особой машине; ее несли 16 человек» [25, с. 401], которую подарили царю Алексею Михайловичу), Фридриха Вильгельма Берхгольца [26] и др.

Были привлечены и описания обстановки Московских приказов, позволившие составить представление о служебном быте XVII века [19, с. 79–80].

Документы, созданные с разной целью, различаются между собой полнотой описания (9). Например, описи «ветхостей» основное внимание уделяют сохранности интерьеров и предметов обстановки, требующих ремонта. Подробнее всего описаны палаты князя Голицына. Это своего рода энциклопедия быта просвещенного придворного, окружившего себя предметами роскоши царского уровня. Несмотря на отмеченные отличия, общая информация, полученная из всех документов, позволяет судить о дворцовом интерьере и его типовых помещениях.

Из сравнения описаний ясно, что типичные помещения дворцов, например, Крестовую и Столовую палаты, отличало сходное убранство. Как упоминалось выше, лишь описания дома князя Голицына отличается от трех остальных обстоятельнейшим включением предметов роскоши. Эта педантичность связана с конфискационным характером описи — в остальных случаях подобным предметам просто не уделяли внимания. Тем не менее, основной «костяк» хоромного убранства соответствует всем описям, а инородные предметы легко вычленяются.

Сопоставление описаний основных типов комнат в дворцовых помещениях XVII в. дает возможность синтезировать общие представления о наполнении помещений различного назначения, от парадных до

служебных, которые служат основой для достоверного воссоздания интерьеров, и позволяет выявить наиболее часто встречающиеся типы предметов (или элементов). Такими элементами, в первую очередь, становятся окна, двери, стены, пол и потолок. Частота упоминаний этих элементов в текстах описей позволяет создать их словесное описание, включающее мелкую фурнитуру, виды декора и материалы.

Анализ источников позволяет составить характеристику убранства интерьера: общие черты, полы деревянные, двери, окна; печи; декоративные ткани: обивка, ковры, драгоценные ткани; осветительные приборы: паникадила, шенданы, подсвечники; резьба: двери, наличники окон и дверей, подоконные доски, потолочные карнизы; орнаментальная и сюжетная живопись: «травное» и «бытийное» письмо; иконное письмо; мебель: лавки, скамьи, кресла, стулья, столы, шкафы и поставцы.

При определении круга вещественных источников, которые позволят наполнить реконструируемые интерьеры дворца интересными, в той или иной степени аутентичными деталями, способными передать ту среду, в которой проходила по-







Рис. 4. Интерьер Теремного дворца. Фото конца XIX в.

Рис. 5. Интерьер палат бояр Романовых. Фото 1890 г.

Рис. 6. Интерьер дворца Юсуповых в Москве. Фото конца XIX в.

вседневная жизнь русского двора XVII в., особую роль играют для восстанавливаемого интерьера предметы, сохранившиеся в музейных собраниях, о которых доподлинно известно, что они принадлежали тому или иному интерьеру. Такие произведения приобретают черты аутентичности для исследуемого периода, и их нахождение в интерьерах может быть обосновано. При работе с группой источников, объединенных этим признаком, в первую очередь следует обращать внимание на датировку, на стилистическое соответствие предмета и восстанавливаемого интерьера, на его социокультурный фон.

К особой группе относятся археологические источники. Многие из рассмотренных нами деталей интерьера являются вполне распространенным материалом в московской археологии, например, слюдяные оконницы, металлическая дверная и оконная фурнитура, печные изразцы. Убедительный результат был достигнут при реконструкции одиннадцати изразцовых печей дворца с использованием археологической коллекции изразцов, планов, аналогов среди печных изразцов этого времени и дворцовых описей [27–31].

Наибольшие трудности вызвал процесс «овеществления» мебели по письменным источникам. Судя по описям, мебель в русском быту, начиная с московского периода, представляли: образцы традиционной русской мебели (лавки, скамьи, поставцы, сундуки-укладки); ввезенные предметы английской, итальянской польско-немецкой и голландской мебели (стулья, кресла, кровати, шкафы «индейского дерева», шкафы «кабинеты», столы круглые с полами «на китайское дело» и т.д.), а также копии привозной мебели, изготовленные русскими мастерами в мастерских Оружейной палаты [20]. Среди них — ведущие резного и столярного дела мастера: Клим Михайлов, Ларион Юрьев и другие, делавшие все: от «столов резных с ножками» до «шахматных досок». Например, «с 2 по 28 июля 1686 г. Л.Юрьев с товарищами, резного и столярного дела мастерами, 20 человек, и столяры из станочников, 31 человек, делали в Палатах резного и столярного дела в новопостроенные каменные комнаты царевен кровати “гладкие”, шкафы, поставы с выдвижными ящиками, киоты с флемованными дорожниками, шкатуны, ларцы, погребцы, шапочники и “иные многие верховые дела”, а резные мастера вырезали штуки к большой кровати; Л.Юрьев получил на 19 работных дней вместо дворцового корма и питья жалованье из расчета по 2 деньги на день» (10).

Ясно, что меблировка царских дворцов отчасти следовала древнерусской традиции организации быта, а отчасти диктовалась новой европейской модой. В палатах сохранялись пристенные лавки, часто связанные конструктивно со стенами дома. Точнее, они были просто повсюду, в том числе и в служебных помещениях. Н.А.Бакланова отмечает: «…стены, убранные цветными сукнами или расписанные яркими узорами, столы, скамьи и лавки, пестревшие разноцветными обивками, капризные узоры слюдяных окон, яркие изразцы печей, живописно нагроможденные сундуки, коробьи и ящики, груды столбцов, разбросанных по столам — все это мало напоминало современную канцелярию с ее монотонным однообразием и сухим порядком» [19, с. 79–80].



Рис. 7. Стул в церкви упраздненного Ивановского монастыря в Москве. Из издания И.М. Снегирева «Памятники древнего художества в России» М., 1854. Литография

Этот вариант средневековой встроенной мебели оказался столь устойчив, что сохранялся в народной среде до середины XX века.

Одновременно умножались шкафы, столы, кресла и стулья нового образца. «В обстановку дворцов и домов избранной московской знати … уже с конца XVI столетия стали проникать предметы европейского производства» [32, с. 32].

Тем не менее, в середине XIX в. создатели музея в доме Романовых столкнулись с нехваткой мебели. При обсуждении вопроса о том, какую мебель, соответствующую эпохе Михаила Федоровича, необходимо поместить в интерьерах палат, были представлены три рисунка академика Ф.Г.Солнцева [32, с. 215]. Но то, что было использовано при воссоздании Теремного дворца, оказалось невостребованным в реконструкции Ф.Ф.Рихтера. Он вынес следующее заключение: «Мебель сия

хотя… древняя, но она тяжелая, и скорее имевшая назначение для духовных лиц, а не житейская, кровать… старинная, но не времени Михаила Федоровича… на рисунке же № 3 изображена мебель Новгородская, и потому ни по своей форме, ни в каком другом отношении для Романовского дома не подходит» [33, с. 190–248]. Таким образом задавались пространственные и временные рамки для аналогов, которым следовало отдавать предпочтение — пока еще очень нечеткие, с оговорками но, тем не менее, выявляющие определенный круг предметов, который мог оказаться в воссоздаваемом интерьере. Затем, «решили …недостающую (мебель — С.Б.) выполнить по рисункам Ф.Ф.Рихтера, сделанным с аналогов из Оружейной палаты, Теремного дворца, Костромского Ипатьевского монастыря, а также на основе миниатюр, грамот, тканей XVI–XVII вв.» [цит. по: 34, с. 30]. Среди них были скамьи и лавки, столы, мягкий стул с резным круглым медальоном с двуглавым орлом на спинке (11), выполненные, фактически, в неорусском стиле.

В настоящее время существует еще меньше образцов мебели этого периода.

В то же время в ходе исследовательской работы выяснилось много важного для источниковедения. Прежде всего, оказались ошибочными представления о значительном объеме фондов предметов мебели (традиционной, привозной, заказной по образцам и т.п.), бытовавших в свое время в России и сохранявшихся в музеях до наших дней. В крупнейших музейных собраниях (Исторический музей, Русский музей, ГЭ, Смоленский музей, Ярославский музей) они исчисляются единицами и являются редчайшими артефактами.

В первую очередь, это связано с частично передвижным характером использования мебели в ту эпоху. На основании описи Измайловского дворца А.В.Топычканов установил, что во дворце в отсутствие царской семьи оставались скамьи и лавки с полавочниками, столы, поставцы, иконы, завесы на окнах. Частично «номадическую» культуру двора отражают и описи вещей, которые возили в царские походы. В их числе — не только одежда и туалетные принадлежности, что было бы понятно, но и стул с подножием («ферязи теплые и холодные, кафтаны ездовые теплые и холодные, зипуны, епанчи, шапки, рукавицы, рукавицы “перщетые” (перчатки), ящик с туалетными принадлежностями, гребнями и зеркалами, посохи, “трубки присмотренные” (подзорные трубы), “солношник” (балдахин), ножи (в том числе клепики), серебряник с лоханью и стоянцом, стул с подножием, штаны, ичетоги, башмаки, подвязки, часы») [36].

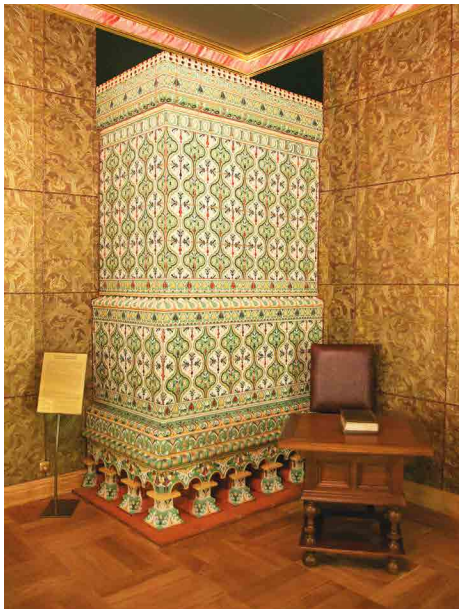


Рис. 8. Интерьер дворца в Коломенском. Современная реконструкция. Фото 2012 г.

А.В.Топычканов полагает, что «только перед “царским пришествием” помещения дворца наполнялись предметами, необходимыми для проживания государевой семьи. Предметы мебели и обихода расставлялись в зависимости не только от назначения помещений, но и от пожеланий самого государя и членов его семьи. Поэтому иногда случалось, что кровать ставили в той же комнате, где находился трон, а столовое кушанье накрывали в крестовой. Для дипломатических церемоний в сенях и комнате, предназначенной для аудиенций, дополнительно развешивали гобелены, клали ковры, вешали паникадила, чтобы произвести впечатление на иностранных дипломатов» [7, с. 27; 37].

Существуют упоминания об использовании во время дипломатических церемоний нескольких (трех) нарядов (в них входят паникадила, скатерти, посуда, трон и многое другое), их устраивали в зависимости от статуса посольства, значения переговоров и пожеланий государя, то есть Грановитую палату, например, каждый раз оформляли по-разному, в зависимости от того, какой из трех нарядов был предпочтительнее [38]. Можно предположить, что в Коломенском были использованы такие же готовые комплекты (наряды), которые возили из одного дворца в другой.

Хроническая нехватка мебели наблюдается в дворцовом быту и в XVIII в. [подробнее см.: 20, с. 291–293].

В этот бытовой ряд не укладывается неоднократное использование царских тронов — оно носило программный, церемониальный характер. Известно, что знаменитый трон первого русского царя династии Романовых Михаила Федоровича неоднократно использовали

при церемониях коронаций последующих представителей правящей династии.

Проблема наполнения реконструируемых древнерусских дворцовых интерьеров мебелью, которую мы наблюдаем с середины XIX в., в настоящее время усугубляется и недостаточной изученностью предметов, хранящихся в музеях. («Большинство предметов мебельной коллекции российских музеев крайне редко становились предметами специальных научных работ» [39, с. 119].) К подробному изучению мебели этого периода обратились лишь в последнее время, но монографическое исследование на эту тему, видимо, впереди [20; 32; 40–47]. Обнадеживает появление работ, в которых исследователи изучают редкие экземпляры мебели этого периода (кипарисовый сундук начала XVII в. [39, с. 119–128], немецкий шкаф из Патриаршего дворца [48]).

Ряд атрибуционных открытий связан и с наиболее значимым собранием мебели ГИМ, где представлены самые ранние произведения. Среди них — обитое кожей кресло конца XVI в. — самый древний предмет мебельной коллекции, стулья, скамья и столы XVII–XVIII вв.; складной стол XVII в. из палат царевны Софьи в Новодевичьем монастыре. В ГИМ также сохранился единственный в мебельных собраниях России ранний образец стола со съемной столешницей с резным краем, под которой находится отделение для хранения, выполненный в XVII в. Этот предмет интерьера является переходной формой от сундука-стола [подробнее об этих предметах см: 49–51].

Наиболее сохранившимся предметом мебели, который был наиболее подвижен в меняющейся обстановке, стал стул, способный «…продемонстрировать такое разнообразие вариантов и стилистических нюансов, которые вряд ли можно проследить на других предметах мебели» [35]. Наиболее ценные из них «стулы выходные», которые использовались в торжественных случаях, старались сохранить, тогда как другая мебель продолжала путешествия по любимым резиденциям русского царя.

Изучение вещевой интерьерной атрибутики позднего Средневековья далеко не закончено и требует дальнейшего поиска документальных и вещевых источников (12). Это делает музейную реконструкцию исторической среды уникальной областью, в которой прочно переплетены элементы научного исследования, атрибуции выявленных подлинников и художественного творчества, имеющие цель передать в музейном пространстве черты культурной и национальной идентичности. По словам Л.И.Лившица, «она (экспозиция в Коломенском дворце — С.Б.) проектируется как живой музей, как образное пространство, в которое погружены, наряду с реконструируемыми, аутентичные предметы: в интерьерах будут выставлены подлинные иконы и предметы церковного убранства, шпалеры, мебель и многие другие вещи XVII–XVIII вв. из собрания МГОМЗ. И тем самым они будут возвращены в естественную для них среду» (13).

Примечания:

1. Этот интерес исследователей получил особое отражение в материалах конференции «Коломенское. Россия и Европа XVII века» [8].

2. Проблемы воссоздания объема, оставляя в стороне логистику инвенции «древнего» здания в современную городскую среду и среду заповедника одновременно, лежали в плоскости подхода к воссозданию: использованию тех или иных материалов, моделированию технологий деревянного строительства XVII в., вообще уровню научного подхода, превращению его в этно-археологический эксперимент.

3. В дальнейшем это привело к неточностям. Так изразцовые печи, сложенные в Теремном дворце в это время, зачастую представляются в современных изданиях как печи XVII в. (см., напр.: [11, с. 21]).

4. В 2004 г. интерьер Приказной палаты был обновлен, с сохранением, в основном, следов первой реконструкции.

5. Опись «Росписной список дворца села Коломенского» 1742 г. (Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1239. Оп. 1. Д. 486. Л. 8–42 об.), которую Забелин считал поздней копией несохранившейся «Описи в Коломенском дворце государевым хоромам и прочему строению, на 46 листах, 7185 (1677) года».

6. Полный текст описи см.: РГАДА. Ф. 1239. Оп. 1. Ед. хр. 486.

7. «Доношение архитектора Ивана Мичурина в Главную дворцовую канцелярию об осмотре дворца в Коломенском с описанием “ветхостей”, сметами расходов строительных материалов и ценами на них» 25 мая 1740 г. (РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 31818. Л. 58–69 об., копия на л. 71–89 об.) (подробнее см.: [15, с. 169–176]).

8. Опись дворца и хозяйственных заведений в селе Измайлове. 1687 г. Собрание МГОМЗ. А-1062. УП-1253. Л. 1–12 об.

9. Благодарю О.А.Забалуеву за совместную работу по сопоставлению описей.

10. РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 24431. Л. 1–3 об. Приношу благодарность М.В. Николаевой за предоставленный материал.

11. Стул был представлен на выставке «Сто и двенадцать стульев из собрания Государственного Исторического музея. Каталог» [35, с. 97].

12. За основу может быть взят подход к изучению. См.: Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д. Всеобщая история интерьера. — М.: Эксмо, 2013.

13. Отзыв Л.А.Лившица. Копия, архив автора. К обсуждению концепции интерьеров дворца были привлечены ведущие специалисты в области древнерусского искусства.

Список литературы:

1. Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции) / под редакцией М.Т.Майстровской. — Москва, 1997.

2. Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев // Труды ГИМ. Выпуск 160. — Москва, 2006.

3. *Суздалев В.Е.* Русское чудо. Царский дворец в Коломенском — шедевр русского деревянного зодчества второй половины XVII — первой четверти XVIII века. Альбом. На русском и английском языках. — Москва: Пенаты, 2005. — 160 с.: 117 ил.

4. *Бусева-Давыдова И.Л.* Царские усадьбы XVII века и их место в русской архитектуре // Архитектура русской усадьбы. — Москва, 1998. — С. 38–49.

5. *Ачаркан Д.-М.И.* Дворец царя Алексея Михайловича в с. Коломенском // Коломенское. Материалы и исследования. Выпуск 7. — Москва, 2002. — С. 11–60.

6. *Седов П.В.* Закат Московского царства, царский двор конца XVII века. — Санкт-Петербург, 2006.

7. *Топычканов А.В.* Повседневная жизнь Коломенского дворца второй половины XVII века. — Москва, 2010; [2-е изд., доп.]. — Москва, 2018.

8. Коломенское. Материалы и исследования. Сборник материалов научно-практической конференции «Коломенское. Россия и Европа XVII века». Выпуск 13. — Москва, 2010.

9. *Солнцев Ф.Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. — 1876. — Т. 16.

10. *Бартенев С.П.* Большой Кремлевский дворец. Дворцовые парки и придворные соборы: указатель к их обозрению. — Москва, 1916.

11. *Тихонов Ю.А.* Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства: (по новым источникам первой половины XVIII в.). — Москва: Кучково поле, 2008.

12. *Савельев Ю.Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. — Санкт-Петербург: Спас, 2009.

13. *Згура В.В.* Коломенское. Очерк художественной истории памятников. — Москва, 1928.

14. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. — Москва, 2005.

15. *Баранова С.И.* Описи И.Ф.Мичурина как источник изучения материальной культуры XVI–XVII вв.: деревянный дворец и церкви села Коломенское // Российская археология. № 3. — Москва, 2018.

16. *Топычканов А.В.* Повседневная жизнь дворцового села Измайлова в документах приказной избы последней четверти XVII века. — Москва, 2004.

17. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В.И. и Г.И. Холмогоровыми при руководстве И.Е.Забелина. Том 1. — Москва, 1884.

18. Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Том 4. — Санкт-Петербург, 1893.

19. *Бакланова Н.А.* Обстановка Московских приказов в XVII в. // Труды Государственного исторического музея. Выпуск 3: Разряд общий исторический. — Москва, 1926. С. 53–100.

20. *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. — Москва-Ленинград, 1934.

21. *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. — Москва, 1896–1900.

22. Сказание Адольфа Лизека о посольстве от императора римского Леопольда к великому царю московскому Алексию Михаиловичу, в 1675 году / перевод с латинского И.Тарнава-Боричевский. — Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1837. [2], 68 с.

23. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию. — Смоленск, 2003.

24. Путешествие в Московию барона Августина Майерберга. — Москва, 1874.

25. Посольство Кунраада фан Кленка к царям Алексею Михайловичу и Ведову Алексеевичу. — Рязань: Александрия, 2008.

26. *Берхгольц Ф.В.* Дневник каммер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721–1725 год / перевод И.Аммон: [в 4 частях]. — Часть 1: 1721-й год. — Москва, 1857. — 271 с. — Часть 2: 1722-й год. — Москва, 1858. — 358 с. — Часть 3: 1723-й год. — Москва, 1860. — 292 с. — Часть 4: 1724-й и 1725-й годы. — Москва, 1862.

27. *Гра М.А.* Печи Коломенского деревянного дворца XVII века // Коломенское. Материалы и исследования. Выпуск 5. Часть 2. — Москва, 1993. — С. 272–286.

28. *Баранова С.И.* Изразцы из Коломенского дворца: трансформации художественных импульсов // Коломенское. Материалы и исследования. — Москва, 2011. — Выпуск 13. — С. 197–216.

29. *Баранова С.И.* Печи Коломенского дворца. Достоверность реконструкции // Музей. — 2011. — № 4. — С. 52–58.

30. *Баранова С.И.* Реконструкция изразцовых печей Коломенского дворца. Степень достоверности // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — Москва, 2014. — С. 56–72.

31. *Баранова С.И.* Опыт реконструкции древнерусских печей Московском государственном объединенном музее-заповеднике // К двадцатилетию высшей школы реставрации РГГУ: академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции. 2013 // Артикульт. — 2013. — № 12 (4/2013). — С. 81–82.

32. *Попова З.П.* Русская мебель XVI–XVII вв. в собрании Государственного Исторического музея // Русское художественное дерево. Труды ГИМ. Выпуск. 56. — Москва: Советская Россия, 1983. — С. 7–56.

33. *Баталов А.Л.* Практика реставрации 1850–70-х гг. // Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / под редакцией А.С.Щенкова. — Москва, 2002.

34. *Шуцкая Г.К., Трегубова Е.Л.* Старый дом на Варварке. — Москва, 2007.

35. Сто и двенадцать стульев из собрания Государственного Исторического музея. Каталог / составители О.Стругова, Н.Кологривова, Н.Перевезенцева, Н.Скорнякова. — Москва, 2000.

36. *Топычканов А.В.* Политическое пространство царских резиденций второй половины XVII в.: материальное измерение // От Смуты к Империи. Новые открытия в области археологии и истории России XVI–XVIII вв.: Материалы научной конференции / ответственные редакторы Л.А.Беляев, А.В.Юрасов. — Москва-Вологда: Древности Севера, 2016. — С. 183–187.

37. *Топычканов А.В.* Коломенский дворец царя Алексея Михайловича: итоги и перспективы изучения // Коломенское: Материалы и исследования. Выпуск 13. — Москва, 2011. — С. 7–14.

38. *Топычканов А.В.* Царский пир от царя Михаила Федоровича до Петра — Москва: МГОМЗ, 2014. — 75 с.

39. *Данилова Н.В.* Кипарисовый ларь в экспозиции Патриаршего дворца // Художественные памятники музеев Московского Кремля в истории культуры XI–XIX веков. Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Выпуск 24. — Москва, 2014.

40. *Попова З.П.* Русская мебель XVI–XVII веков: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.05. — Москва, 1973. — 205 с. + Прил. (152 отд. с. ил. в папке).

41. *Попова З.П.* Мебель Древней Руси XII–XV столетий // Советский музей. — 1985. — № 1. — С. 47–52.

42. *Попова З.П.* Русская мебель XVI–XVII вв. // Советский музей. — 1989. — № 4. — С. 60–64.

43. *Попова З.П.* Мебель Древней Руси // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 1. — С. 42–43.

44. *Попова З.П.* Русская мебель XVI век // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 3. — С. 45–48.

45. *Попова З.П.* Мебель XVII века / З.П.Попова // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 6. — С. 46–50.

46. *Ботт И.К., Канева М.И.* Русская мебель. История. Стили. Мастера. — Санкт-Петербург, 2003.

47. *Ботт И. К., Ефремова И. К., Канева М. И., Гусева Н. Ю.* Русская мебель. От петровского барокко до александровского ампира. — Москва: Трилистник, 2004. — 232 с.

48. *Данилова Н.В.* Немецкий шкаф XVII века из музея «Патриарший дворец» // Декоративно-прикладное искусство Западной Европы. Материалы и исследования. Выпуск XVIII. — Москва, 2006. — С. 364–372.

49. *Углева Н.В.* Коллекция П.И. Щукина: от частного собрания к публичному музею // Румянцевские чтения. Материалы всероссийской научной конференции (17–18 апреля 2012). — Москва: Пашков дом, 2012. — С. 293–299.

50. *Углева Н.В.* Формирование мебельной коллекции Исторического музея в 1890–1930-е гг. // Вопросы музеологии. — СПбГУ, 2014. — № 2 (10). — С. 111–120.

51. *Углева Н.В.* Коллекционирование мебели в России (XVI — первая треть XX в.) // Вестник РГГУ. — 2016. — № 1 (3). — С. 73–80.

В.В. СЕМЕНОВА

Доктор технических наук, профессор, директор «Научно-исследовательского и проектного центра экспериментального дизайна «Практика»» Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (НИПЦ ЭД «Практика» СПбГУПТД).
e-mail: inclover@mail.ru

Ю.В. НАЗАРОВ

Доктор искусствоведения, профессор, президент Национального института дизайна
e-mail: nazaret48@yandex.ru

V.V. SEMENOVA

Doctor of Technical Science «Industrial Aesthetics and Design», Full Professor. Director Scientific, Research & Experimental design center «Practice» at St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: inclover@mail.ru

Y.V. NAZAROV

Doctor of Arts, Professor, President of National Design Institute
e-mail: nazaret48@yandex.ru

ВИЗУАЛЬНОЕ ЗАГРЯЗНЕНИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ. ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

VISUAL POLLUTION OF THE URBAN ENVIRONMENT. PROBLEMS AND SOLUTIONS

В статье рассматриваются вопросы, связанные с ориентацией людей в пространстве исторического города, исследуются проблемы, возникшие в связи с экстенсивным использованием наружной рекламы и хаотичным применением архитектурного освещения. Даются рекомендации по рациональному применению медиа-носителей и современных источников света.

The article discusses the issues related to the people's orientation in the space of the historical city, the problems that arose in due to the extensive use of outdoor advertising and the chaotic use of architectural lighting. The article contains recommendations for the rational use of media and modern sources of light.

Ключевые слова: информационные и рекламные конструкции, медиа-искусство, композиционное взаимодействие, особенности зрительного восприятия, дизайн городской среды.
Keywords: information and advertising structures, media-art, compositional interaction, features of visual perception, design of the urban environment.

Дисгармония режет глаз немедленно. Гармония же, наоборот, не бросается в глаза сразу же, она входит в нас постепенно и благодаря нюансам усиливается в результате сколь угодно длительного рассматривания.
А.И. Лапин

Удобство ориентирования в городской среде и целостность восприятия современного урбанизированного пространства напрямую зависят от объективных закономерностей человеческого восприятия, рациональной и гармоничной организации всего наружного информационного наполнения. Семантический диссонанс, возникающий в стилистике объектов наружной рекламы и информации, с одной стороны, и сформировавшийся художественный язык архитектурно-пластической среды, с другой стороны, на практике неизбежно стимулируют ощущение психологического дискомфорта.

Вместе с тем сегодня гармоничные композиционные решения информационных и рекламных конструкций, размещаемых в сложившейся городской среде, желательны и возможны. Чем раньше будут созданы совершенные концептуальные и методологические разработки в этой области, тем продуктивнее будет организована работа по созданию информационно-визуальной структуры города. Реклама, став частью медиа-искусства и выйдя на улицы города, должна не разрушать, а органически вписываться в уникальную историческую среду отечественных поселений. Реклама способна композиционно взаимодействовать с городским контекстом не на уровне агрессивного противопоставления,



Рис. 1 Примеры нарушения гармонии (слева) и гармоничной интеграции (справа) при интеграции наружной рекламы и информационных конструкций в пространство городской среды [3]

она способна преображаться, благодаря пластическому развитию своих внутренних архитектурно-стилистических особенностей. В мировой практике существует множество подобных примеров. Вывески парижских «Café», многократно воспроизведенные в работах живописцев и графиков разных поколений, использованные в театральных декорациях, мелькавшие в запоминающихся кинолентах, являются неотъемлемой частью притягательной городской среды столицы Франции [1].

Гармоничное и целостное восприятие архитектурно-художественной структуры городского пространства — важнейший фактор формирования целостного образа города (рис. 1). А сам характер этого восприятия, в свою очередь, зависит от композиционного взаимодействия всех зрительно воспринимаемых объектов, причем важнейшей перцептивной областью является уровень первых этажей зданий, попадающий в поле зрения пешехода и автомобилиста, что происходит на 80 % чаще, чем визуальная фиксация вышерасположенных частей фасада здания. Для того чтобы понимать, как формируется наше зрительное восприятие, необходимо учитывать механизм зрения индивида. Глазное яблоко человека находится в постоянном движении, ни на секунду не останавливаясь. Глаз совершает микроскопические движения, скачкообразно «ощупывая» попавшие в поле зрения объекты. В среднем наши глаза совершают подобные движения через каждые 0,2–

0,6 секунды, с амплитудой от нескольких угловых минут до нескольких градусов. Эти быстрые, строго согласованные движения глаз, происходящие одновременно и в одном направлении, называются саккадами (от старинного французского слова saccade — «рывок», «толчок», «хлопок паруса») [2].

Мы не замечаем такой дискретный характер своего зрительного восприятия, не осознаем его, тем не менее, чтобы получить информацию об объекте, наши глаза отыскивают наиболее информативные точки на объекте и перескакивают с одного пятна на другое, множество раз возвращаясь при изучении нужного предмета к самым важным зонам. Регистрация траектории движения глаз называются дрейфограммой, специалисты с помощью специального оборудования ее фиксируют и изучают для выявления и анализа композиционно значимых элементов художественных произведений, а также для изучения процесса восприятия рекламы и информации.

Движущиеся, светящиеся, яркие, большие, контрастные, насыщенные привлекательными деталями объекты, и особенно — тексты — реципиенты воспринимают как главные, их глаза возвращаются к ним автоматически по многу раз. А для того, чтобы разглядеть менее яркие и менее контрастные объекты, требуется волевое и физическое усилие. Таким образом, информационные и рекламные конструкции, являясь композиционно наиболее активными объектами, размещенными на фасадах зданий, отодвигают на второй план восприятие архитектуры самих зданий. Они создают «завесу» в виде визуального шума, искажающего и заслоняющего своей гиперреактивностью первоначальный замысел архитекторов, сформировавших исторический облик города.

Для того чтобы представить себе, как это происходит, достаточно вообразить, что буквы вывесок вдруг сменились картинками или иероглифами и вообразить, как будут выглядеть улицы, заполненные такими вывесками в том объеме, цвете и в таком контрастном исполнении, в котором мы наблюдаем их сегодня. А ведь в человеческом сознании этот процесс именно так и происходит — сначала воспринимается контрастная форма, затем происходит процесс ее узнавания — зрительный образ превращается в знакомое слово, которое затем облекается в понятное значение, и в обратном порядке — концентрируется в собирательный образ — товара, услуги, информации. Стоя на главных магистралях города и глядя прямо перед собой, порой можно одновременно

увидеть более десяти объектов наружной рекламы и информации, та же картина нам будет доступна и в отдаленных от центра районах.

Вывески и реклама, благодаря своей назойливой яркости, воспринимаются, в первую очередь, оттесняя на второй план архитектурные особенности фасадов зданий. При этом визуальный образ рекламы содержит в себе нечто большее, чем просто элементы, регистрируемые сетчаткой глаз, — он содержит в себе скрытую структуру линий напряжения, индуцируемые зрительные оси, посредством которых выстраиваются композиционные связи между внешними структурными характеристиками изображаемых объектов. Так, например, если на здании расположить в видимой близости несколько вывесок в одинаковых цветах, восприятие этой изобразительной группы сложится в обобщенный образ, даже если они будут разного размера, разной наполненности, и на части из них цвета будут поданы с помощью выворотки (например, красное на белом, а рядом — белое на красном). Тот же эффект мы будем наблюдать при общности формы, пропорций и прочих повторяющихся композиционных особенностях каждого элемента. Схожие объекты срастаются в зрительные конгломераты, заслоняющие своей массой и активностью архитектурно-стилистические особенности городской среды.

Именно поэтому так важно в работе городского художника грамотно регламентировать не только конфигурационные и конструктивные правила расположения объектов наружной рекламы и информации, но и строго определять их соответствие стилистике архитектурного ландшафта. Конструктивная типологизация объектов наружной рекламы и информации достаточно полно отражена в действующих нормативно-правовых документах, поэтому в данном исследовании она приведена обобщенно, в виде таблицы.

В процессе исследования любые попытки регламентирования стилистических и художественных характеристик объекта неизбежно приводят к столкновению противоположно направленных и трудно совместимых друг с другом интересов — чаяний защитников городской среды, стремящихся добиться наибольшего соответствия рекламоносителя стилистике архитектурного ансамбля или отдельно взятого здания, и желаниям рекламодателей, важнейшей задачей которых является чистота и узнаваемость продвигаемого бренда. Оставив вопрос проблематики организационных мероприятий, вернемся к факторам,



Рис. 2. Правила размещения объектов наружной рекламы и информационных конструкций на фасадах зданий и сооружений (схема (слева), фотоматериалы и графический регламент (справа)) [3]



Рис. 3. Примеры типовых отдельностоящих объектов наружной рекламы и информации (размещение в городской среде (слева) и типовые конструкции (справа)) [3]

определяющим архитектурно-художественное единство объекта рекламы и архитектурной среды. Итак, композиционно-стилистические аспекты взаимодействия современных объектов рекламы и стилистики городской архитектуры можно условно разделить на следующие позиции (рис. 2, 3).

1. Ширина улицы и тротуара, влияющая на:

— сомасштабность размера вывески относительно пропорций улицы;

— протяженность фасадов, попадающих в поле зрения в каждый момент времени, в том числе величина угла обзора зданий на противоположной стороне улицы.

2. Географические и топографические особенности расположения здания.

3. Насыщенность прилегающего пространства объектами монументального искусства и зонами благоустройства, их характер.

4. Архитектурная стилистика фасада здания.

5. Колористика здания.

6. Характер пластического взаимодействия элементов здания, средства гармонизации композиции:

— ритм горизонтальных и вертикальных членений, пропорциональная сомасштабность архитектурных членений, абсолютная высота этажей;

— характер и глубина отступов, составляющих элементы фасада, относительно основной плоскости стены;

— фактурные и структурные особенности и взаимосвязи;

— характер декоративных элементов фасада, их пластика и орнаменталистика;

— контраст — нюанс — тождество;

— наличие иконической символики.

Каждое из перечисленных композиционных средств творчески осмысляется и уникальным образом применяется архитектором при проектировании здания. И все эти средства, работающие в композиционном единстве, создают законченное архитектурное произведение. Причем при разработке проектов городских ансамблей зачастую архитекторы прорабатывают эскизы не только всех зданий, но и объектов монументального искусства. Признанные шедевры, существующие в любой области визуального искусства, доказывают, что в законченном произведении с одинаковой тщательностью продумана каждая деталь, и к ней нельзя ничего добавить или убавить без нанесения ущерба целостности всей композиции произведения.

Отдельно следует сконцентрировать внимание на световых объектах наружной рекламы и информации.

Значения яркости световых объектов практически всегда соответствуют нормам. Однако предельные значения, предусмотренные нормативными документами, на практике явно завышены и требуют пересмотра в сторону уменьшения.

Существует достаточное множество примеров сильного взаимодействия световых объектов рекламы и информации с архитектурным освещением зданий и сооружений: подсветка фасада здания подчас растворяется в цветном свете световой конструкции, расположенной на крыше напротив стоящего здания. При этом необходимо ограничение световых объектов рекламы и информации в диапазоне использования цвета и существенное уменьшение допустимых уровней яркости.

Кроме выше обозначенных проблем, необходимо обратить внимание на активное взаимодействие световых объектов рекламы и информации с элементами функционального наружного освещения. Щит светового объекта рекламы в значительной степени отвлекает внимание водителя и, как следствие, нарушается безопасность дорожного движения.

Таким образом, можно отметить уровень взаимного влияния осветительных установок разных видов, их в значительной степени отличающихся технических характеристик, что необходимо учитывать при формировании гармоничной световой среды города. Что касается вопросов соответствия рекомендованных значений, лежащих в области комфорта, относительно нормируемых значений световых объектов, то здесь необходимо отметить следующее: в ночной среде города в поле зрения попадают объекты с разной яркостью, в том числе чрезмерной. Это влияет на визуальное восприятие и городской среды в целом, и самих объектов в отдельности. Установленные в действующей документацией нормативные показатели требуют существенного пересмотра в сторону уменьшения допустимого уровня освещения. Необходимо снижение уровня и гибкое использование шкалы яркости, в зависимости от градостроительной ситуации. Максимальное значение яркости объектов наружной рекламы не должно быть выше яркости окружающих объектов, освещаемых архитектурной подсветкой, оно не должно превышать допустимый уровень более чем в 3–6 раз. Кроме того, следует ограничить количество световой рекламы в сложившихся центральных районах исторических городов.

Система зрительных восприятий человека является наиболее развитой и важной для процесса познания окружающей действительности. Создание комфортного визуального пространства — одна из важнейших профессиональных градостроительных задач. Информационная среда не должна являться чем-то второстепенным, спонтанным

и случайным. Ее необходимо тщательно проектировать, глубоко продумывать и грамотно организовывать, а затем последовательно выстраивать с учетом максимального количества влияющих на ее восприятие архитектурно-стилистических и объемно-пластических факторов. Ведь в конечном итоге любая информационная среда является вторичной и, следовательно, она должна быть композиционно соподчиненной архитектурно-художественному облику города в целом.

Список литературы:

1. *Семенова В.В.* Наружная реклама и информационные конструкции. Практические комментарии [Текст]: монография / В.В.Семенова. — Санкт-Петербург: ООО «Экс-пресс», 2010. — 60 с.: ил.

2. *Курбацкая Т.Б.* Эргономика. Часть 1. Теория [Электронный ресурс]: учебное пособие / Т.Б. Курбацкая. — Казань: Издательство Казанского университета, 2013. — 172 с.

3. *Семенова В.В.* Дизайн архитектурной среды города. Санкт-Петербург [Текст]: монография / В.В.Семенова. — Санкт-Петербург: ООО «АртПро Дизайн», 2014. — 208 с.: ил.

В.В. СЕМЕНОВА

Доктор технических наук, профессор, директор «Научно-исследовательского и проектного центра экспериментального дизайна «Практика»» Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (НИПЦ ЭД «Практика» СПбГУПТД).
e-mail: inclover@mail.ru

Ю.В. НАЗАРОВ

Доктор искусствоведения, профессор, президент Национального института дизайна
e-mail: nazaret48@yandex.ru

V.V. SEMENOVA

Doctor of Technical Science «Industrial Aesthetics and Design», Full Professor. Director Scientific, Research & Experimental design center «Practice» at St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: inclover@mail.ru

Y.V. NAZAROV

Doctor of Arts, Professor, President of National Design Institute
e-mail: nazaret48@yandex.ru

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ, СОВРЕМЕННЫЕ РЕШЕНИЯ

MONUMENTAL ART IN AN URBAN ENVIRONMENT. HISTORICAL EXPERIENCE, MODERN SOLUTIONS

В статье освещаются вопросы взаимосвязи облика современного города с размещенными на его территории историческими и современными произведениями монументально-декоративного искусства. Значительный опыт, накопленный в архитектурном сообществе, позволяет сделать ряд позитивных выводов и сформулировать практические рекомендации по эстетической организации художественного аспекта предметно-пространственной среды исторических городов.

The article highlights the relationship between the modern city appearance and historical and modern works of monumental and decorative art located on its territory. Significant experience gained in the architectural community allows us to make a number of draw positive conclusions and formulate practical recommendations on the aesthetic organization of the artistic aspect of the subject-spatial environment of historical cities.

Ключевые слова: произведение монументального искусства, художественное оформление города, ландшафтный дизайн, композиция городских архитектурных ансамблей, пластический язык скульптуры.

Keywords: work of monumental art, artistic city design, landscape design, urban composition, architectural ensembles, the plastic language of sculpture.

Полноценные архитектурные ансамбли традиционно включали в себя произведения монументального и декоративного искусства, отвечавшие за формирование эмоционального и культурно-информационного контекста эстетически полноценной среды обитания людей. Художественные и навигационные возможности этих художественных составляющих безграничны: они могут подчеркивать городские координаты, служить ориентиром или композиционной доминантой, выделять отдельные пространства между ними, корректировать их масштабные характеристики, закреплять визуальные связи между объектами и т.д.

Монументально-декоративная скульптура, с одной стороны, несет в себе особую композиционную функцию, с другой — способствует установлению эмоционального контакта человека с архитектурной средой. Линии, формы, цвета, фактуры материалов — вот главные средства архитектурного и пластического языка, с помощью которых формируется предметно-пространственная среда. Благодаря им, она активно воздействуют на зрителя в комплексе, т.е. через целостную форму архитектурного объема, помещенного в конкретное пространственное окружение. Художественный накал и образный подход обеспечивают сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителя с помощью средств архитектурной композиции (масштаба, пропорционального соотношения, ритма, контраста и др.), а также пластических качеств (цвета, текстуры, фактуры и т.д.).

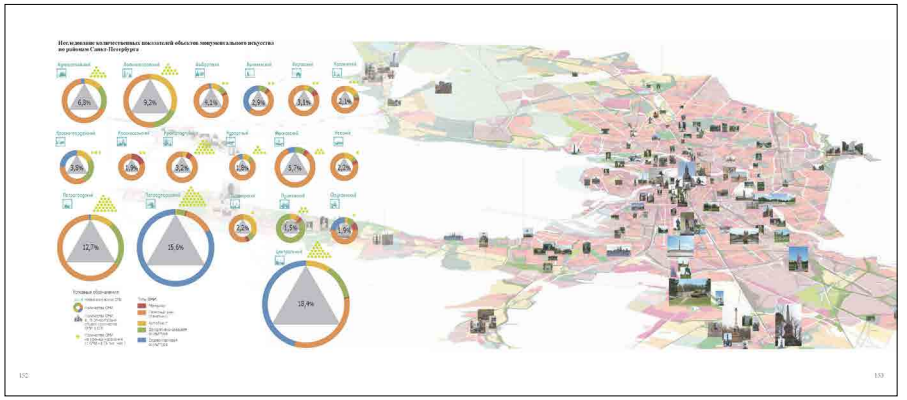


Рис. 1. Исследование количественных показателей объектов монументального искусства по районам Санкт-Петербурга [1]

Выбор объектов монументально-декоративного искусства для размещения в пространстве города связан с местом их установки, зависит от условий зрительного восприятия, особенностей архитектурно-планировочного решения окружающего пространства, характера застройки, организации движения транспорта и от других топографических, градостроительных и средовых факторов. При размещении объектов монументального искусства требуется изучение исторического опыта, а также знание современной мировой практики интеграции произведений скульптуры в городскую среду. Насущные проблемы, стоящие перед архитекторами и художниками, работающими над обликом современного поселения, не могут быть решены вне крепких и прочных связей с культурно-историческими традициями конкретного города вне учета опыта современной мировой художественной практики [1; 2].

Так, например, для сохранения архитектурного облика Санкт-Петербурга как одного из центров российской и мировой культуры, для совершенствования архитектурно-художественного уровня городской среды, необходимо не только поддерживать и сохранять существующие произведения монументального искусства, но и задумываться о создании или развитии новых городских художественных ансамблей — во избежание возникновения монотонности и проявления безликости в новых районах массовой застройки развивающегося исторического города (рис. 1).

В этой связи актуальной является разработка программы перспективного размещения объектов монументального искусства. Подобная программа должна базироваться на достаточно большом объеме градостроительных, архитектурных и художественных вводных. Первичными этапами любого рода разработок в области дизайна городской среды являются периоды создания концептуальных предложений и проведения предпроектных исследований. Также на раннем этапе необходимо определить, выбрать из имеющихся или разработать новую методику подхода, требуемую при разработке архитектурно-художественного решения объектов монументального искусства, расположенных в городской среде в зависимости от цели и задач конкретного проекта и выделенных разработчиком факторов. Кроме того, необходимо определиться с классификацией, типологией и применяемой терминологией. Используемые терминология, классификация и типологизация объектов монументального искусства в искусствоведческой практике Российской Федерации, соответственно, в Санкт-Петербурге, в Москве, в различных регионах страны, в профессиональных школах и мастерских рознятся достаточно сильно [2].

В связи с тем, что в нашем государстве единого подхода не выявлено, в работе приняты ниже следующие терминология, классификация и типологизация объектов монументального искусства, определенные целями и задачами выполняемой разработки и согласованные с Санкт-Петербургским Союзом Художников России. Установка произведений монументального искусства в Санкт-Петербурге регулируется постановлением Правительства Санкт-Петербурга от 21 августа 2009 г. № 944 «О порядке взаимодействия исполнительных органов государственной власти Санкт-Петербурга при установке произведений монументального искусства в Санкт-Петербурге». Данное постановление содержит правила размещения обелисков, стел и иных памятных знаков, скульптур и памятников, влияющих на внешний архитектурный облик сложившейся застройки Санкт-Петербурга [2].

Градостроительная ценность устанавливаемого объекта монументального искусства определяется его связями с ландшафтной средой и историко-архитектурным окружением, так как ему предстоит стать значимым объемным элементом исторически сложившейся архитектурно-пространственной системы. В концепцию художественного решения интегрированной среды должны быть включены требования по

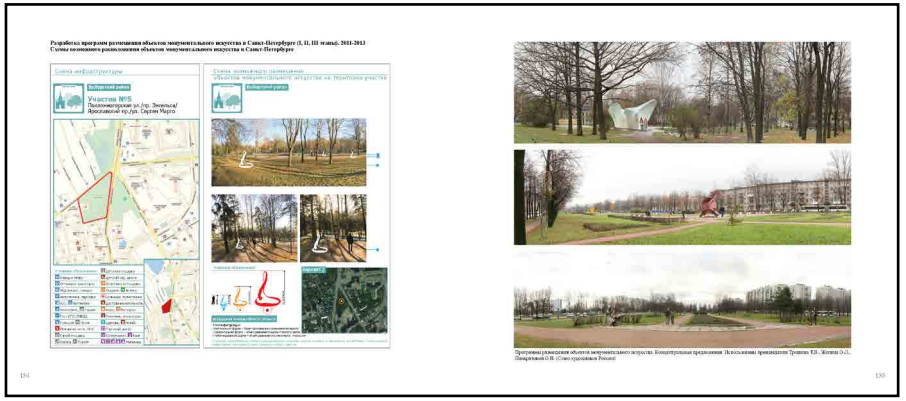


Рис. 2. Разработка программ размещения объектов монументального искусства в Санкт-Петербурге. Пример методики исследования участка (слева) и фотомонтаж гармоничной интеграции (справа) [1]

органичному взаимодействию всех ее компонентов, включая городской дизайн, рекламное оформление, организацию подземных пространств, а также следует учесть требования по созданию произведений ландшафтного искусства высокого уровня.

Рекомендации по размещению объектов монументального искусства, описанию и обоснованию выбора мест для расположения художественных произведений в Санкт-Петербурге, могут быть разработаны исходя из представленной ниже типологии.

Участки, планируемые для перспективного размещения объектов монументального искусства, могут относиться к различным зонам: городские парки, скверы, газоны вдоль набережных, магистрали, отдельные здания, внутриквартальные территории и т.д. (рис. 2, 3).

Типология, квалифицирующая назначение и использование участков в городской среде, позволяет разработать рекомендации по установке данных объектов и относительно достоверно предположить, как будет восприниматься то или иное произведение в определенной среде. Например, один и тот же памятник, установленный на участке с водной панорамой или на внутриквартальном участке, способен стать смысловой и пластической доминантой, организующей архитектурную среду; или ему уготовлено стать объектом, мешающим движению пешеходов, транспорта, раздражающим своим присутствием жителей города.

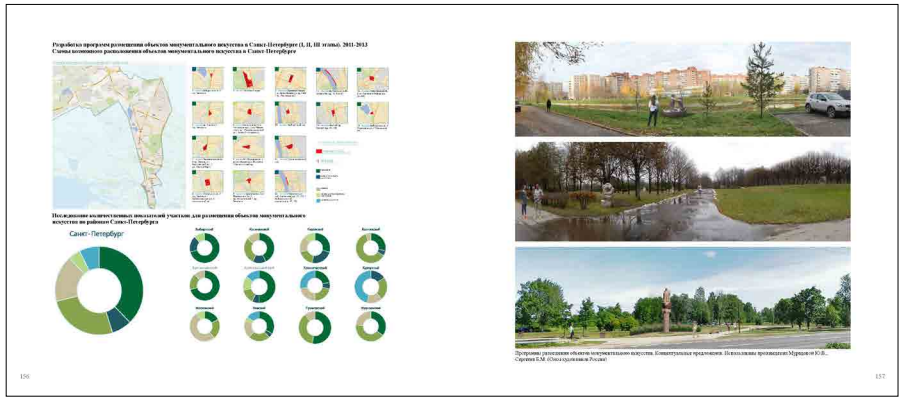


Рис. 3. Исследование количественных показателей участков для размещения объектов монументального искусства, схемы их размещения (слева) и фотомонтаж гармоничной интеграции (справа) [1; 2]

Определение габаритов и визуального восприятия участка позволит разработать рекомендации, определяющие размеры, конфигурацию объекта, установить характер материалов, из которых он будет выполнен.

Высотность окружающей застройки позволяет определить размер будущего монумента, его габариты, своеобразный «вес» в архитектурной среде города. Гармоничное соотношение высоты архитектурного окружения и самого памятника будет способствовать созданию ощущения психологического комфорта, появлению гармоничной и комфортной локальной ситуации в городской среде.

Характер озеленения участка влияет на его обзорность, что, в свою очередь, создает определенные требования к устанавливаемому объекту — зеленые насаждения не должны мешать восприятию памятника.

Стилистика и функциональное назначение окружающей застройки — еще один важный аспект, позволяющий оценить возможность установки того или иного художественного объекта в определенном месте. В данном случае может возникнуть либо гармоничное сочетание произведения с окружающей средой, либо возникнет диссонирующее соседство. Примеры одного и другого подходов известны в истории мирового искусства.

Разработана и применена следующая типология участков.

1. По типам территории.

1. Озелененная территория, предназначенная для отдыха (парк, сквер).

Первый тип включает в себя различные озелененные территории — в частности, парки и скверы. Парк — предназначенная для отдыха открытая озелененная территория.

Сквер (англ. square — «площадь») — благоустроенная и озелененная территория внутри жилой или промышленной застройки. Сквер — объект озеленения города, представляющий собой участок величиной 0,15–2 га; размещается обычно на площади, перекрестке улиц либо на примыкающем к улице участке квартала. Планировка сквера включает дорожки, площадки, газоны, цветники, отдельные группы деревьев, кустарников. Предназначается для кратковременного отдыха пешеходов; художественного оформления архитектурного ансамбля. В большинстве случаев площадь сквера не превышает 2 га.

2. Зеленые зоны вдоль магистралей.

Могут быть расположены на разделительных полосах магистралей. К этому типу участков в данном исследовании относим и нешироких газоны между магистралями и тротуарами, магистралями и кварталами.

3. Открытые пространства перед зданиями.

Этот тип участков представляет собой широкие неорганизованные газоны перед зданиями, иногда с разреженной посадкой деревьев. Как правило, таким участкам требуется благоустройство.

4. Бульвар.

Бульвар — аллея или полоса зеленых насаждений вдоль (обычно посредине) улицы, предназначенная для прогулок.

Бульвар служит для пешеходного движения, кратковременного отдыха, защищает тротуары и здания от пыли, шума. Обычно на бульварах размещают памятники, скульптуры, фонтаны, детские площадки, торговые киоски, малые архитектурные формы и т.п.

5. Узловые участки пересечения магистралей.

Участки на пересечении магистралей представляют собой, как правило, круглые площадки, вокруг которых осуществляется движение транспорта.

6. Прибрежные участки.

Расположены на берегу заливов, вдоль широких рек. Широкое водное пространство добавляет участку ощущение простора, который не наблюдается в других зонах. Это качество необходимо учитывать при выборе объектов монументального искусства.

7. Внутриквартальные территории.

Участки расположены внутри жилых кварталов, отделены от улиц зданиями. На внутриквартальных участках расположены детские и спортивные площадки, зеленые зоны отдыха, хозяйственные площадки и т.п.

2. По конфигурации участков.

1. Близкие к квадрату (прямоугольнику).
2. Близкие к кругу.
3. Вытянутые (протяженные).
4. Близкие к треугольнику.
5. Сложной формы.

3. По визуальному восприятию.

1. Замкнутое пространство.
2. Открытое пространство.
3. Открытое с одной стороны пространство.
4. Линейно-вытянутое (сквозное) пространство.
5. Фрагментарно воспринимаемое пространство (благодаря высоте зеленых насаждений).
6. Фрагментарно воспринимаемое пространство (благодаря высоте зеленых насаждений) с открытыми участками.

4. Озеленение — площадь и высота.

1. Более 70 % участка — зеленая зона, включающая газоны, кусты, деревья. Преобладают газоны.
2. Более 70 % участка — зеленая зона, включающая газоны, кусты, деревья. Преобладают деревья.
3. Более 70 % участка — зеленая зона, включающая газоны, кусты, деревья. Преобладают кусты.
4. Площадь озеленения участка составляет 30–70 %.
5. Менее 30 % участка составляют зеленые насаждения.

5. Окружение участка.

1. Преобладают зеленые насаждения.
2. Преобладают жилые или общественные здания.
3. Промышленная зона.
4. Водные поверхности.

6. Тип и стилистика (период) окружающей застройки.

1. Историческая (парадная, жилая).
2. 1920–1940 (парадная, жилая).
3. 1950-е годы (парадная, жилая).
4. 1960–1990-е годы (общественная, жилая).
5. 2000-е годы (общественная, жилая).

7. Высотность окружающей застройки.

1. Застройка вокруг участка менее 5 этажей.
2. Ближайшее окружение участка составляет 5–9-этажная застройка.
3. Застройка вокруг участка более10 этажей.
4. Смешанная высотность.

Типология участков во взаимосвязи с размещаемыми объектами монументального искусства.

1. По конфигурации объекта.

1. Вертикальные — объем произведения развивается в высоту.
2. Горизонтальные — объем развивается параллельно поверхности земли.

2. По визуальной сомасштабности размещаемого объекта зрителю.

1. Малые — меньше человеческого роста или равные ему.
2. Средние — выше человеческого роста (до 4 метров).
3. Высокие — в 2–4 раза выше человеческого роста (до 10 метров).
4. Выше 10–12 метров.

3. По тематике:

— историческая / военная / политическая;

— культурная / научная / спортивная;
— средовая / декоративная.

4. По типу и назначению объектов монументального искусства.

1. ***Мемориал*** — объекты, созданные в память о значительных событиях и лицах. Могут включать произведения архитектуры, изобразительного и декоративного искусства. Мемориальные объекты (комплексы) зачастую являются местами проведения массовых мероприятий, связанных с тематикой объекта (комплекса).

2. ***Памятный знак (памятник)*** — объект монументального искусства, имеющий градостроительное значение. Наиболее распространенные виды памятников — скульптурная группа, статуя, триумфальная арка, колонна, обелиск и т.п.

3. ***Памятный знак*** — сооружение, предназначенное для увековечения памяти о людях, событиях, объектах, явлениях. Устанавливаются на месте значительных событий, утраченных зданий, могут быть посвящены выдающимся людям. Наиболее распространенные виды памятных знаков: бюст, плита с рельефом или надписью и т.п.

4. ***Декоративная скульптура*** — объект монументального искусства, имеющий градостроительное значение и выполняющий функции декоративного оформления городской среды.

5. ***Садово-парковая скульптура*** — имеет художественную или материальную ценность, выполняет функции оформления городской среды. Садово-парковые объекты могут быть выполнены из долговечных, традиционных и современных материалов.

6. ***Арт-объект*** — разновидность визуального искусства, выполняющая эстетическую функцию по организации городской среды, представляющая художественную и материальную ценность. Арт-объекты могут быть выполнены из долговечных, традиционных и современных материалов.

Более подробно результаты данной работы описаны в монографии [2] «Монументальное искусство. Санкт-Петербург» (Семенова В.В., 2015. ISBN 978-5-901512-22-7).

В мировой градостроительной практике накоплен богатый опыт преобразования городской среды средствами монументальной скульптуры и других видов изобразительного искусства. В современной ситуации, существующей в области благоустройства мегаполисов, размещение арт-объектов в городской среде предлагает ее обитателям новый опыт видения и пользования городским пространством. На фоне классического, парадного оформления старых городов современному человеку в сегодняшней застройке необходимо помогать сформировать другой тип мышления и восприятия, связанный с фантазией и творческой установкой, соответствующей динамичному образу жизни.

Городская среда нуждается не только в сохранении традиций, но и в их трансформации и развитии. Она должна быть адекватной своему времени и живущим в ней людям.

Список литературы:

1. *Семенова В.В.* Дизайн архитектурной среды города. Санкт-Петербург [Текст]: монография / Семенова В.В. — Санкт-Петербург: ООО «АртПро Дизайн», 2014. — 208 с.: ил.

2. *Семенова В.В.* Монументальное искусство. Санкт-Петербург [Текст]: монография / Семенова В.В. — Санкт-Петербург: СПб.: ООО «Цифровая фабрика «Быстрый цвет», 2015. — 212 с.: ил., карты, планы, схемы.

3. *Михайлов С.М.* Дизайн современного города: комплексная организация предметнопространственной среды (теорети кометодологическая концепция). Автореф. дисс. д-ра искусствовед. / С.М. Михайлов. — Москва, 2011.

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail:tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA

Doctor of art criticism, chief scientific officer Research Fellow at the institute of Theory and History of Visual Arts of the Russian Academy of Arts
e-mail:tatiana.astrakhantseva@gmail.com

«ШКОЛА РУССКИХ ИЗГНАННИКОВ» — РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ ИНСТИТУТ В ПАРИЖЕ

«SCHOOL OF RUSSIAN EXILES» — RUSSIAN ART AND INDUSTRIAL INSTITUTE IN PARIS

В статье впервые изложены неизвестные ранее архивные документы, освещающие деятельность Русского художественно-промышленного института в Париже (1925–1930). Николай Васильевич Глоба (1859–1941) — директор Императорского Строгановского художественно-промышленного училища (1896–1917), эмигрировавший из России в 1925 году, был его организатором, продолжив и на чужбине свою феноменальную педагогическую деятельность. Институт дал возможность талантливым соотечественникам получить труднодоступное в эмиграции специальное художественное образование. На протяжении пяти лет Институт Глобы был настоящей альтернативой художественным заведениям в советской России, в которых были закрыты многие факультеты и отделения по подготовке иконописцев, художников и мастеров традиционного декоративно-прикладного и церковного искусства.

The article for the first time describes unknown earlier archival documents covering the activities of the Russian Art and Industrial Institute in Paris (1925–1930). Nikolai Globa (1859–1941) was the director of the Imperial Stroganov School of Industrial Art (1896–1917), who emigrated from Russia in 1925, was its organizer, continuing his phenomenal pedagogical activity. The Institute allowed talented compatriots to receive special art education difficult to access in emigration. For five years, the Globa Institute has been a real alternative to art institutions in Soviet Russia, where many faculties and departments for the training of iconographers, artists and masters of traditional decorative and church art have been closed.

Ключевые слова: Николай Васильевич Глоба, эмиграция, Париж, художественно-промышленное образование, «Школа кн. Ф.Ф.Юсупова», Русский художественно-промышленный институт.
Keywords: Nikolai Vasilyevich Globa, emigration, Paris, art and industry education, Stroganov school of kn. F.F.Yousupov, Russian art and industry Institute.

Николай Васильевич Глоба, бывший директор Императорского Строгановского художественно-промышленного училища (с 1896 по 1917 г.) эмигрировал из России в 1925 году. Оказавшись на чужбине, он продолжил свою феноменальную педагогическую деятельность. В Париже его ждали как выдающуюся личность, директора одного из лучших в России учебных заведений, создателя целостной системы профессионального художественного образования. Но эмиграции предшествовали тяжелых девять лет скитаний и «внутренней эмиграции».

В марте 1917 года монархист Н.В.Глоба, действительный статский советник, Камергер Двора, был уволен Временным правительством из Строгановского Училища, вернее, как стало известно из его автобиографии, «сам написал заявление об уходе» [1, с. 3]. Пробыв какое-то время в Москве, он с приходом к власти большевиков уезжает в Киев (читает лекции в Археологическом институте), а затем с правительством армии Деникина перебирается в Ростов, позже во Владикавказ (1919–1921), где участвует в создании Горского художественного института. В конце 1921 года по вызову А.В.Луначарского Глоба вновь приезжает в Москву и становится директором Московского Кустарного техникума. В 1925 году со своим новым учебным заведением он участвует на Парижской выставке декоративного искусства и художественной индустрии (произведения учащихся были удостоены Золотой медали), в Париже встречается с Ф.Ф.Юсуповым, сыном князя Юсупова, графа Сумарокова-Эльстон, бывшего Председателя Совета Императорского Строгановского Учили-

ща, с которым «был в наилучших отношениях», и ведет переговоры об открытии для русской молодежи художественно-промышленной школы [3, с. 8]. Вернувшись ненадолго в Россию, Глоба в конце 1925 года под предлогом лечения в европейской клинике навсегда, как оказалось, покидает родину.

Еще до его приезда в Париж в среде русских эмигрантов активно обсуждалась идея создания Школы декоративно-прикладного искусства, прежде всего, с «целью сохранить русский стиль во всем его прекрасном проявлении, и дать возможность русскому беженству материально пробиваться в тяжелых условиях эмиграции» [2, с. 7]. Но этот благой порыв мог быть осуществлен лишь при условии, «если у руля будет стоять человек, способный руководить столь обширным и ответственным делом, требующем очень глубоких познаний, как по части техники, так и по истории русского искусства» [2, с. 7]. К счастью, «для благого начала таковое лицо нашлось, в лице профессора Николая Васильевича Глобы» [там же]. Как пишет бывший депутат Государственной Думы Е.Крупенин, «этот человек, имя которого известно всей интеллигентной России, стоял во главе Императорского, Строгановского, художественно-промышленного училища в Москве, где он развернул училище в 1892 (1896 — Т.А.) году, имея бюджет всего 20 тыс. рубл. Он довел Строгановское Училище в 1913 году до 2500 обучавшихся в год, с бюджетом в 260,000 тыс. рубл. При громадном собственном здании, приспособленном по последнему слову науки и стоившему 10 миллионов» [2, с. 7]. Далее он отмечает, что эти же зачатки легли в основу новой (парижской — Т.А.) школы, и «всякий специалист может лично убедиться на месте, т.к. двери широко открыты, и Ник. Вас. Глоба охотно демонстрирует произведения своих учеников и работников. Их произведения достигли столь большого совершенства, как качественно, так и художественно, что стали рядом с лучшими образцами лучших иностранных производств, а часто и превосходили их красотой и оригинальностью» [2, с. 8].

На новое учебное заведение Юсупов жертвует «огромную сумму» — приблизительно 129200 в рублях, перечисленную из американских источников князя (впоследствии Институт будут финансировать Земгор, князь М.Горчаков и даже сам Н.В.Глоба) [3, с. 8]. Соотечественниками в Париже это было воспринято с воодушевлением: «Нет сомнения, что при энергии и широте пожертвований кн. Ф.Юсупова и того духовно-артистического импульса, какой дает Н.В.Глоба, дело это связанное с историей развития искусства в России даст и в Париже плоды, которые не забудут все те, кто хотя бы временно побывает и поработает в стенах школы» [2, с. 8].

В Париж, действительно, приехал высокопрофессиональный специалист в области художественно-промышленного и декоративного образования, обладающий уникальным опытом организации учебного процесса. Кстати, из России Глоба привез немало учебных пособий по истории орнамента, художественной стилизации и даже керамическую скульптуру из «боярской серии», предназначавшуюся для повторного воспроизведения и тиражирования.

По решению Н.В.Глобы, учебное заведение называлось Художественно-промышленным институтом — так оно значилось в справочной литературе: «Русский художественно-промышленный институт в Париже» (L' emigration russe. Chronique de la vie scientifique, culturelle et sociale en France. 1940–1975. Vol. I–IV. Paris, 2000), в русской эмиграционной периодике. Но по горячей просьбе Юсупова институт стали именовать Русской школой князя Ф.Ф.Юсупова в Париже (Ecole russe des Arts Applications du Prince Youssoupoff) [3, с. 9]. Именно такое название стояло на всех бланках и документах Института (в обиходе Институт имел еще несколько названий: Школа прикладных искусств имени Строганова, Школа Н.Глобы, Институт декоративного искусства).

Русский художественно-промышленный институт располо-жился в 16 округе Парижа на улице Викторен Сарду 12 бис (12 bis rue Victorien Sardu) в арендованном доме современной 1925 года постройки (конструктивистское ар деко), имел светлую остекленную мастерскую, выходящую в прекрасный французский парк госпиталя доктора Перрен [4]. Однако, как выяснилось при изучении фондов Д.М.Домбровского [5], Институт имел еще один адрес: здание на Рю Гутенберг, 8 в Булони (пригород Парижа), на той же улице, где с 1920 по 1931 г. жил сам Ф.Юсупов (rue Goutenberg, 27).

Институтские занятия стали проходить с января 1926 года, хотя, по воспоминаниям М.В.Добужинского, они уже шли с осени 1925 года [7, с. 202]. 6 мая 1926 года состоялось собрание института, на котором присутствовал практически весь цвет художественной элиты русского Зарубежья: И.Я.Билибин, Б.Билинский, Борис Григорьев, Н.И.Исцеленов, К.Коровин, А.Лагорио, М.А.Лагорио-Исцеленова, Н.Д.Милиотти, А.Л.Поляков, С.Соломко, А.Экстер [6]. Глоба делает доклад о русском на-

циональном художестве и озвучивает цели и задачи, а также специальную учебную программу как «продолжение той, которая существовала в Императорском Строгановском училище и, частично, которая была выработана членами Общества Поощрения художеств», а именно: «широкое знакомство с древним русским творчеством и образцами древнего искусства», подчеркивая тем самым связь с рисовальными школами, ремесленными и кустарными мастерскими и предприятиями [3, с. 10], то есть недвусмысленно позиционирует Институт как преемника дореволюционной Строгановки и всего методического и художественного наследия. По его мнению Русский художественно-промышленный институт в Париже должен объединить в своих стенах «всех, работающих в области прикладных искусств, одинаково, как художников, так и лиц, желающих развить свое творческие способности, и приобрести те, или другие технические знания. Последним институт помогает в достижении наибольших успехов, вытекающих из совместной работы художников, учащихся и лиц, знающих технику специальностей. В то же время Институт поощряет широкое стремление вперед, с одной стороны, давая самые основательные знания, с другой — при изучении стилей сохраняя традиции русского художественного творчества» [2, с. 9]. Глоба считал, что «в творческом рисовании будут развиваться самые сложные замыслы, причем индивидуальному творчеству будет дано самое широкое место» [там же]. <…> «Обучать русских зарубежных людей, обладающих к тому же прямо исключительной талантливостью, всегда будет первенствующей задачей Института» [там же].

Следует отметить, что, хотя Глоба задумывал создание Института на академических принципах: с постановкой, натурой, изучением специфики декоративных искусств и декоративного стилизаторства, он, прежде всего, учитывал жесткие реалии жизни на чужбине. По его мнению, Институт «будучи Академией для художников, школой для учащихся, будет стремиться стать вместе с тем русским коммерческим домом на рынке и таким образом даст заработок всем, занимающимся в нем по прикладному искусству» [2, с. 8]. В этом заключалось отличительная особенность образования в русском Зарубежье от российского.

Приглашенный Глобой М.В.Добужинский вспоминал: «Вчера меня пригласил по рекомендации Юсупова к себе Глоба, бывший директор Строгановского училища в Москве, который на деньги Юсупова основал здесь Институт декоративного искусства, он уже функционирует

несколько месяцев. Они развивают это дело с осени и приглашают преподавателей и лекторов. Согласились уже Шухаев, Билибин и Стеллецкий. Я тоже дал свое согласие на руководство мастерской декоративной и плакатной, и может быть графической и обещал прочитать мои лекции по декоративному искусству. Пока у них 50 учеников (в Институте ежегодно обучалось более 200 человек — Т.А.), делают красивые шали, вышивки, набойки и эмаль. “Тон” всего начинания симпатичен, не официален. Глоба хочет, вообще, объединить здесь художников и дать заработок ученикам. Я думаю, что это даст большие знакомства, вся аристократия учится там, и, конечно, это будет оплачиваться не менее 3000 франков в месяц, может быть и больше. Кроме постоянных учеников в Институте декоративного искусства могли работать все желающие, для которых по вечерам устанавливалась натура. Сеанс длился два часа и стоил 4 франка» [7, с. 202].



Рис. 1. Изделия Русского художественно-промышленного института. Париж. Вторая половина 1920-х гг.

Как в Строгановском Училище, так и в парижском Институте (на улице Викторьен Сарду и в Булони) были оборудовали помещения под мастерские: художественного шитья, набойки, пошуара (рисование по трафарету), эмалевой инкрустации и по работе с фарфором, по изготовлению чеканки, ювелирному делу, ткацкому, литографическому, керамике, литейному, столярному, резному, кожанному; гальванопластики. В мастерских учащиеся выполняли заказы Ф.Юсупова для его фарфоровой фабрики «Фолья» и Дома моды «Ирфе», для Дома вышивки «Китмор» вел. кн. Марии Павловны Романовой (шарфы, платки и пр.), для мастерских, обшивающих и одевающих артистов театра, кино, варьете, расписывались иконы и церковная утварь — под руководством Глобы и по его ри-

сункам ученики выполняли чеканные оклады, шили пелены, плащиницы (для церкви св. Серафима Саровского на рю Лекурб и для церкви Знаменья на бульваре Экзельманс), вырезали деревянные кресты, а также осваивали искусство гравюры, керамической скульптуры и пр.

Заведовать мастерскими Глоба пригласил старшую сестру М.А.Исцеленовой-Лагорио Александру Лагорио (в пошуарную), Б.А.Меллер (в эмалевую), Б.И.Родонич (в фарфоровую), Глоба самоотверженно взял на себя отдельно руководство мастерской художественного шитья (позже Александра Лагорио вместе с Л.Е.Родзянко стала преподавать роспись по фарфору и по эмали) [2, с. 8]. В.И.Шухаев, И.Я.Билибин, Д.С. Стеллецкий и М.В.Добужинский должны были преподавать в вечерних классах. И.Я.Билибин вел русский орнамент и лубок, Н.Д.Милиоти и В.И. Шухаев — живопись. М.В.Добужинский — композицию, живопись, рисунок (в анонсе от 27 марта 1927 года эмигрантского издания «Последние новости» И.Я. Билибин уже ведет композицию, М.В. Добужинский — декоративное рисование, а М.В. Кирвуд — стилизацию) [9, p. 313].

Методы преподавания парижского Института сильно отличались от методов преподавания в дореволюционном Строгановском училище — приоритеты здесь отдавались занятиям в мастерских, а не занятиям в классах. Вот как сам Н.В.Глоба объясняет эту причину: «Широко поставить художественное образование не было возможности за неимением средств, с одной стороны, а с другой — в условиях беженства не было надобности в этом, так как состав учащихся состоял из взрослых, не претендовавших на изучение искусства, а желавших научиться работать по избранной специальности для заработка» [3, с. 9]. В мастерских Института дело было поставлено таким образом, что директор в большинстве случаев сам компоновал рисунки для исполнения, хотя, например, в мастерской пошуарной или фарфоровой учащиеся часто выполняли свои композиции самостоятельно, но, «конечно, под руководством заведующего мастерской или по заданию и материалу, полученному от директора» [3, с. 11]. Затем они исполняли ту или иную работу в материале, постепенно приобретая технические навыки и развивая свой вкус. Так, по мнению Глобы, они приучались к решению разнообразных задач, «исподволь подходили к самостоятельной работе и к очень большим результатам» [там же]. Общее художественное развитие учащихся обогащалось не нагромождениями бесчисленных и мало пригодных для специальности сведений по общеобразовательным и художественным

предметам, а в работе над проектом в мастерской, где как раз и приходилось серьезно и много «изучать рисунок, упражняться в колорите, композиции в красках» [3, с. 12].

Глоба считал, что «каждый час, проведенный в работе в мастерской не менее значителен для развития глаза, руки и вкуса, чем час занятий в художественном классе» [там же]. Такая система обучения «давала в художественном отношении очень большие результаты, <…> потому почти всякая работа отличалась большими художественными достоинствами <…> Как только учащийся овладевал положением и навыками, он начинал чувствовать действительные достоинства своей работы, впитывать в себя не модную, <…> всегда почти кажущуюся красоту вещи, а находить истинную для нее красоту, родственную по сердцу и душе» [там же].

Занятия обычно начинались в 9 утра и проходили до 7 вечера, но часто могли заканчиваться и позже, когда нужно было исполнить тот или иной заказ.

Постепенно количество учащихся увеличивалось, и заказы исполняли уже все мастерские. Больше всего было заказов в пошуарной мастерской, которая таким образом на сравнительно дешевых вещах приносила школе больше всего дохода. В художественном отношении славу школы составляли мастерские художественной вышивки и эмали.

В 1926 году Институт сделал первую продукцию за месяц на 250 франков, а в конце года — на 31892 франка, в следующем году (1927) — на 282298 франков, причем надо понимать, что «коммерческая сторона дела оставляла желать лучшего» [3, с. 9]. Все мастерские и вечерние классы посещались очень усердно, и в самом скором времени «Школа» заявила себя с самой лучшей стороны. Лучшие произведения учеников отбирались для продажи в лавке князя [8], а также на конкурсы и выставки. В газете «Последние новости» читаем: «В декабре 1928 года — происходит вручение наград Русской художественно-промышленной школе за участие в организованной мэрией Парижа XVI округа большой выставке. Директору Глобе Н.В. присуждена золотая медаль, сотрудникам школы Т.С. Ижболдиной, В.М. Добролюбовой, А.Ф. Лукези, Б.А. Меллер, В.В. Сергееву и Полю Плино — дипломы и золотые медали» [9, p. 507].

Но к 1929 году положение Института стало меняться. Несмотря на успех, его педагоги начали испытывать серьезные материальные трудности. 21 января 1929 года Глоба получает письмо от князя Феликса

Юсупова о ликвидации Института, но отказывается его закрывать и какое-то время пытается содержать на свои средства. В 1930 году Институт окончательно закрывается.

Русский художественно-промышленный институт — второе детище Н.В. Глобы (ее еще называли «школой русских изгнанников»), рожденное на чужбине, был высококлассным учебным заведением со сложившей и отработанной методикой преподавания. Хотя он и не был массово востребован, но для сохранения преемственности был нужен русской эмиграции. Институт стал настоящей альтернативой художественному образованию в России первых лет советской власти (левому, отрицающему культурное наследие). Традиционное, звучавшее в советской России как реакционное и старое, в Зарубежье обрело новую жизнь, означало, что русское художественное образование (сюда входили иконопись и храмовая роспись, совершенно немыслимые в советской России) — это заповедное, хранилище всего истинного, которому в советской России грозила смерть и полное забвение. Уникальный метод Глобы преподавания декоративно-прикладного искусства дал несколько блестящих десятилетий «ренессанса в изгнании».

Примечания:

1. Автобиография Н.В.Глобы. Рукопись. Архив Д.М. Домбровского. Д. 1. Передан в 2018 г. в РГАЛИ.

2. *Евг. Крупенин.* Художественно-промышленная школа. Париж. 2 августа 1927. Машинописная рукопись // Архив Д.М. Домбровского. Д. 5.

3. Биография Н.В.Глобы, написанная для баронессы М.Врангель. 17 октября 1931 года. Рукопись. Архив Д.М.Домбровского. Франция.

4. Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / составитель Т.Л.Астраханцева. — Изд. 2-е. — М.: Индрик, 2017.

5. Д.М. Домбровский (1940–2018, Медон, Франция), внучатый племянник Глобы, был последним хранителем его наследия. В коллекции находились архив Н.В. Глобы, предметы декоративно-прикладного и театрального искусства, живописные портреты и пейзажи, графика. С июня 2017 года архив перевезен в Россию (РГАЛИ).

6. *Астраханцева Т.Л.* «Внутренняя» и внешняя эмиграция Николая Васильевича Глобы // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939. Сб. статей. — М., 2008.

7. *Добужинский М.В.* Письма. — СПб., 2001. — С. 202.

8. Продававшаяся в 2016 г. на парижском аукционе Друо рубашка с народной вышивкой из коллекции Ф. Юсупова, вероятнее всего, была сделана именно в парижском Институте Глобы.

9. L'emigration russe. Chronique de la vie scientifique, culturelle et sociale en France. 1940–1975. Vol. I. Paris, 2000.

Список литературы:

1. *Зеелер В.* Русские художники в Париже // Русский альманах. Справочник. — Paris, 1930. — С. 138.

2. *Астраханцева Т.Л.* «Внутренняя» и внешняя эмиграция Николая Ва- сильевича Глобы // Художественная культура Русского зарубежья 1917–1939: Сборник статей / ответственный редактор Г.И. Вздорнов. — Москва: Индрик, 2008. — С. 264–283.

3. *Астраханцева Т.Л.* К вопросу об изучении художественного образования в Русском Зарубежье // Изобразительное искусство, архитектура и искусство- ведение Русского Зарубежья. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2008. — С. 34–44.

4. Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / составитель Т.Л.Астраханцева. — Изд. 2-е. — Москва: Индрик, 2017.

Н.А. АЙХЛЕР
Аспирант Института искусств и дизайна, Алтайский государственный университет
e-mail: zabrodina-nataliya@mail.ru

Ю.А.КРЕЙДУН
Доктор искусствоведения, профессор Института искусств и дизайна, Алтайский государственный университет
e-mail: krey70@mail.ru

N. A. EICHLER
Postgraduate student of the Institute of art and design, Altai state University
e-mail: zabrodina-nataliya@mail.ru

Yu. A. KREIDUN
Doctor of art history, professor of the Institute of art and design, Altai state University
e-mail: krey70@mail.ru

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ РОЛЬ И ОСОБЕННОСТИ ХРАМА ВИФЛЕЕМСКИХ МЛАДЕНЦЕВ В ГОРОДЕ БАРНАУЛ

URBAN PLANNING ROLE AND FEATURES OF THE TEMPLE OF BETHLEHEM MURDERED BABIES IN THE CITY OF BARNAUL

В статье рассматривается градостроительная роль современного православного храма в городе Барнауле. Автором также сделан стилистический анализ данного храма. Храм является образцом Византийского храмоздательства. Тип храма крестово-купольный.

The article considers the urban planning role of the modern Orthodox Church in the city of Barnaul. The author also made a stylistic analysis of this temple. The temple is an example of Byzantine temple-building. Type of temple cross-domed.

Ключевые слова: православный храм, храмоздательство, крестово-купольный, роль, традиция, особенности.
Keywords: Orthodox Church, Church building, cross-domed, role, tradition, features.

Храм всегда являлся определенной доминантой, выделяющейся из всей типовой застройки административных и жилых зданий, благодаря своему очертанию, архитектурой и монументальностью. В настоящее время идет активный процесс строительства и восстановления культовых сооружений: соборов, храмов, часовен, монастырей. Перед архитекторами стоят сложные задачи — сохраняя каноны храмоздательства создать сооружения, отвечающие современным требованиям.

Цель исследования: выявить роль архитектурные особенности храма Вифлеемских убиенных младенцев. Задачи исследования: определить роль православного храма в современной городской застройке; охарактеризовать архитектурные особенности крестово-купольного храма; дать описание внешнему облику Вифлеемского храма в городе Барнауле.

Методологией исследования послужили следующие методологические подходы: 1) культурно-исторический; 2) теоретико-социологический; 3) атрибутивный.

Выводы и положения, сформулированные в ходе исследования, могут быть использованы для разработки теории и истории архитектуры, искусствоведения и истории искусства. Представленные исследования могут быть использованы при создании как виртуальных, так и материальных музейных экспозиций по храмовому зодчеству Сибири, а также использованы в процессе дальнейшего изучения православной храмовой архитектуры рубежа XX–XXI вв.; в лекционной, семинарской и экскурсионной работах в учебных учреждениях, в музеях, в научно-исследовательских центрах; в подготовке студентов архитектурных и художественных вузов.

Православное храмоздательство Алтая стало предметом научного интереса еще в начале прошлого века. Составители многочисленных справочных книг собрали огромный материал по истории строительства церквей, деятельности священнослужителей, но почти не затронули архитектурно-художественный аспект темы. Культовое зодчество Алтая в годы Советской власти рассматривалось в контексте гражданской архитектуры. В статье Т.В.Бондаренко выявляется роль церковных комплексов в формировании архитектурно-художествен-

ного образа сибирского города в современных градостроительных условиях [1]. Монография Р.Ю.Волоснова, Т.М.Степанской, Н.В.Гречневой является специальным исследованием по истории архитектуры городов Алтая, охватывающим XVIII — начало XXI в. Рассмотрены связи местной архитектурной школы с общероссийским культовым зодчеством, введены в научный оборот новые имена архитекторов, работавших на Алтае; представлены храмы, построенные в начале XXI в. [3]. Подводя итог, можно прийти к выводу, что специальной литературы, обращенной к теме храма Вифлеемских убиенных младенцев, нет, что еще больше доказывает значимость данного исследования.

Исследуемый храм является крестово-купольным, типом, который пришел в Россию из Византии. Ранее христианство начинало с негативного отношения к культу, с призывов к его упрощению. Победившее христианство создало пышные формы богослужения, напоминавшие и театральные зрелища, и церемонии императорского дворца. Во второй половине IX в. в Византии вырабатывается новый тип храма, получивший название крестово-купольного: вытянутая форма базилики исчезает, свободное пространство словно концентрируется под куполом, который опирается на четыре опоры. К куполу с четырех сторон примыкают полуцилиндрические своды, образуя в плане подобие «греческого креста», что и дало название этому типу церквей. Крестово-купольные храмы — многочисленный композиционный тип, представленный значительным разнообразием вариантов. Крестово-купольная система на протяжении столетий оставалась доминирующей в русском храмоздательстве. Однако в ее рамках можно выявить то новое, что связано непосредственно с византийским стилем.

Множество храмов в России создано в византийском стиле. Сибирь не стала исключением. Храм Вифлеемских убиенных младенцев расположен на территории храмового комплекса Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова в Барнауле.

Издавна для строительства храма выбиралось место так, чтобы храм доминировал среди окружающей застройки, т.е. выделялся своей высотой, монументальностью, обличием, но в настоящее время в городских условиях это невозможно или очень затруднено. Современные здания слишком высоки и стандартизированы. Храм, построенный выше окружающей современной городской застройки, приобрел масштаб, неподходящий для православного храма. Архитектура в настоящее время может послужить фоном, на котором храм будет выделяться за счет богатства формы, яркости своего художественного образа. Что касается новых алтайских храмов, то даже малый храм, выполненный профессионально и с соблюдением православных традиций украсит не только небольшое пространство внутри квадрата, но и площадь.

Композиционная роль православного храма в городе, по сравнению с ситуацией XIX века, изменилась, храмы играют важную градостроительную роль, но она определяется локальным пространством той системы, которой он принадлежит.

Храм Вифлеемских убиенных младенцев был заложен в декабре 2008 г. на территории храмового комплекса апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Руководил строительством настоятель протоиерей Юрий Александрович Крейдун, Архитектором храма явился Кирилл Храбрых. Также в работе над храмом участвовали различные специалисты и мастера, архитекторы, строители, искусствоведы, художники [2].

В основе храма — четко читаемый в плане равноконечный крест, над центром которого средокрестием, возводится купол. Поднятый на круглом основании-барабане, купол опирается на квадрат из четырех отдельно стоящих опор при помощи парусов и подпружных арок. Подпружные арки, которые опирались на наружные стены и центральные, служили основанием для крестообразно расположенных цилиндрических сводов. К центральному квадрату примыкают четыре прямоугольных конца, перекрытые цилиндрическими сводами и ориентированные по сторонам света. Восточный конец завершается апсидой, в которой находился алтарь. Угловые помещения между концами перекрыты сводами. Восточные угловые помещения тоже завершаются апсидами. Своды над самыми широкими нефами в плане образуют крест, на пересечении этих нефов в средокрестии расположен купол, покоится на подпружных арках, связывающих столбы, пространства между ребрами арок заполнили вставками, по форме напоминающими надутые ветром треугольные паруса — отсюда название этой части свода — парус купол открыт внутрь зала. Главную роль играет центральный, слегка вытянутый купол, высоко поднятый на барабане. Купол увенчан небольшой главкой на основании, в завершении которой крест, с полумесяцем. Полумесяц, так называемая цата, символизировал царскую власть еще со времен Византии, а крест с цатой, венчающий храмовый купол, напоминает о том, что этот Дом принадлежит Царю Царей [4]. Наружный декор крестово-купольного храма достаточно лаконичен, кроме того,

сама конструкция храма в виде креста создает декоративные элементы наружного убранства храма. Фасады храма сдержаны в украшательстве, преимуществом декора остаются оконные проемы, число которых составляет четырнадцать. Вытянутые по форме с полукруглым завершением, окна расположены вдоль всего здания, а на главном и одном из боковых фасадов — оконные проемы, округлой формы, расположены в верхней части стены, во фронтоне. Также оконные проемы расположены в барабане храма. Все они обрамлены кирпичной кладкой. Суженные окна с округленным верхом размещены по всему периметру здания — важная примета византийских построек. Храм возведен из красного кирпича. Основными архитектурными элементами, украшающими фасад, также являются лопатки и белое обрамление окон и фронтона.

Современные архитекторы, особенно в храмовом зодчестве, вновь и вновь возвращаются к традициям Византии как источнику традиционных решений.

Подводя итог, следует сделать выводы, что в г. Барнауле существует храм, имеющий византийские традиции. Традиции, которые отражены не только в типологии храма, который относится к крестово-купольному типу, но и во внешнем убранстве храма. Безусловно, мастера внесли свое, но основная идея осталась: создать храм в византийском стиле. Храм, находясь на территории православного комплекса, имеет важную градостроительную роль, выделяясь среди застройки, а также являясь местом сосредоточения огромного количества людей. В храме ежедневно проходят службы, помимо этого, храм является местом сосредоточения церковного искусства: мозаики, фрески, иконописи, что позволяет музеефицировать внутренне пространство храма.

Список литературы:

1. *Бондаренко Т.В.* Проблемы развития церковных комплексов Сибирских городов (рубеж XX–XXI вв.) [Текст] Барнаул, 2013. — С. 36–38.

2. *Крейдун Ю.А., Лидов А.М.* Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских убиенных младенцев в Барнауле.Москва-Барнаул.:Изд-во «Алтайский дом печати», 2018. – 112с.,ил.

3. *Степанская Т.М., Волоснов Р.Ю., Гречнева Н.В.* Образ храма в культурном ландшафте Алтая [Текст]. — Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2015. — 156 с.

4. Что означает полумесяц на кресте православном. URL: http://chtooznachaet.ru/krest_s_polumesjacem_v_osnovanii.html 117 (дата обращения: 25.09.2018).

Н.Д. ПОЛУНИНА

Аспирант исторического факультета (отделение истории искусств) МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: pnd5927@gmail.com

N.D. POLUNINA

Graduate student of the Faculty of History (Department of Art History) Lomonosov Moscow State University
e-mail: pnd5927@gmail.com

ГОТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

GOTHIC REMINISCENCES IN ENGLISH ARCHITECTURE OF THE FIRST HALF OF THE XVIIth CENTURY

Статья посвящена частным случаям использования элементов готического стиля в ряде памятников английской архитектуры первой половины XVII века. В статье описываются памятники усадебной, университетской и культовой архитектуры, относящиеся ко времени правления Якова I и Карла I, рассматриваются связанные с этими памятниками проблемы религиозного контекста и внешних влияний.

The article concerns some particular cases of use of the Gothic style elements in several English buildings of the early XVII century. The article describes some examples of English domestic, university and ecclesiastical architecture that dates to the reigns of James I and Charles I, and concerns the religious issues and external influences associates with them.

Ключевые слова: Англия, XVII век, готика, неоготика, Хэтфилд, яковианский стиль, Уильям Лод, лодианство, Реформация, Оксфорд.
Keywords: England, XVII century, Gothic architecture, Gothic Revival, Jacobean style, Hatfield, Oxford, William Laud, laudianism.

Первая половина XVII века в Англии проходила на фоне небывалого многообразия церковных доктрин, постоянно меняющихся взаимоотношений между церковью и властью, королем и Парламентом, народных волнений и политических противоречий, достигших своего апогея в 1640-е годы. Эти противоречия во многом являлись последствиями политического решения Генриха VIII, воплотившегося в «Акте о супрематии» 1534 года. Реформация стала поистине поворотным моментом в истории Англии и повлекла за собой глубочайшие изменения во всех сферах жизни страны и самым прямым и кардинальным образом повлияла на развитие английского искусства.

Ошибочно полагать, что из-за Реформации распространения ренессансных идей и деятельности Иниго Джонса готическая архитектурная традиция в Англии была полностью забыта. Одновременно с переводом, распространением и переработкой итальянских архитектурных трактатов (самым ранним примером подобной переработки стали «Первые и главные основы архитектуры» Джона Шута, изданные в 1563 году) шел и процесс изучения английских древностей — именно с попыток изучать и систематизировать архитектурное наследие страны и начинался фе-номен английского антикварианизма. Его традиции уходят еще в XVI век, к Джону Лиланду и его первым описаниям английских древностей, во многом еще донаучным и берущим за образец «Восстановленный Рим» Флавио Бьондо [1]; и при том, что знаменитое общество антикваров как институт было учреждено только в 1707 году, английский антикварианизм как явление бурно развивался на протяжении всего XVII века. Одним из наиболее значимых трудов этого времени стал фундаментальный многотомник Уильяма Дагдейла и Роджера Додсуорта «Monasticon Anglicanum, или Книга об английских монастырях и монахах», в которой содержались не только описания, но и тексты оригинальных документов, представляющих историческую ценность. Первый том «Монастикона» вышел в 1655 году, хотя работа над ним была начата еще в 1630-е, и труд этот оказался настолько популярным и значимым, что даже в девятнадцатом веке, судя по частоте упоминания этой книге в некрологах «The Gen-tlemen's Magazine», «Монастикон» оставался украшением многих английских домашних библиотек, а Чарльз Локк Истлейк, автор первого сводного труда о неоготической архитектуре, уделил «Монастикону» целую подглаву в своем кратком обзоре «неоготики XVII века» [2].



Рис. 1. Южный фасад усадебного дома Хэтфилд-хаус

Интерес к готической архитектуре в Англии, впрочем, не сводился лишь к антикварианизму. Готика настолько глубоко укоренилась в сознании английский архитекторов, что ни елизаветинская, ни яковианская архитектура так и не порывает с ней до конца. Более того, в елизаветинской архитектуре встречаются вполне намеренные отсылки к готической архитектуре, соединившиеся с новыми ренессансными чертами — в качестве примера можно привести Бёрли, один из самых грандиозных елизаветинских усадебных домов. В архитектуре эпохи Якова I, какой бы яркой и новаторской ни была фигура Иниго Джонса и какими бы новаторскими ни были его постройки, доминирует все же так называемый «яковианский стиль», который в полной мере унаследовал черты предшествовавшего ему елизаветинского стиля и, можно даже сказать, представляет собой еще более эклектичную его версию.

Наиболее ярким примером этого стиля является Хэтфилд-хаус, который был построен для Роберта Сесила, лорда-казначея и хранителя Малой печати в 1611 году. Поместье Хэтфилд изначально принадлежало английской короне, и для постройки грандиозного нового усадебного дома было снесено три крыла старого кирпичного королевского дворца — из этих же кирпичей были возведены новые фасады. Главным архитектором Хэтфилда считается некий Роберт Леминг (Лайминг), каменщик, которому также атрибутируется Бликлинг-холл, дворец в Норфолке, построенный в 1617–18 годах в том же стиле.

В чем же выражается «готический дух» этой постройки, позво-ливший Истлейку утверждать, что в яковианских постройках готического гораздо больше, чем в современных ему постройках XIX века? Конечно, следует отметить, что сам Истлейк, в традициях своего времени, под словом «готика» объединял и всю средневековую архитектуру Англии, и архитектуру эпохи Тюдоров — и как раз от тюдоровской архитектуры Хэтфилд «унаследовал» очень многое: сложную структуру фасада, окна с мелкой расстекловкой, использование башенок и эркеров.

Кроме того, в архитектуре Хэтфилда есть и вполне узнаваемые, конкретные средневековые черты — балюстрада с каменным резным орнаментом в виде готических трифориев, квадратные в плане башни с рустованными углами, фланкирующие ризалиты со стороны южного фасада (рис. 1); при этом сам П-образный план дома — это уже продукт архитектурной мысли Нового времени, характерный для типологии prodigy house.

Интерьеры Хэтфилда были существенно перестроены после по-жара 1835 года, однако из якобианского ансамбля практически полностью сохранился Большой зал, две деревянных лестницы, часть потолочной лепнины и камины фламандского мастера Максимилиана Колта. В фантазийной деревянной резьбе, украшающей главную лестницу и массивную перегородку Большого зала, особенно заметно влияние причудливых фантазийных гравюр из альбомов немецких и голландских авторов, в особенности — Венделя Диттерлина. Пять томов «Архитектуры» Диттерлина построены по принципу «одна книга — один ордер», но, беря за основу витрувианские ордера, Диттерлин превращает их в сложнейшие композиции из архитектурных форм, деталей, орнаментов, звериных и человеческих фигур, и в этих композициях прослеживается влияние причудливого позднесредневекового книж-ного орнамента и



Рис. 2. Лист 77 из «Архитектуры» Венделя Дитттерлина. Собрание Метрополитен-музея, Нью-Йорк

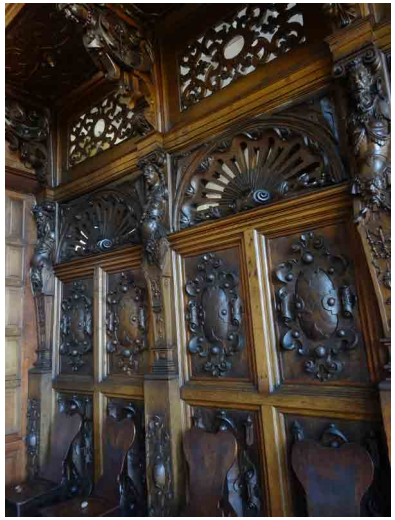


Рис. 3. Деревянная декорация Большого зала усадебного дома Хэт-филд-хаус

маргиналий (рис. 2). Схожие фантазийные образы становятся частью деревянной декорации Большого зала Хэтфилда: масками украшаются консоли, чудовищные русалки с мужской головой и женской грудью играют роль атлантов (рис. 3). Практически всю плоскость деревянных перегородок и панелей заполняет характерный ленточный орнамент (strapwork); подобный принцип плотного, коврового заполнения плоскости орнаментом восходит к готической архитектуре, в особенности — к украшенной и перпендикулярной готике, где поверхность практически никогда не оставляли неорнаментированной. Сам ленточный орнамент ведет свое происхождение из архитектуры Северного Возрождения, но, придя на английскую почву, он лег в основу декора великих усадебных домов елизаветинской эпохи и стал одной из самых узнаваемых черт елизаветинского и яковианского стилей.

Усадебная архитектура все же была не так восприимчива к архитектурным стилям с континента, как столичная; в то время, когда Иниго Джонс уже проектировал свои знаменитые палладианские постройки для короля Якова и проектировал грандиозный Уайтхолл, в Англии продолжали возводить усадебные дома в том же стиле, что и Хэтфилд — Бликлинг-холл в графстве Норфолк (1617–18 гг.), Кру-холл (1625 г.) в графстве Чешир. Впрочем, даже в чертеже Уайтхолла, спроектированного, казалось бы, по всем лекалам ренессансной резиденции, с Эскориалом и дворцом Карла V в Гранаде в качестве образцов, видно, что Джонс акцентировал внимание на главных фасадах при помощи восьмигранных башенок, совершенно не характерных для континентальной ренессансной архитектуры, но столь распро-страненных в архитектуре средневековой и тюдоровской.

Готическая архитектура все же воспринималась архитекторами первой половины XVII века не как пережиток прошлого, от которого надо отойти; более того, встречались и попытки «примирить» старую архитектуру с новой, что особенно характерно для университетских городов, где средневековая архитектура прочно ассоциируется с давними и славными традициями английского университетского образования. Одним из наиболее ярких примеров подобного совмещения настолько разных стилей и архитектурных принципов является Кентерберийский двор (Canterbury Quadrangle) Сент-Джонс-колледжа (рис. 4). Библиотечный комплекс, представляющий собой блок-каре с внут-ренним двором, должен был соединяться с южной стороны со старой библиотекой, построенной в

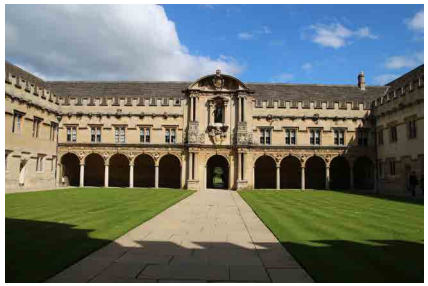


Рис. 4. Кентерберийский двор Сент-Джонс-колледжа, Оксфорд

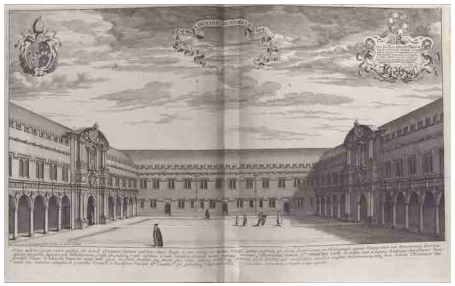


Рис. 5. Кентерберийский двор Сент-Джонс-колледжа, Оксфорд. Лист из иллюстрированного издания «Oxonia Illustrara» Дэвида Логана

1596–98 годах. Комплекс возводился в два этапа разными артелями каменщиков, с 1631 по 1633 и с 1633 по 1636 годы, и дошел до наших дней именно в том виде, в каком он был построен в XVII веке, без позднейших викторианских переделок — этот вывод можно сделать на основании гравюры 1675 года (рис. 5) из «Oxonia Illustrata» Дэвида Логана, первого иллюстрированного издания, посвященного исключительно Оксфорду [3].

Основу композиции внутреннего двора составляют две лоджии, с восточной и западной сторон, построенные, безусловно, под влиянием итальянской архитектуры, как ренессансной, так и барочной. Центральные части восточной и западной стен выделены при помощи наложенных фасадов с раскрепованными лучковыми фронтонами, отчетливо напоминающих о типовых фасадах иезуитских церквей Рима. Первые этажи выделены аркадами — в английской архитектуре этот прием встречается в ряде памятников елизаветинского и яковианского стиля, в частности, во внутреннем дворе Кирби-холла (усадебный дом был заложен в 1570 году и строился в течение нескольких десятилетий, внутренний двор — одна из позднейших частей) и в Хэтфилде. Однако все эти ренессансные и барочные элементы вступают в конфликт с декором самих стен, который повторяет облик старой библиотеки, сохраняя все ее готические черты, кажущиеся архаичными даже для конца XVI века, — зубцы, увенчивающие стену, орнаментальный пояс со скульптурными маскаронами и горгульями, узкие окна с бровками, словно сошедшие с построек 1530–1540-х годов. Таким образом, к архитектуре более раннего времени отнеслись очень бережно — ее сохранили и аккуратно воспроизвели, по сути, подчинив ей весь внешний облик внутреннего двора.

Необычное сочетание разноплановых и разновременных архитектурных элементов напрямую связано с личностью заказчика — архиепископа Кентерберийского Уильяма Лода, который, собственно, и сделал столь щедрый подарок своей альма-матер. Уильям Лод был очень яркой и неоднозначной фигурой, он оказал огромное влияние на религиозно-политическую обстановку в правление короля Карла II, пользовался его безусловным доверием во всем, что касалось церковной политики в стране. В условиях крайне нестабильной религиозной ситуации, когда чаша весов могла склониться то в сторону кальвинизма, то в сторону арминианства (при этом английское арминианство достаточно далеко отстоит от изначальной доктрины Якова Арминия, и даже диохтомия «арминианство — кальвинизм» весьма условна, ре-лигиозных партий в Англии этого времени было множество, венеци-анский посол Фоскарини насчитывал двенадцать (sic!) политических партий ещё в 1616 году) [4], Уильям Лод был давним и убежденным сторонником необходимости унификации церкви. Став архиеписко-пом Кентерберийским, Лод проводил комплекс реформ, направлен-ных именно на унификацию церкви, при этом прибегая в борьбе с политическими и идейными противниками к разным средствам, вплоть до клеветы и осуждения по надуманным обвинениям. Кроме того, лодианство прямо противопоставлялось пуританским и кальвинистским движениям и в некоторых аспектах даже сближалось с учением Римско-Католической церкви, что позднее, в 1640 году, дало основание для обвинения Лода в «папизме» и государственной измене — в итоге архиепископ пал жертвой своего же любимого средства политической борьбы.

Симпатии Лода к католичеству прослеживаются не только в его религиозной программе, но и в памятниках архитектуры, которые были построены по его заказам и в соответствии с его вкусами. Сохранение готических элементов в архитектуре внутреннего двора Сент-Джонс-колледжа свидетельствует не только о трепетном отно-шении Лода к архитектуре и атмосфере места, где он провел свою юность и получил образование, но и о симпатии к архитектурному стилю, который бытовал в Англии до Реформации. «Итальянская тема» выражается не в обращении к палладианству, а в цитатах из ренессансной и барочной архитектуры папского Рима. Эти же тенденции не менее ярко проявились в еще одной постройке — лондонской приходской церкви святой Екатерины (St. Katharine Cree) на Лиденхолл-стрит. Нынешнее здание церкви было

построено в 1628–1630 годах и, предположительно, было заказано именно Лодом; он освятил ее в 1631 году — и его одеяние и поведение во время обряда, по иронии, стали одним из пунктов обвинения в процессе против него девять лет спустя.



Рис. 6. Церковь святой Екатерины (St. Katharine Cree) в Лондоне

Церковь святой Екатерины резко выделяется на фоне современ-ных ей памятников, и не только потому, что памятников культовой архитектуры этого времени в Англии в принципе очень мало. Готическое начало в церкви святой Екатерины не просто очевидно — оно играет ведущую роль (рис. 6). Оригинальное окно-роза в уменьшенном виде воспроизводит несохранившееся окно-розу собора св. Павла, а оформление потолка имитирует ребра готических звездчатых сводов, причем по мере приближения к алтарю плотнее становятся узор, дополнительные ребра образуют шестиугольник — подобно шестиугольному узору лиерн в нефе собора в Кентербери. Однако псевдоготическая декорация накладывается на тип итальянской колонной базилики, аркада поддерживается коринфскими колоннами, отчего создается ощущение базилики на сполиях; в пропорциях аркады, в про-филировках арок и контрастных по цвету ребер прослеживается влияние раннеренессансной архитектуры, в частности, построек Филиппо Брунеллески.

Английская архитектура первой половины XVII века очень неоднородна, и в ряде случаев ее даже можно охарактеризовать как эклектичную: в каждом из рассмотренных выше памятников разнообразные влияния извне смешиваются и взаимодействуют с национальной архитектурной традицией. Выборка памятников, представленная в данной статье, безусловно, не дает полной картины процессов, происходивших в английской архитектуре первой половины XVII века, однако на ее основании можно сделать вывод, что готическая архитектура и вообще архитектура прошлых эпох не была ни забыта, ни отвергнута; напротив,

в отдельных случаях к готике обращались сознательно, и она могла нести в себе дополнительные смыслы, тесно связанные с самыми разными аспектами английской истории и культуры.

Примечания:

1. *Зверева В.В.* Антикварианизм XVI–XVII веков. Представление прошлого в контексте научной революции // Образы времени и исторические представления: Россия — Восток — Запад / под ред. Л.П.Репиной. — М., 2010. — С. 758–759.

2. *Eastlake C.L.* A history of the Gothic revival. — Longmans, Green, and co., 1872. — P. 6–9.

3. Оригинальное латиноязычное издание «Oxonia Illustrata» из Стэнфордской библиотеки находится в открытом доступе в отсканированном виде. — URL: http://www.rarebookroom.org/Control/logoxo/index.html (дата обращения: 10.03.2020).

4. *Ерохин В.Н.* Современная британская историография об идей-ных течениях в церкви Англии в первые десятилетия XVII века // «Запад-Восток». Научно-практический ежегодник. — Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2010. — С. 85.

Список литературы:

1. *Airs M.* Tudor & Jacobean Country House: A Building History. — Sutton Pub Ltd, 1997.

2. *Cooper N.* The Jacobean Country House: From the Archives of Country Life. — Aurum Press, 2006.

3. *Eastlake C.L.* A history of the Gothic revival. — Longmans, Green, and co., 1872.

4. *Fierstadt A.* Reforming «the Sacred»: Standardization of Church Space in Laudian England (1633–1641). — Western Oregon University, 2016.

5. *Girouard M.* Life in the English Country House. — Yale, 1978.

6. *Laud W.* The Works of the Most Reverend Father in God, William Laud, Sometime Lord Archbishop of Canterbury. — J.H.Parker, 1847.

7. *Ерохин В.Н.* Современная британская историография об идей-ных течениях в церкви Англии в первые десятилетия XVII века // «Запад-Восток». Научно-практический ежегодник. — Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2010.

8. *Зверева В.В.* Антикварианизм XVI–XVII веков. Представление прошлого в контексте научной революции // Образы времени и исторические представления: Россия — Восток Запад / под редакцией Л.П.Репиной. — Москва, 2010.

О.С. СМАГОЛЬ

Аспирант кафедры Всеобщей истории искусств, Исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: oksanassm@yahoo.com

O.S. SMAGOL

Ph. D. student, Art history department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: oksanassm@yahoo.com

МОТИВЫ ВООРУЖЕНИЯ И ТРОФЕЕВ В ОРДЕРНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЦОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ. ПАЛАЦЦО РОНДИНЕЛЛИ

THE PROBLEM OF «TROPHY-LIKE» MOTIVES IN ERCOLE I D'ESTE FERRARA PALACES' ARCHITECTURAL DECORATION. PALAZZO RONDINELLI

На примере одного из ключевых палаццо эпохи Ренессанса в Ферраре анализируется проблема мотивов вооружения в дворцовом декоре эпохи Эрколе I д'Эсте (1471–1505). Делаются выводы о роли символики, вводимой в образ частного здания и связанной с правящим домом в годы укрепления центральной власти в городах-государствах Северной Италии рубежа XV–XVI вв.; о переосмыслении восходящих к античности тем, в ренессансных истоках ломбардских, в отдельных формах близких венецианским, воспринятых, вероятно, через гравюру, обогащенных новой семантикой.

The problem in focus is that of the so called «trophy-like» motives in Ercole I d'Este Ferrara palaces' architectural decoration. One of the iconic Quattrocento Ferrara buildings' analysis and interpretation (palazzo Rondinelli) leads one to the idea of the Duke's military ambitions and his humanistic approach crucial influence on the kind of reliefs chosen even for a private building. As well as to considerations concerning possible origins of the motives mentioned: lombard sources of inspiration, venetian monumental ornamental forms and engravings.

Ключевые слова: архитектура Ренессанса в Италии, Феррара, Эрколе I д'Эсте, палаццо Рондинелли.
Keywords: Renaissance architecture in Italy, Ferrara palaces, Ercole I d'Este, palazzo Rondinelli

В архитектурном ордерном декоре феррарских дворцов эпохи Эрколе I д'Эсте (1471–1505) тема воинских атрибутов — древних и современных — играет важную роль, проливая свет на искусство Феррары рубежа XV–XVI вв. и Ренессанса в Эмилии-Романье в целом. Символика мотивов вооружения несет отголоски как античной изобразительной и литературной традиции, так и ренессансных реалий, и идеалов гуманизма, и жестокости локальных войн.

Архитектура Феррары второй половины XV в., периода подъема региональных центров в Италии, развивалась в русле «политики великолепия» д'Эсте, поощрения искусств и гуманистических устремлений — во многом с целью укрепления личной власти герцога Эрколе I в годы противостояний врагу внешнему и внутреннему. Одновременно на формировании художественного климата при дворе сказывалась и ретроспективная устойчивость готики, характерная для всей Северной Италии XV в., и давняя приверженность рода д'Эсте французским рыцарским традициям [14, p. 7], что неизбежно отражалось на архитектуре, медленнее уступавшей структурным трансформациям, нежели поверхностным новаторствам декора.

Среди главных архитектурных предприятий Эрколе I остается реконструкция столицы герцогства на принципах «идеального города» Возрождения. Воплощенная наиболее последовательно на севере Феррары, в «Расширении Эрколе» (ок. 1492–1505), продолжившем «старый город», она столь значима в истории европейского градостроительства, что специфика отдельных палаццо обычно выпадет из сферы интересов отечественных исследователей и лишь периодически затрагивается в зарубежной историографии.

Это оправдывает попытку анализа мотивов вооружения в феррарском дворцовом ордерном декоре с целью выявления их уникальности и вариантов семантического прочтения и открывает широкий спектр проблем. Среди них: 1) проблема причин распространения таких мотивов в эпоху Эрколе I; 2) новаторства их решений в истории местного ордера; 3) композиционной интеграции в систему фасада и прилега-

ющего городского пространства; 4) вероятных образных источников в ситуации творческого универсализма мастеров Кватроченто и множественности художественных контактов севера Италии (Ломбардии, Венеции, земель Эмилии-Романьи).

Появление и антикизирующей, и современной эпохе воинской символики в ордерном декоре Феррары исторически правомерно. Оно отвечало политическим устремлениям Эрколе I, столкнувшегося с заговором уже в 1476 г., выступавшего в роли кондотьера с 1478 г. [14, p. 17], в 1480-е гг. противостоявшего Венеции [14, p. 20] и позднее активного в своей внешней политике. Обращение к укорененным в древности воинским темам также подчеркивало гуманистическую образованность правителя, олицетворявшего для современников достоинства римского императора [13, p. 58].

Напротив, в художественном отношении, феррарская монументальная декорация обнаруживает различные влияния и созвучна живописи [10, p. 120]; трактовка «трофейных» мотивов особенно перекликается с творчеством Андреа Мантеньи и его вниманием к античности. Значение наследия Мантеньи для декоративного языка рассматриваемого региона, в целом, сложно переоценить [13, p. 58]. Его поздний цикл полотен «Триумф Цезаря» (1480–1494), возможно, здесь первостепенен: и в свете отношений Феррары и Ломбардии; и в рамках ренессансного синтеза искусств; и в силу масштаба.

В конце XV в. династическими браками дочерей Эрколе I с правителями Сфорца и Гонзага укрепляются связи Феррары с Ломбардией: с Миланом и Мантуей. Изабелла д'Эсте, выданная за маркиза Франческо Гонзага в 1490 г., отправляется в Мантую: как раз в период создания «Триумфа». Но еще ранее некоторые плотна этой серии Эрколе I видел лично во время пребывания в Мантуе в 1486 г. и упоминал в письме [4, с. 102–104]. Так, цикл не только был ему известен, но должен был представлять особый интерес на фоне отношений с Гонзага.

Помимо герцога, с произведениями Мантеньи могли быть знакомы и ломбардские мастера, трудившиеся в Ферраре. Характерна особая роль в украшении дворцов «Расширения», отведенная выходцу из Мантуи Габриэле Фризони, который мог изучать и античные мраморы в коллекции Гонзага [13, p. 58].

Стилистически группа картин «Триумфа», скорее, задумывалась элементом синтетической декоративной системы, включавшей и

живопись, и архитектуру: грандиозное шествие должно было читаться в интерколумниях четырёхгранных столбов двора [4, p. 104], задействуя категорию ритма опор, что так созвучно контексту бытования «трофейных мотивов» в ордере феррарских дворцов, где несущая арматуру пилястра или колонна (порой квадратная) задает «шаг» архитектуры.

Наконец, серия Мантеньи знаменательна масштабом представления античной темы. Ее источниками, помимо римских памятников (арок Тита и Константина, фриза храма Веспасиана, колонны Траяна), стали древние тексты Светония, Аппиана [4, p. 105], но особенно Плутарха: биография Эмилия Павла из «Сравнительных жизнеописаний» [9, p. 339]. Живописное воспроизведение шествия после победы в Третей Македонской войне (171–168 гг. до н. э.) в весьма близком следовании греческому тексту источника открывало зрителям выставленных Гонзага полотен образ античного триумфа в достоверности деталей и разнообразии тем. Ключевые в их ряду — вооружения, жертвоприношения, звуков триумфа — в иной трактовке и немногим позднее находят свое место в феррарском дворцовом декоре.

Конкретные силуэты и расположение феррарских «трофейных» мотивов будут заданы как реалиями местной архитектурной практики — соотношением с кирпичными, по-ломбардски протяженными стенами, тяготением к конструктивно и визуально значимым зонам, каменным колоннам и пилястрам, поверхность которых в XV в. была увидена полем для ренессансной орнаментики, — так и общими характеристиками ренессансной декорации, наибольшим распространением ее «обрамляющих» вариантов [7, p. 191].

Воинские мотивы в составе ордера в Ферраре эпохи Эрколе I уже предстают порождением творческой фантазии местных или приезжих мастеров, в отличие от ранних примеров рубежа XIV–XV вв., с их региональными средневековыми реминисценциями, или опытов 1470–1480-х гг., с превалирующим подражанием манере Микелоццо, Б.Росселино и Альберти. Отдаленное сходство обнаруживается с трактовкой арматуры в архитектуре XV в. в Ломбардии (доспехи в фасадном ордере Павийской Чертозы), которой изначально принадлежала ведущая роль в распространении антикизирующих тем в регионе.

В данном контексте примечательны три дворца эпохи «Расширения Эрколе», созданные под контролем герцога придворным архитектором Б.Россетти при участии художников и резчиков. Это два дома в

«узловых» точках обновленной Феррары: палаццо Рондинелли на Новой площади (Piazza Nova, ныне площадь Ариосто) и палаццо Франческо да Кастелло (Prosperi-Sacrati) на главном перекрестке дельи Анджели (Quadrivio degli Angeli), разнящиеся типами фасада, на портике и сплошного. А также палаццо Антонио Костабили («di Ludovico il Moro»), где «трофейная» тематика разворачивается в оформлении двора. Здесь остановимся на первом, в котором фигуративные рельефы украшают колонны открытой на площадь лоджии.

Протяженный каменный портик оформляет 83-метровый фасад частного дома, двухэтажного кирпичного палаццо Ронкегалли-Станкари (с 1495 г.), теперь известного как палаццо Рондинелли (по имени владельцев в XVI–XVIII вв.) [6, p. 119–129; 14, p. 339–340; 16, p. 169–177]. Дворец возведен в южной части Новой площади, обращен на нее и параллелен ее обширной продольной стороне.

Здание состоит из двух частей, левой (дворца Джованни Ронкегалли) и правой (дворца Джованни Франческо Станкари), история воссоединения которых на рубеже XV–XVI вв. недостаточно ясна. Но из письменных свидетельств следует, что для левой части колонны по указаниям феррарского художника Эрколе деи Роберти выполнял ломбардский резчик, «marmorario» Габриэле Фризони [6, p. 121]. Допустимы и внешние источники вдохновения деи Роберти, как его вероятное знакомство с венецианским искусством [6, p. 125–126]. Последнее немаловажно.

Портик, в силу постепенности сооружения, представлен колоннами двух типов: простых и единообразных, на «ушастых» эмилианских базах, с капителями, близкими композитным, в правой части — и более сложных, с варьирующимися композитными капителями и рельефами внизу фуста (наподобие античной «columna caelata» (лат.: «украшенная резьбой колонна»)) в левой, а также примыкающей к левым, обособленной центральной группой из четырех пар чередующихся круглых и квадратных колонн с фиксирующей середину как точку «схода» центральной (выделенной цветом и декором). Именно колонны левой и центральной групп, связанные с Эрколе деи Роберти, отличаются «трофейной» тематикой, вознося вверх между простых волют, помимо вазонов и курильниц, формы военных доспехов и оружия, повторенные в ряде случаев и внизу.

Наиболее символически яркие акценты в этой череде из 23 опор тяготеют к центру ордерной композиции и левой угловой зоне. Отмеченная средняя колонна (9-я слева), непосредственно под центральным резным «венецианским» окном, фланкированная квадратными, на своем круглом фусте, выполненном (в отличие от соседних) из розового известняка «rosso di Verona», поднимает знаковую коринфско-композитную капитель. Некогда белоснежные волюты истрийского камня начинаются от середины колокола, освобождая его нижнюю зону для двух скрещенных и подвешенных на тонкой ленте орудий: боевого (ритуального (?)) топорика и булавы. Они вырезаны в сухом барельефе, но чётче и явственнее, нежели на другой опоре левее, которая, как в «Крещении Гермогена» в капелле Оветари, несет подобную символику в самом низу.

Сомкнутые орудия центральной капители Рондинелли, напоминая о воссоединении частей фасада, вероятнее всего, отражают тему правления д'Эсте: едва ли отсылая к биографии и статусу заказчика, Ронкегалли, занимавшегося поставками древесины [6, p. 121]. Ранее уже украсившие одно из дошедших окон самого палаццо дель Корте, они, скорее, представляют атрибуты победы, власти и военачалия, наподобие распространенных в венецианской живописи, например, у В.Карпаччо: боевой топорик всадника в руке святого Виталия (1514, Сан Видале, Венеция) или булава как особый символ достоинства [2, ч. II] в его же полотне «Десять тысяч мучеников на горе Арарат» (1510, Венеция, Галерея Академии). Или булава у ног Марса в гравюре Николетто да Модена (Британский Музей, [11, p. 382]).

Подобное помещение символической булавы в центре дворцового фасада на севере Италии, в землях соперничавших городов-государств, добивавшихся стабильности, как и правители Феррары, жестокой ценой военных побед, показательно. Этот предмет и поныне в широком размахе крепко сжимают в руках воины, вставшие по сторонам портала Банко Медичео в Милане (1460-е, Микелоццо или А.Аверлино Филарете) [15, p. 42]. Он же включен в обрамление входа болонского палаццо Страццароли (1486–1496, Джованни Пиччинини да Комо), чьи заказчики, члены цеха шерстянщиков, пользовались покровительством правителей Болоньи, Бентивольо [12, p. 84].

Равно и центральная капитель портика Рондинелли на передней стороне несет символы военной доблести. Но по бокам колокола она держит симметричные пары щитов, что, в целом, подчеркивает ее «фасадность», ориентированность на площадь, в сторону всеобщего обозрения. Тот же принцип дублирования схожих форм по бокам капители и выделения центрального рельефа повторяется уже с иными мотивами

в ряде прочих случаев в портике: как на первой свободной колонне слева, которая «взирает» маскароном с фасадной стороны — и несет пары шлемов по бокам.

Одновременно тема прославления, заданная в сугубо светской военной символике, обретает почти культовый оттенок в том, как к скрещенному оружию центральной капители Рондинелли поднимаются вверх по фусту дымчатыми разводами «rosso di Verona» воскурения жаровни, вырезанной в нижней части колонны: в духе пылающих курильниц «Триумфа Цезаря», принадлежностей культа у Плутарха («…мальчики несли золотые и серебряные сосуды, к жертвоприношению служащие…») [5] — и наподобие курильницы на алтаре Святого Марка в левом колонном пьедестале портала одноименной венецианской Скуолы. Но в феррарском случае — курильницы, оставленной проворными путти и закрепленной на доспехе. И «венецианская» трактовка закономерна, ввиду контактов Феррары с морской Республикой в целом [14, p. 20–21, p. 28–29] и личных поездок Б.Россетти и герцога [14, p. 148–149] в частности (особенно обширного путешествия 1492 г. [8, p. 164]).

Так, центральная колонна портика Рондинелли дает пример насыщенной воинской символикой фасадной опоры. В других — прослеживается подспудно являющее и тектонику, и непосредственно «антропоморфность» данной архитектурной формы соответствие облегченных верхних частей утяжеленным нижним: в значительной мере, посредством арматуры. В капителях преобладают курильницы, вазоны фруктов, растительные мотивы; но также вырезаны причудливые шлемы (улиткообразные, со змеёй), а “green men” с маскаронов будто охватывают взглядом площадь с нереализованным монументом закованного в латы герцога Эрколе на постаменте, вновь с «трофеями». Тогда как нижние части колонн отягощены соответствующим им массивным вооружением: «мускульными» кирасами, парами щитов и, наиболее согласно расположению внизу, поножей. Распределение декора опор вторит их сбалансированной пропорциональности (1 : 8), выбранной самим деи Роберти.

И пропорции ордера, и тектоническая выдержанность, и акцентирование фасада близки теоретическим положениям Л.Б.Альберти, тогда как «антропоморфное» решение колонн, наглядное, едва не наивное, скорее, сродни антропоморфизму Франческо ди Джорджо [3, с. 65].

Эта упорядоченность орнаментики в вертикальном отношении продолжена и в горизонтальной структуре портика. Ключевая центральная капитель уравновешена левой угловой квадратной опорой с воспроизведенным на двух ее внешних сторонах мотивом «пылающего ядра» д’Эсте, геральдической эмблемой сына Эрколе I, Альфонсо I (1505–1534), использовавшейся еще при жизни отца (пилястра двора палаццо Диаманти (ок. 1493–1507); С.Кристофоро) [6, p. 124].

И все же преобладание в ордерных рельефах портика Рондинелли не вооружения XV в., но древних кирас, шлемов и поножей, как и их разнообразие, возвращают память к «Триумфу Цезаря» и античному автору. «На другой день везли самые прекрасные и богатые македонские доспехи», — писал Плутарх. «Оные сложены были с искусством и соразмерностью, хотя казалось, были завалены случайно, без всякого порядка. Шлемы лежали на щитах; нагрудники — на поножах…» [5]. Претворенное в цвет повествование на одном из полотен Мантеньи не менее эффектно передает поднятые в небо, раскачивающиеся на древках латы и шлемы.

Но ордер в творчестве Мантеньи нечасто несет предметы вооружения; кроме того, «трофейные» рельефы Феррары сугубо индивидуальны в исполнении и расположении, включают более современные предметы, потому справедливо предположить, что они отражают восприятие «воинских» тем опосредованно: например, через венецианские памятники (особенно надгробную пластику мастеров семейства Ломбардо) или североитальянскую гравюру и рисунок (Марко Дзоппо, Николетто да Модена). У упомянутого Николетто да Модена, связанного с двором д’Эсте «festaiuolo», архитектурные и сюжетные композиции изобилуют сходными мотивами, которые изображаются и отдельно [11, p. 385].

Таким образом, «триумфальные» элементы феррарского дворцового ордерного декора, скорее всего, транслируют идею славы и мощи д’Эсте, представляя художественную сторону процесса консолидации синьориальной власти в городах-государствах Северной Италии конца XV в.

Манера их распределения в портике усиливает специфическое, но классицизирующее по сути, антропоморфное понимание колонны. Этот декор своей «фасадностью» на уровне деталей обнаруживает и четкое включение в общую композицию здания — и взаимосвязь с площадью, чем соответствует и известному предпочтению Б.Россетти, которое архитектор отдавал урбанистическим идеям по отношению к отдельно взятому объему здания, и идее Альберти о доме как украшении улицы и города (кн. VII, гл. 1) [1, с. 211].

В феррарском контексте проблема воинской арматуры предполагает возможные истоки тематики в античности и ломбардском искусстве, формальной трактовки — в искусстве венецианском, в переосмыслении форм в местных архитектурных реалиях и гравюре.

Список литературы:

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / перевод В.П.Зубова. — Москва, 1935. — Т. 1.

2. *Бехайм В.* Энциклопедия оружия. Руководство по оружиеведению. Оружейное дело в его развитии от начала Средних веков до конца XVIII века [1890] / перевод А.А.Девель, В.В.Демидова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург оркестр, 1995. — Ч. II. Оружие нападения. — URL: http://annales.info/evrope/behaym/behaum.htm (дата обращения: 31.01.2020).

3. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти / ответственный редактор В.Н.Лазарев. — Москва: Наука, 1977. — С. 50–149.

4. *Николаева Н.В.* Андреа Мантенья. — Москва: Искусство, 1980.

5. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания славных мужей. Тимолент и Эмилий Павел / перевод С.Ю.Дестунис. — Москва: Эксмо, 2006. — URL: https://ru.m.wikisource.org/wiki/Плутарховы_сравнительные_жизнеописания_славных_мужей_(Плутарх;_Дестунис)/Тимолент_и_Эмилий_Павел (дата обращения: 7.03.2020).

6. *Ambrogio K.* Palazzo Rondinelli: note sul contributo di Ercole de'Roberti in architettura // La città di Ferrara: architettura e restauro. A cura di Dalla Negra R., Ippoliti A. — Roma: Ginevra Bentivoglio, 2014. — P. 119–129.

7. *Burckhardt J.* The Architecture of the Italian Renaissance [1867]. — Chicago, 1985.

8. *Cavicchi M.* L'architettura e l'urbanistica a Ferrara // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di Lollini F., Pigozzi M. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 161–173.

9. *Halliday A.* The literary sources of Mantegna's «Triumphus of Caesar» // Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettera e filosofia. — Serie III. — Vol. 2. — No. 1. — Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994. — P. 337–396.

10. *Heydenreich L.* Architecture in Italy. 1400–1500. — New Heaven and London: Yale university press, 1996.

11. *Licht M.M.* Book of drawings by Nicholetto da Modena // Master drawings. Master Drawings Association. — 1970. — Vol. 8. — N. 4. — P. 379–387.

12. *Sambin De Norcen M. T., Schofield R.* Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi su un'architettura scomparsa. — Bologna: Bononia University Press, 2018.

13. *Scardino L.* La «via ornata»: una prima ricognizione su decorazione esterne ed interne del corso Ercole I d'Este // Ferrara 1492–1992. La strada degli Angeli e il suo Quadrivio. A cura di C.Bassi, M.Peron, G.Savioli. — Ferrara: Gabriele Corbo editore, 1992. — P. 58–64.

14. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital [1996]. — Cambridge University press, 2016.

15. *Welch E.* Patrons, artists and audiences in Renaissance Milan, 1300–1600 // The court cities in Northern Italy. — Ed.: Charles M, Rosenberg. Cambridge University Press, 2010. — P. 21–70.

16. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti. La prima città moderna d'Europa [1960]. — Milano: Giunti Editore, 2018.

Н.Г. ГОНЧАРОВА

Аспирант. Доцент кафедры монументально-декоративного искусства НГУАДИ (Новосибирский государственный университет архитектуры дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова)
e-mail: n.goncharova@nsuada.ru

N.G. GONCHAROVA

Graduate student. Associate Professor, Department of Monumental and Decorative Art, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA)

ВРЕМЕННЫЕ КАТЕГОРИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА И СТРИТ-АРТА В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

TEMPORARY CATEGORIES IN WORKS OF MONUMENTAL ART AND STREET ART IN THE CONTEXT OF THE CURRENT URBAN ENVIRONMENT

В статье освещаются основные временные категории участия произведений искусства в создании актуальной городской среды: непреходящая, повседневная и краткосрочная — на примере произведений монументального искусства и стрит-арта, созданных в Новосибирске. Исследуется изобразительный язык, принципы восприятия, темы и место произведений в актуальной городской среде, перспективы существования произведения в контексте жизни и развития города.

The article highlights the main temporary categories of participation of works of art in the creation of an actual urban environment: permanent, everyday and short- term on the example of works of monumental art and street art created in Novosibirsk. The author explores the visual language, principles of perception, themes and place of works in the modern urban environment. Prospects for the existence of work in the context of life and development of the city.

Ключевые слова: монументальное искусство, городская среда, Новосибирск, стрит-арт, временные категории, мозаика.
Keywords: monumental art, urban environment, Novosibirsk, street art, temporary categories, mosaic.

Произведения монументального искусства г. Новосибирска рассматривались в трудах таких авторов как П.Д.Муратов, Л.М.Красовицкая [3; 4], но в данных исследованиях авторы не задавались целью провести анализ произведений монументального искусства в контексте формирования городской среды и носили обзорно-описательный характер. Произведения монументального искусства, принадлежащие к современному этапу, не описаны не только с точки зрения формирования городской среды, но и общей искусствоведческой оценки. Также в создании среды города немаловажную роль играют созданные в последнее десятилетие работы направления стрит-арт.

В статье автор ставит цель описать и проанализировать наиболее известные произведения монументального искусства и стрит-арта в г. Новосибирске в аспекте создания фрагмента городской среды как цельного художественного комплекса, используя методы натурного наблюдения, формально-стилистический и иконографический.

Городское пространство так же, как и общественный интерьер, — одна из составляющих сфер жизни человека, которая нуждается в определенном уровне осмысления, как среда, в которой должно быть уютно и комфортно не отдельной личности, а всем горожанам. Значительная роль в эстетическом и практическом поиске здесь принадлежит художнику. Одна из первых задач и, пожалуй, самая важная, которая стоит перед художником-монументалистом при создании произведения монументального искусства, — это согласовать свою идею с функциональными особенностями объекта и учесть исторически сложившееся окружение. И если художнику удастся найти максимально гармоничное решение, это и создаст такой фрагмент городской среды, в который легко включаются новые социальные потоки. Каждый житель города, так или иначе, вступает в диалог с произведениями искусства, находящимися в городской среде и в интерьерах общественных зданий. Произведения монументального искусства — мозаики, витражи, росписи, равно как и скульптура, декоративная архитектурная пластика, барельефы, создают определенную духовную и эстетическую среду месту, району, городу. Ху-

дожник, создающий произведение искусства в определенный промежуток времени, отвечает актуальным запросам общества на данном этапе. Но процессы, происходящие в обществе, политическая, экономическая, культурная ситуация изменчивы. В ходе жизни уже созданного монументального произведения актуальными становятся новые культурные ценности, новые социальные герои, общество активнее откликается на новые (другие) эстетические образы.

Кроме того, функциональная роль архитектурного объекта, к которому привязано произведение искусства, может поменяться, либо сам архитектурный объект приходит в неисправное состояние и подлежит сносу, а вместе с ним и произведение монументального искусства. «Функциональное и моральное старение элементов среды не совпадает по срокам» [1, с. 106], в этом случае либо произведение монументального искусства остается утилитарно пригодным, но не соответствует изменившимся социальным вкусам и взглядам, новой стилистике художественного языка, либо утилитарная ценность произведения теряется, а духовная и эстетическая ценность возрастают.

Художник, создавая произведение для городской среды, не может наверняка знать, на какой конкретно временной промежуток создается его произведение. Если только в технологическом процессе не заложена изначальная обреченность, связанная с выбором материалов. Как произошло, к примеру, с работой художника-монументалиста В.П.Кирьянова при росписи детского клуба Новосибирского оловянного завода, в котором художник выполнил интерьерные росписи на темы «Земля» и «Космос»; «писать их надо было темперой на древесно-стружечной плите, что не обещало длительного существования росписи [2, с. 185]. Зато мозаикам, выполненным тем же В.П.Кирьяновым на фасаде Дворца культуры «Строитель», судя из выбора материала — мозаика из смальты, а также темы — труд строителей, предстояла долгая жизнь. Автор, согласившийся «развить средствами монументального искусства идею постройки» [2, с. 188], не мог предполагать, что спустя время как раз тема мозаики не станет соответствовать новому видению функциональности и политики развития данного архитектурного объекта.

В этом ключе интересно рассмотреть три основных временных категории участия произведений искусства в создании среды: непреходящую, повседневную и краткосрочную, которые выделяет А.А.Стригалев [1, с. 106]. Исследуя произведения монументального искусства в

г. Новосибирске, можно привести примеры, относящиеся к каждой из этих категорий.

Непреходящая среда достаточно хорошо демонстрируется в мемориальном ансамбле «Монумент Славы», посвященном подвигу сибиряков в Великую Отечественную войну 1941–1945 гг., выполненном художником-монументалистом А.С.Чернобровцевым в 1967 г. Данный памятник представлен архитектурно-планировочным решением, в котором соединились пилоны, скульптура и рельефы. В этом мемориальном комплексе нашла свое художественное отражение общая для многих горожан тема скорби и утраты близких. «Искусство выступает здесь, как средство отметить общественную приверженность определенной исторической традиции, воплотить то, что современники считают наиболее ценным и важным в свою эпоху, и передать эти идеи, в качестве завета, следующим поколениям» [1, с. 107]. Более 50 лет данный памятник является своего рода диалогом между прошлым, настоящим и будущим. К подобным произведениям, отражающим непреходящую временную категорию в создании среды, можно отнести и другие работы А.С.Чернобровцев. «Сквер героев революции» (1957 г.), а также работу В.П.Сокола мозаичное панно «Покорители Оби». В работах такого плана находят свое отражение идеи сопричастности, общности, приобщения к историческому прошлому. Раз эти произведения устремлены в вечное, то и в среде города они занимают особое, обособленное, специально выделенное место. Формируются как ансамбли, комплексы. Изобразительный язык таких произведений несет в себе «особые композиционные приемы, крупные масштабы, “вечные” материалы» [1, с. 107], в стилистику изображения человека закладываются архетипические образы, а атрибутика несет знаковый смысл. Изобразительный язык таких произведений — лаконичный и драматический. Среда, которую формируют данные произведения, определяет и правила их восприятия зрителем, восприятие становится процессом, ритуалом, обычаем. Зритель подавляется эмоциональным давлением произведения и его масштабом. В среде города такие произведения становятся ведущими объектами, они формируют символы города. Если происходит смена идеологической парадигмы в обществе, смена функциональной модели данного фрагмента города, такие произведения занимают достойное место в городской среде и поддерживаются, исходя из норм этики. Творчество художника в создании вечных произведений раскрывается наиболее полно, не ограничивается ресурсами, но в то же время накладывает на ху-

дожника величайшую ответственность в создании произведения, способного отразить совокупный взгляд на эпоху, историю. «Монумент — овеществленная память, материализованная память. Памятники ставят для потомков. Они говорят с будущим о том, что было свято для очевидцев — современников — и что достойно того, чтобы стать историей» [5, с. 122].

Произведения монументального искусства включены и в нашу повседневную жизнь. И здесь перед художником стоит невероятно сложная задача — создать произведение, отвечающее потребности формирования такой среды, в которой каждый житель города найдет свои эстетические признаки, придаст произведению свои духовные смыслы. Художнику в этом случае необходимо гармонично включить художественное произведение в повседневную среду города, в уже существующие объекты с их функциональными задачами. При этом произведение создается непосредственно для того, чтобы снять монотонность повседневной жизни города. «Эту роль выполняют как произведения искусства, включенные в среду жилых районов, поселков, городских центров, общественных учреждений массового назначения, так и те произведения, которые связаны со средой, посещаемой периодично, циклично, в соответствии с установившимся образом жизни» [1, с. 109].

Примеров таких произведений в г. Новосибирске множество. Наиболее ярко художественную среду города формируют экстерьерные и интерьерные работы В.П.Сокола — витражи «Города Сибири» в новосибирском метрополитене (1985 г.), панно «Письменность, печать» на фасаде издательско-полиграфического комплекса «Советская Сибирь» (1979 г.) (рис. 1), панно «Богатство Сибири» в Доме ученых новосибирского Академгородка (1967 г.), витраж «Наука» в вестибюле в Новосибирском государственном университете (1975 г.); работы В.П.Кирьянова — мозаика на фасаде ДК «Строитель», мозаика «Человек и наука медицина» на фасаде Института клинической и экспериментальной медицины, мозаичное панно «Труд, наука и культура» на фасаде Областного совета профсоюзов. А также работа А.С.Чернобровцева — панно «Апофеоз русской музыки» в вестибюле Большого зала Новосибирской государственной консерватории им. М.И.Глинки (1994) и работа Г.Л.Алексеева — флорентийская мозаика на станции метро «Сибирская» новосибирского метрополитена. Данная категория представляет достаточно широкий ряд примеров и может быть с легкостью продолжена примерами работ других монументалистов — С.Ю.Шишкова, С.А.Гриницына, Н.А.Толпекиной и т.д.



Рис. 1. В.П.Сокол. Мозаичное панно «Письменность, печать», фасад издательско-полиграфического комплекса «Советская Сибирь». 1979 г.

Тематическое содержание произведений повседневной временной категории более разнообразно, по сравнению с непреходящей категорией. Темы подбираются художниками так, чтобы давать отражение именно той повседневности, которая будет близка и понятно любому жителю города, независимо от его социального статуса и художественных предпочтений. Так убедительным примером ясных тем и простых сюжетов стали монументальные росписи и витражи, выполненные в общеобразовательных школах микрорайона «Снегири» в г. Новосибирске. В произведениях повседневной временной категории находят свое отражение такие темы, как игра, детство, материнство, природа Сибири, труд, наука, т.е. темы, понятные и близкие каждому. Колорит таких произведений — чаще всего более яркий, нарядный, с легкими нотками праздничности, что в целом в городской среде дает общее жизнеутверждающее восприятие действительности. Так в витражах метрополитена зритель видит созданные Соколом образы нарядных сибирских городов, а природа Сибири в мозаике Г.Л.Алексеева показана энергичной и вместе с тем архаичной, оставляет впечатление мощи и неизученности сибирских просторов.

Ориентация произведения повседневной временной категории должна быть не на самоценность произведения, замкнутого в себе, а на способность вписаться в среду, подчиниться ей. Включение в среду таит в себе определенные опасности, произведение настолько подчинено среде города, что со временем перестает замечаться, сливается со средой города. Момент привыкания к таким произведения велик. При-

выкание к художественной красоте порождает ее обесценивание. Данный факт накладывает определенные задачи для художника в процессе проектирования. Изобразительный язык таких произведений предполагает определенную меру стилизации, декоративности, но и демонстрирует богатые живописные решения, разнообразие технологических приемов. Композиции имеют либо монтажный принцип построения, раскрывающий последовательность, этапность в жизнедеятельности человека, либо медальонный тип, дающий набор образов. В композициях используются детали, знаки, символы, которые при каждом новом прочтении способны раскрыть зрителю новые смыслы. В любом случае, композиция создается в тесной связи с ритмом архитектурного объекта, в котором находится произведение, масштабом человека и логикой движения зрителя. Произведение размещается в среде архитектурного объекта таким образом, чтобы зритель мог прикоснуться, рассмотреть поближе. Произведение искусства повседневной временной категории соизмеримо с человеком.

Восприятие произведений монументального искусства в контексте повседневной временной категории не столь запрограммировано, как в произведениях непреходящей временной категории. Оно более индивидуально, а поэтому и многообразно, к таким произведениям допустимы разные взгляды, суждения. Среда, которую создают такие произведения, не локальная, а открытая, сменяющаяся, ритмичная.

В последнее десятилетие в Новосибирске создано немало произведений, относящихся к стрит-арту. Какова их роль в создании повседневной среды? Относятся ли эти произведения к повседневной временной категории? Произведения стрит-арта возникают в среде города достаточно быстро. Это обусловлено двумя причинами: самим подходом к созданию произведений в рамках фестивалей, творческих акций, т.е. изначально в сжатые заданные сроки, и, во-вторых, материал — роспись аэрозольными красками, которая предполагает достаточно быстрое визуальное воплощение, в сравнении с витражом или мозаикой.

Темы, представленные в произведениях стрит-арта, еще более широки и разнообразны, по сравнению с монументальными произведениями. Образы сказочных героев, портреты известных писателей и ученых, научные темы, фантазийные и абстрактные композиции появляются в городской среде в местах, зачастую не подходящих для произведений искусства, с точки зрения монументального произведения. Эти

новые художественные точки открывают другую сторону города. Стрит-арт делает заявку на попытку создать среду, указать место, т.е. обнаружить для городской среды и городского пространства новые ракурсы, новые места. Появление на карте города новых фрагментов среды художественных объектов позволяет более многогранно раскрыть город и все его смыслы, в том числе и социальные. Стрит-арт либо популяризирует места города, не имевшие ранее проходимости, т.е. активно влияет на формирование новых маршрутов социума, либо своим изобразительным языком придает новое эстетическое осмысление повседневного городского пространства.

Произведения стрит-арта воспринимаются каждым отдельным зрителем индивидуально, создают открытую среду, таким образом, произведения стрит-арта относятся к повседневной временной категории. Наглядными примерами нового дыхания в изобразительном контексте г. Новосибирска могут быть произведения художника стрит-арта М.Ягоды. Образы ее городских героинь перекликаются с образами прерафаэлитов, несут в себе черты нежности, трогательности. И если образы человека в произведения монументального искусства как нельзя полно отражают «сибирский» характер изображенных на них людей, то произведения стрит-арта и, в частности, работы Ягоды демонстрируют обобщенные, универсальные представления современников о красоте, идеале, об образе прекрасного человека. Палитра художественных образов произведений стрит-арта широка, порой неожиданна и отражает набор определенных мемов. Мемы в произведениях современного уличного искусства играют роль социального диалога — как между разными поколениями, так и между представителями одного поколения. Визуальные образы из объектов стрит-арта становятся стикерами, кодом для дальнейшей коммуникации. Стрит-арт помогать сделать визуализацию места как территории, раскрыть с помощью своих объектов смысл, концепцию, код места. Объекты стрит-арта гармонично сочетаются с постоянно меняющимся, создающимся архитектурным пространством.

Другими примерами произведений стрит-арта могут быть росписи фасадов на территории Новосибирского государственного технического университета и росписи в Академгородке в рамках фестиваля «Графит науки» (рис. 2). Произведения художников стрит-арта располагаются в среде обычных каждодневных маршрутов горожан, для них не создаются особые условия существования, они максимально свободно



Рис. 2. С.Соловьева, Д.Серякова. Роспись фасада НГТУ

располагаются на архитектурном объекте, можно сказать, пристраиваются к нему, становятся рядом с объектом, не сливаясь с ним и не входя в пространственное тело архитектурного объекта. Убедительно демонстрирует это и цветовая гамма произведений — яркая, колоритная, не вписываемая в среду монотонности города, с которой боролись монументалисты прошлых лет. Именно такое решение способно противостоять тому обилию информационного шума в виде рекламы, которое перенасытило современный город.

Исследование произведений стрит-арта в г. Новосибирске показало очевидное формирование новой среды, с разнообразными эстетическими и духовными смыслами, гармоничное включение объекта в повседневную городскую среду и, безусловно, максимально продуктивное решение задачи снять монотонность повседневной жизни города. Все это вполне отвечает задачам, которые ставятся перед художниками, создающим произведения искусства повседневной временной категории. Проверка временем таких произведений наиболее показательна.

Произведения, относящиеся к краткосрочной временной категории, отличаются повышенной творческой концентрацией. Создаются такие произведения для формирования среды больших выставок или для оформления городских праздников. Театрализованность, повышенная декоративность и сосредоточение различных художественных средств потому и являются составными частями одного произведения, чтобы оставить в памяти зрителя очень яркое впечатление, чтобы стать событием, подчеркнуть значительность и неповторимость данного события. Краткосрочный временной эффект не скрывается, а подчеркивается, торопит зрителя успеть увидеть. Примером произведения

краткосрочной временной категории, созданного в советский период в Сибири, является оформление Четвертой зональной выставки, проходившей в Томске в 1975 г. «Самую выставку в Томске разрабатывали дизайнеры и монументалисты, Булатов и его товарищи. Чернобровцев выстроил в зале внушительный портал к ней со включением в портал скульптуры. Выставка как таковая приобретала черты целостного зрелища» [6]. Примеров таких произведений, созданных в советский период, в Новосибирске нет. Художники того времени больше были ориентированы на создание произведений вневременной либо повседневной временной категории.

В современный период, напротив, все большим произведениям присущи черты краткосрочной временной категории, и практически не прослеживается линия вневременной категории. Обусловлено это и динамикой развития современного мира, и наращиванием темпов информационной эпохи, что дает свой угол зрения на духовные ценности. В современных произведениях краткосрочной временной категории не уместно использование подлинно монументальных техник — роспись, фреска, мозаика. Наиболее важный момент, подчеркивающий монументальность произведения, — это обособленное, специально выделенное место в среде города, что роднит их с произведениями вневременной категории, масштаб, особые композиционные приемы. Исключаются «вечные» материалы в пользу баннеров, конструкций из пластика, широко применяются различные световые и цветосветовые эффекты. К примеру, оформление центральной площади города Новосибирска для празднования Дня города демонстрирует развернутую в пространстве среды площади сложную конструкцию, рассчитанную на восприятие с различных точек зрения, имеющую несколько точек концентрации зрителей. Особая работа с цветом, рассчитанная на контраст к среде города, динамичная композиция, запроектированный ход движения людских потоков в этом новым фрагменте реальности образуют в таких произведения особое пространство, пространство, разрушающее среду города. Временная трансформация, «которая, в первую очередь, создала бы выразительную “краткосрочную” художественную среду, а во-вторых, через проведенное во времени (“до” и “после”) визуальное сопоставление стабильной и временной среды подчеркнула бы художественные особенности той и другой» [1, с. 110], становится, таким образом, важным звеном в формировании актуальной среды современного города.

Во множестве произведений, относящихся к краткосрочной временной категории, созданных в Новосибирске, можно выделить произведения стрит-арта — перформанс «Сказал «А», проект «Крайние земли», фестиваль «Окрашено», а также в современных подходах к оформлению выставок, общественных интерьеров или праздников (День города, велопробег имени А.Раевича, День российского студенчества). Информативная и декоративная насыщенность произведений такова, что при длительном восприятии она утомляла бы зрителя. Восприятие произведения зрителем, как и во вневременной категории, также запрограммировано, но эмоциональная активность зрителя и ситуационность момента увеличивают свободу выбора линий поведения.

Таблица 1. Критерии оценки произведений монументального искусства разных временных категорий

	Вневременная категория		
	непреходящая	повседневная	краткосрочн
Цель создания	сформировать символ города	снять монотонность повседневной жизни города	сформировать среду выставки или праздника
Место в пространстве города	особое, специально выделенное место. Ансамбль, комплекс	включенное в повседневную среду города, в уже существующие объекты	специально выделенное место, разрушающее среду города
Среда	локальная	открытая, сменяющаяся, ритмичная	локальная
Темы, идеи	идеи сопричастности, общности	разнообразные, понятные каждому	сочетание разнообразных тем, символов
Изобразительный язык	лапидарный	стилизованный, декоративный	нарочито декоративный
Материалы	долговечные, прочные материалы — бетон, металл	разнообразные материалы — стекло, металл, смальта, краска	разнообразные, в том числе дизайнерские материалы и средства — пластик, баннеры
Техника	рельеф, мозаика	витраж, мозаика, роспись	печать, роспись
Восприятие зрителем	процесс, ритуал, обычай; зритель эмоционально подавляется	индивидуально, периодично, цикличнo; произведение соразмерно человеку	индивидуально, зритель эмоционально подавляется
Колорит	Сдержанный, монохромный	нарядный, жизнерадостный	ультра яркий,

Изучать и анализировать произведения монументального искусства с точки зрения временных категорий и среды необходимо, так как произведения монументального искусства, становясь элементами среды, именно в ней раскрывают свой подлинный художественный смысл. Деление на временные категории, в любом случае, условно и схематично. Можно видеть примеры, когда повседневная среда «монументализируется», а в среду произведений вневременной категории попадают элементы из повседневной или краткосрочной временной категории. То, какие формы существования приобретет искусство в контексте городской среды, — процесс всегда уникальный. Исходит он из внутренних принципов, из конкретных пространственных условий. От этих факторов зависят и композиционно-пространственная схема произведения, масштабные соотношения, ритмический и цветовой выбор.

Данные исследования полезны, когда речь идет о знакомстве неподготовленного зрителя с произведением, и глубокий исследовательский подход в знакомстве зрителя с произведением даст возможность наиболее полно считать смысловые и художественные замыслы автора. Достаточно равномерное и верное регулирование использования всех трех временных категорий может сформировать в городе художественную среду, лишенную монотонности, отвечающую задачам функциональности и целостности. Техницизм и многофункциональность внутренних и городских пространств изживают понятие среды, среды рафинированной, найденной в сложном художественном поиске, в том числе и средствами и приемами монументального искусства. Наличие всех трех временных уровней в этом смысле важно для городской среды, независимо от исторического контекста. Только сумма всех слагаемых, находящихся во взаимодействии, способна сохранить понятие среды в меняющемся облике городов.

Список литературы:

1. *Стригалев А.А.* Художник. Время. Среда // Советское монументальное искусство 73: сборник статей. — Москва: Советский художник, 1975. — С. 160.

2. *Муратов П.Д.* Монументалист Василий Кирьянов // Сибирские огни. — 2017. — № 5. — С. 192.

3. *Муратов П.Д.* Время надежд // Идеи и идеалы. — 2015. — № 3, часть 1. — URL: http://ideaidealy.nsuem.ru/storage/uploads/2015/10/12_Muratov.pdf (дата обращения: 27.02.2020).

4. *Красовицкая Л.М.* Изобразительное искусство в Новосибирске [Текст]: современный этап: очерки: учебное пособие / Л.М.Красовицкая; Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет». — Новосибирск: НГПУ, 2010. — С. 300.

5. *Чернобровцев А.С.* Хочу остаться. Рассказ о времени и о себе художника-монументалиста Александра Чернобровцева. — Новосибирск: Сибирское книжное издательство, 2011. — С. 122.

6. *Муратов П.Д.* Региональные выставки — шаги истории искусства Сибири // Изобразительное искусство Сибири. — URL: https://www.pdmuratov.org/schagi_istorii/schagi_istorii.html (дата обращения: 27.02.2020).

Л.В. МАРКИН

Кандидат технических наук, профессор-совместитель кафедры художественного проектирования интерьеров МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: markinl@list.ru

А.А. ЩЕРБАКОВ

Доцент кафедры художественного проектирования интерьеров МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sherbakov@bk.ru

L.V. MARKIN

Candidate of Technical Sciences, Professor, Associate Professor, Department of Artistic Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: markinl@list.ru

A.A. SHCHERBAKOV

Assistant professor, Department of Artistic Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: a_sherbakov@bk.ru

РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ КАФЕДРЫ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРОВ» АКАДЕМИИ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

THE ROLE OF COMPUTER DESIGN IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE DEPARTMENT «ARTISTIC DESIGN OF INTERIORS» OF THE STROGANOV ACADEMY

В статье рассмотрено место компьютерного проектирования в создании современных интерьеров, сравнение результатов компью-терных визуализаций с традиционными методами подачи дизайнерских решений. Приведены особенности основных дизайнерских программ для компьютерного проектирования интерьеров, рассмотрены преимущества компьютерных техно-

логий проектирования, особенности зрительного восприятия результатов компьютерного проектирования. Описаны некоторые особенности организации обучения компьютерному проектированию интерьеров в МГХПА им. С.Г.Строганова.

The article considers the place of computer design in the creation of modern interiors, comparing the results of computer visualizations with traditional methods of filing design decisions. The features of the main design programs for computeraided interior design are presented, the advantages of computeraided design technologies, and the visual perception of computeraided design are considered. Some features of the organization of training in computeraided design of interiors at the Stroganov Academy (MGHPA).

Ключевые слова: интерьер, пространственная среда, компьютерное проектирование, визуализация, программное обеспечение, обучение.
Keywords: interior, spatial environment, computer design, visualization, software, training.

Требования к преподаванию курса «Компьютерное проектирование» на кафедре «Художественное проектирование интерьеров» МХПА им. С.Г.Строганова обусловлены необходимостью обеспечения учебного процесса по следующим направлениям подготовки:

— 54.03.01 «Дизайн», профиль: дизайн интерьера (бакалавриат);

— 54.04.01 «Дизайн», профиль: дизайн интерьера (магистратура);

— 54.05.01 «Монументально-декоративное искусство», специализация: художник монументально-декоративного искусства (интерьер) (специалитет).

Основная цель подготавливаемых специалистов — формирование качественной материальной среды жизни и деятельности человека. Выпускники кафедры должны сочетать в себе навыки как архитектора, непосредственно создающие основу пространственной структуры среды, так и дизайнера, отвечающего за качество пространственной среды, ее комфортность, эмоциональное и психоэмоциональное состояние лиц, пребывающих в этой среде. В силу этого выпускники нашей кафедры должны обладать следующими основными компетенциями. Прежде всего,

владеть современными техническими средствами проектирования, причем как техниками ручной подачи проектной документации и проектных решений, так и уверенно владеть приемами проектирования на компьютере и компьютерными графическими программами, знать программы компьютерного проектирования. Таким образом, в списке компетенций владению компьютерной графикой уделяется значительно большее внимание, чем традиционным средствам подачи проектных решений.

Конечно, задача формирования качественной пространственной среды обитания человека вообще и создание красивых и функциональных интерьеров в частности стояла перед проектировщиками во все времена. Только решалась она по-разному. В наши дни возможности создания среды для человека с его представлениями, задачами, заботами, потребностями и требованиями возросли многократно, что обусловлено быстрым техническим прогрессом в строительстве и дизайне. Это, прежде всего, связано с новыми материалами и технологиями строительства, новыми отделочными материалами, новыми источниками освещения и энергоснабжения. Все это в совокупности позволяет воплощать в жизнь самые смелые замыслы дизайнеров и архитекторов, ранее считавшихся фантастическими. Поэтому воспитание креативности и оригинального творческого подхода считается важнейшим элементом учебного процесса кафедры художественного проектирования интерьера (далее будем использовать сокращенное название кафедры — ХПИ).

На подходы к формированию пространственной среды влияют и окружающие нас социальные условия. Прежде всего, эти последствия трагических для СССР социально-экономических преобразований, начавшихся в середине 80-х годов прошлого столетия и приведших, в конечном итоге, к его распаду и последующей смене социально-экономической формации. Результатом этого стало появление нового Российского общества с новой идеологией, системой значений и смыслов, с новым отношением к собственности. Хотя для подавляющего большинства населения СССР эти преобразования имели трагические последствия, но нельзя не признать, что официальный главный лозунг социализма «Все во имя человека, все во благо человека» на практике не способствовал формированию оптимальной для человека пространственной среды, ограничивая деятельность архитекторов и дизайнеров в узких рамках от минимализма дизайна интерьера хрущевок до помпезного официального а-ля сталинского ампира.

Современные социально-экономические реалии представляют дизайнерам и архитекторам несоизмеримо большую свободу для творчества. И не только потому, что исчезли многие идеологические ограничения. В наши дни имеется достаточное количество людей, которые хотят и имеют финансовую возможность вложиться в создание для себя, любимых, сверхкомфортной окружающей среды. Появились коллективные инвесторы, которые также готовы вложиться в нестандартные архитектурные и дизайнерские проекты. Все это приводит к тому, что в стране появился платежеспособный спрос на создание комфортных и разнообразных архитектурных сооружений и их интерьеров. Конечно, скороспелые капиталы, позволяющих их хозяевам реализовывать столь смелые замыслы, зачастую весьма сомнительного происхождения, но это вопрос философский, выходящий за рамки настоящей статьи. Но, справедливости ради, следует отметить, что в РФ появляется, хоть и медленно, средний класс, который также может себе кое-что позволить для обеспечения комфортной жизни.

Но если строительных и отделочных технологий и материалов в наши дни стало больше, то есть ресурс, который стремительно убывает. Это время для подготовки проекта и его реализации. Безвозвратно ушли в прошлое те времена, когда сооружения могли строиться столетиями. Например, один из самых известных «долгостроев» мира Искупительный храм Святого Семейства в Барселоне (часто называемый Собор Гауди) непрерывно строится с 1882 года. Хотя 7 ноября 2010 года храм был освящен папой Бенедиктом XVI и официально объявлен готовым к ежедневным богослужениям, его достройка будет продолжаться еще долгие годы даже с применением современных технологий. Современный же инвестор не желает ждать слишком долго материального воплощения пусть даже гениальных замыслов архитектора и дизайнера и требует, за свои деньги, реализации проекта «здесь и сейчас».

Известно, что при проектировании как архитектурных сооружений, так и их интерьеров, требуется разработка как презентационных материалов, визуализирующих общие архитектурные и дизайнерские решения, так и рабочей документации для непосредственного возведения сооружений. Такая задача стояла во все времена, так как заказывают и финансируют проект одни люди, а непосредственно осуществляют его другие. Хотя в наши дни немодно цитировать К.Маркса, но его знаменитое высказывание о том, что «…самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячей-

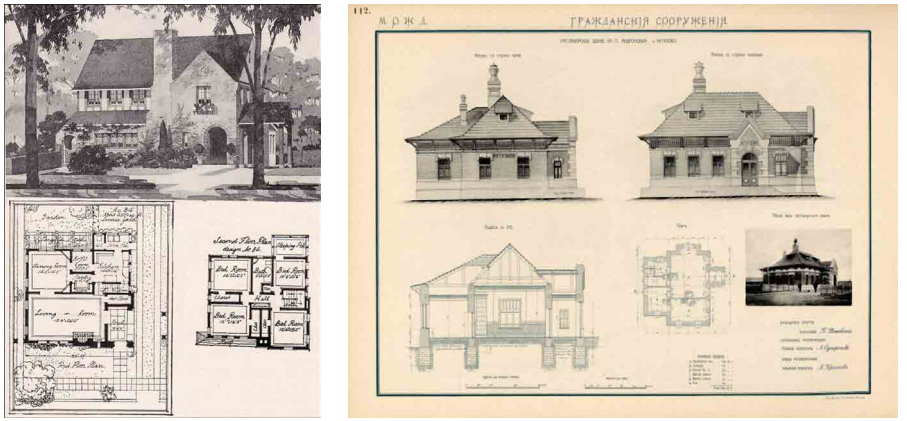


Рис. 1. Примеры архитектурно-строительных чертежей поза-прошлого века

ку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника…» [7]. Традиционным средством донесения до заказчика результата, который имелся в представлении работника, являются рисунки и чертежи. Несмотря на то, что даже в средние века их выполняли с большой аккуратностью (рис. 1), тратя на это громадное количество времени, это не спасало от многих последующих уточнений и изменений проекта. Из рисунка 1 видно, что, несмотря на очевидно затраченное громадное время на выполнение этих чертежей, в них нет даже намека на дизайн внутренних интерьеров.

Современный заказчик, прежде чем открыть финансирование проекта, желает увидеть конечный результат. Он желает не только увидеть внешние фасады и различные ракурсы заказываемого сооружения (рис. 2), но и возможность «побродить» по зданию и оценить его внутренние интерьеры. Из рисунка 2 видно, что ручное выполнение такой визуализации было бы достаточно сложно и долго, а в силу сложности и необычности архитектурных форм, может быть и неинформативно для заказчика, но современные компьютерные технологии позволяют сделать это достаточно быстро и качественно. Необходимость высокой степени визуализации проекта усугубляется тем, что зачастую заказчик желает от архитектора и дизайнера получить для себя проект «не как у всех», который должен подчеркнуть его индивидуальность, статус, а зачастую и просто

уровень благосостояния. Если же заказчиком выступает государственная структура, то наличие такой виртуальной модели будущего сооружения является необходимым условиям для участия в тендере.

Именно поэтому кафедра ХПИ понимает, что условием подготовки современных востребованных специалистов является уверенное владение ими компьютерных технологий, позволяющих как визуализировать дизайнерский проект, так и разработать на его основе комплект проектной документации. Необходимо отметить, что это понимают и разработчики Федеральных образовательных стандартов и учебных планов, в которых на освоение компьютерных технологий отводится, по нашим прикидкам, 12–18 % учебного времени, что в общем, немало. Поэтому важной и актуальной задачей компьютерного компонента образовательной программы является эффективное использование этого учебного времени и направленность получаемых в нем знаний студентов на конечный результат.

Нельзя не отметить, что современным студентам в этом плане чрезвычайно повезло. Авторы статьи хорошо помнят первое постсоветское время, когда персональный компьютер с 386-м процессором, который по современным меркам мало что умел, стоил, как 2–3 автомобиля «Волга», — символ недосягаемой мечты советского человека. Поставить такой компьютер дома означало создать вокруг него криминогенную зону. У современной молодежи такой проблемы нет — личный компьютер доступен любому студенту. Нет проблем и с программным обеспечением (ПО) — фирмы-разработчики на время обучения представляют на него бесплатные лицензии (хотя, по глубокому секрету, найти в полнофункциональную пиратскую версию тоже не проблема). Современная молодежь также легко осваивает компьютер благодаря тому, что его в повседневной жизни окружают множество электронных гаджетов.



Рис. 2. Пример компьютерной визуализации дизайнерского проекта виллы

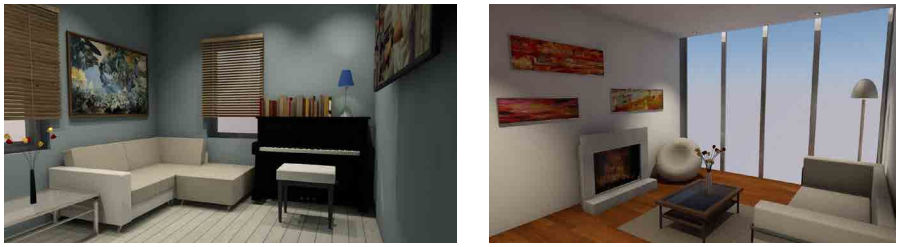


Рис. 3. Фотореалистичные изображения интерьеров

Но самое главное и приятное — возможности самого современного ПО. Оно стало чрезвычайно функциональным и интуитивно понятным для пользователя, функционирует на персональных компьютерах сравнительно небольшой мощности. В этом есть как положительные, так и отрицательные стороны. Положительная сторона в том, что это ПО доступно для освоения практически любому пользователю, тем более что для этого имеется большое количество учебников и видеоуроков в Интернете. Недостаток — быстро полученный результат расслабляет, создает ложную иллюзию пользователю в том, что он умеет работать с этим ПО. На рисунке 3 приведены ренедеры (фотореалистичные изображения) интерьеров комнат, полученные студентами нашей кафедры всего лишь на 3-м занятии изучения ArchiCADa. В принципе, сделано неплохо, но необходимо понимать, что ArchiCAD — это всего лишь рабочий инструмент. Для того чтобы расставить в плане комнаты мебель и нажать мышкой на кнопочку с фотоаппаратом, не обязательно быть студентом Строгановки. Это доступно любому школьнику или пенсионеру, поэтому в процессе преподавания курса компьютерного проектирования очень важно найти ту грань, где умение работать с определенными программами не становится самоцелью выполнения творческого проекта.

Рассмотрим наполнение курса «Компьютерное проектирование» на кафедре ХПИ.

Семестр 1. Изучение программы AutoCAD.

Семестр 2. Изучение программы ArchiCAD.

Семестры 3 и 4. Изучение программы 3ds Max.

Семестры 5 и 6. Освоение практики работы в этих компьютерных программах.

Это именно те системы, необходимость умения работать в которых декларирует работодатель, приглашая выпускников Строганов-

ки к себе на работу. Оговоримся, что они относятся именно к кафедре ХПИ, для студентов, выпускающихся по специальностям, например, «Искусство графики» или «Промышленный дизайн», обязательными для изучения являются другие компьютерные программы. Но именно эти перечисленные нами системы фигурируют на сайте Строгановки как подлежащие освоению на кафедре ХПИ.

Рассмотрим эти архитектурно-графические программы подробнее.

1. AutoCAD — двух- и трехмерная система автоматизированного проектирования и черчения, разработанная компанией Autodesk. Первая версия системы была выпущена в 1982 году. AutoCAD и специализированные приложения на его основе нашли широкое применение в машиностроении, строительстве, архитектуре и других отраслях промышленности. Именно в этой системы студенты выполняют свои первые чертежи (различной сложности) и свои первые геометрические модели.

По мнению авторов этой статьи, AutoCAD — далеко не лучшая система как для черчения, так и для моделирования. Более того, Минобром РФ рекомендована для изучения в вузах и школах другая система, гораздо более «приятная» и функциональная. Это российская разработка «КОМПАС» компании «АСКОН», ориентированная на отечественные стандарты как проектирования, так и оформления документации. Более того, если Строгановка попадет в интернет-тестирование знаний учащихся (как когда-то попал соседний с ней МАИ), то вопросы в этом тестировании будут именно по «КОМПАС». В чем же секрет такой популярности AutoCAD, на который «подсели» строительные и архитектурные вузы?

Секрет популярности AutoCAD, по мнению авторов, стоит искать в старых добрых, еще советских, временах, когда компьютерная графика была очень модной и малодоступной, а книги и учебники по ней были крайне редкими. В то небогатое советское время менеджеры разработчика AutoCAD фирмы Autodesk проявили гениальную прозорливость. Они безвозмездно раздавали дистрибутивы своего продукта школам, техникумам и вузам, сквозь пальцы смотрели на использование школьниками и студентами его пиратских версий. Из 5 книг, издаваемых государством по компьютерной графике, 4 были именно по AutoCAD. Так фирма-разработчик Autodesk вырастила поколение пользователей, любящих и умеющих работать в AutoCAD, которые, придя на работу, потребовали от работодателей легальных версий этого продукта для своей профессиональной деятельности.





Рис. 4. Примеры учебного задания «Дизайнерский стул», выполненного в AutoCAD различными студентами

AutoCAD не позволит спроектировать технически сложное изделие сложных форм (например, самолет), хотя справедливости ради стоит отметить, для этого у Autodesk есть другие программные продукты (например Autodesk Inventor — система трехмерного твердотельного и поверхностного параметрического проектирования). Но как средство первоначального обучения компьютерной графике и 3D-моделированию AutoCAD вполне сгодится, тем более что у нее есть и приятные стороны, отсутствующие у конкурентов. Это постоянная забота фирмы Autodesk о своих пользователях. Так программа AutoCAD выпускается на 18 языках, причем русскоязычная версия локализована полностью, включая интерфейс командной строки и всю документацию (кроме руководства по программированию, но это уже высший пилотаж). Кроме того, AutoCAD имеет встроенный визуализатор (рендер) и очень неплохую библиотеку материалов, позволяющую, к большому удовольствию студента, получать «из ничего» вполне смотрибельное изображение создаваемого в AutoCAD объекта. Пример учебного задания, выполненного разными студентами в AutoCAD, «Дизайнерский стул» приведен на рисунке 4 (конструкция этого стула была «подсмотрена» авторами на кафедре «Дизайн мебели»).

2. ArchiCAD, по нашему убеждению, является основным рабочим инструментом по проектированию зданий и интерьеров. Он создавался фирмой Graphisoft как программный пакет для архитекторов, основанный на технологии информационного моделирования (Building Information Modeling — BIM). Помимо проектирования архитектурно-строительных конструкций и решений, он позволяет также модели-

ровать элементы ландшафта, мебель и т.п. Основой такого моделирования является использование концепции Виртуального Здания, которое проектировщик фактически «строит», используя при этом инструменты, имеющие свои полные аналоги в реальности: стены, перекрытия, окна, лестницы, мебель, источники света и другие архитектурно-строительные объекты. Завершив этап моделирования, пользователь может походить по своему творению, сделать необходимые фотографии, а также извлечь из «виртуального здания» все необходимые данные для создания проектной документации: планы этажей, фасады, разрезы, экспликации, спецификации, сметы, визуализации и пр. Внутри ArchiCAD «сидит» достаточно большое количество объектов, которые могут быть модифицированы пользователем как по их параметрам, так и по материалам (покрытиям). Однако в ArchiCAD могут быть импортированы и другие уже готовые объекты из дополнительных библиотек AutoCAD, 3ds Max и самого ArchiCAD. Объем этих дополнительных библиотек составляет десятки гигобайт, они доступны как на дисках, так и из Интернета, и, по убеждению авторов, на них есть все — от моделей Титаника до ар-хитектуры Баухауза.

Приятным бонусом ArchiCAD является его полностью русскоя-зычность, а в последних версиях (начиная с 18) и новый мощный механизм фотореалистичной визуализации Cine Render, ранее применявшийся в Cinema 4D, что позволяет создавать весьма реалистичные рендеры прямо в среде ArchiCAD, где и был разработан проект. Это полностью избавляет от необходимости применения внешнего Artlantis-рендера, который ранее вынужденно использовался для высококачественной визуализации архитектурных и дизайнерских проекторов. Сейчас в нем нет необходимости — «родной» Cine Render ArchiCAD работает качественнее, хотя и не так быстро, как хотелось бы. Более того, качество визуализации приблизилось к рендерам 3ds Max, которые еще недавно были эталоном качества. Теперь даже далеко не всякий преподаватель кафедры ХПИ определит, что было ви-зуализировано в Cine Render ArchiCAD, а что в 3ds Max.

3. Autodesk 3ds Max (ранее называвшаяся 3D Studio MAX) — это чрезвычайно мощная профессиональная программная система для создания и редактирования трехмерной графики и анимации, разработанная компанией Autodesk. 3ds Max располагает обширными средствами для создания разнообразных по форме и сложности трехмерных компьютерных моделей, реальных или фантазийных объектов окружа-



Рис. 5. Учебная композиция в 3ds Max «натюрморт»: а — стан-дартный вариант задания; б — продвинутый

ющего мира с использованием разнообразных техник и механизмов моделирования. Компьютерные эффекты и фантастические персонажи, которые мы видим в кино и в компьютерных играх, создаются, как правило, именно в 3ds Max. Эта программа обладает фантастическими возможностями, но является реально сложной для освоения, тем более что у нее нет официальной русификации.

О сложности освоения программы говорит тот факт, что даже среди профессионалов, постоянно работающих в этой программе, есть свое разделение труда: часть специализируется на моделировании, часть — на визуализации, часть — на анимации. Именно поэтому на изучение возможностей 3ds Max отводится 2 семестра, причем в начале обучения упор делается на разнообразные методы моделирования (использование модификаторов), а на 2-м семестре — на возможности визуализации (включая использование чрезвычайно мощного визуализатораV-Ray).

Примеры учебных работ студентов кафедры ХПИ в системе 3ds Max приведены на рисунке 6 (первый семестр обучения этой программе).

Использование специализированного ПО для компьютерного проектирования позволяет не только оценить вид объекта, но и увидеть его в различное время суток. Например, на рисунке 6 показаны ренедеры интерьера и экстерьера учебного задания «Коттедж» днем и ночью (выполнено в ArchiCAD). В комплект документации при выполнении этого учебного задания входит не только комплект фотографий, но и приложенные план участка, фасад, разрез и ролик облета территории в виде анимационного фильма.

Важнейшим вопросом использования современных цифровых технологий в проектировании является анализ восприятия архитек-

турного пространства (т.е. объемно-пространственной композиции) как самим разработчиком, так и заказчиком проекта. Нужно отдавать себе отчет, что при всех затраченных нами усилиях и вне зависимости от способа подачи информации заказчику (традиционному или компьютерному) восприятие реализованного в натуре интерьера будет отличаться от его проектного решения. Всем практикующим дизайнерам известно, что проектные решения, казавшиеся на этапе представления заказчику удачными и способными вызвать позитивную эмоциональную реакцию, после реализации проекта могут оцениваться однозначно негативно. Причины этого явления заключаются в том, что при утверждении проекта на его оценку большое влияние оказывают художественно–эстетические качества графической композиции интерьера. Показ проекта проходит в наиболее благоприятных для этого условиях, обеспечивающих оптимальные условия для его восприятия, а предметом показа являются наиболее выигрышные ракурсы проекта. Изображение



Рис. 6. Визуализация учебного проекта «Коттедж»: а, б — ин-терьеры коттеджа днем и ночью, в, г — экстерьеры коттеджа днем и ночью

(графическая композиция, чертеж, компьютерная визуализация), каким бы совершенным, с точки зрения эстетики, художественности, выразительности, оригинальности, оно не было, никогда не способно обеспечить адекватную оценку реального интерьера, так как не обеспечивает погружение в него заказчика. Любая графическая визуализация будущего проекта не обеспечивает его восприятия в условиях динамически меняющейся жизненной ситуации, в процессах целенаправленной деятельности заказчика проекта. Из этих рассуждений вытекает важный вывод — использование самых современных технологий подачи дизайна проекта не гарантирует адекватность результата восприятия дизайнерского решения, поэтому продолжим сравнение способов подачи (традиционного и компьютерного) по другим параметрам.

К преимуществам компьютерного проектирования относятся:

— резкое повышение производительность проектного труда при использовании компьютера за счет возможности оценки множества вариантов, проведения расчетов, учет множества сопутствующих факторов (например, инсоляции), автоматизации выпуска чертежей и смет;

— использование цифровых технологий позволяет получать информацию практически неограниченного объема во всех сферах деятельности человека, включая профессиональную — обращения к нормативным документам, просмотр аналогичных проектов, новых строительных и отделочных материалов, элементов декора и т.п.;

— легкость формирования фотореалистичных изображений проектных решений; по нашему убеждению, это является одной из наиболее сильных и выигрышных сторон компьютерного проектирования; визуализация проектных решений точно передает законы перспективы, текстуру материалов, их физические свойства, эффекты освещения (включая тени и полутени), более того, результаты компьютерного проектирования позволяют создавать ролики облета интерьера, в которые можно добавлять музыкальное сопровождение;

— расширенные возможности общения между коллегами, обсуждение профессиональных проблем, оперативное общение с заказчиком, виртуальное посещение выставок и музеев.

Таким образом, компьютерное проектирование имеет неоспоримые преимущества перед традиционными методами подачи дизайнерских решений заказчику и является не только необходимой профессиональной компетенцией дизайнера интерьеров, но и основным

условием востребованности выпускника в будущей проектной и производственной деятельности.

Получение этой компетенции предусматривает поэтапное освоение компьютерной техники и графических программ. На это в учебных планах дизайнерских вузов предусмотрен значительный объем учебных часов на изучение дисциплины «Компьютерное проектирование». Но при этом значителен и объем знаний и умений, подлежащих освоению в рамках этой дисциплины. Вопрос лишь в степени освоения. Считается, что квалифицированный пользователь любой системы компьютерной графики использует примерно 15–20 % возможностей этой системы, а суперпрофессионал — не более 45–50 %. И это объективно — ведь любая такая система создается значительным коллективом программистов, дизайнеров, инженеров и других специалистов, затраты на ее создание составляют сотни миллионов долларов, ее описание составляет множество томов, к тому же имеется множество недокументированных возможностей системы. Так что изначально понятно, что в рамках учебного курса не может стоять задача полного освоения ПО проектирования архитектуры и интерьеров — для этого необходимо гораздо больше времени и усилий.

Но и в рамках использования учебных часов, отведенных для освоения курса, присутствуют определенные сложности. Стандартная группа студентов на кафедре ХПИ составляет почти 30 человек, а компьютерный зал способен вместить примерно половину этой группы. Поэтому отводимое на изучение курса учебное время 4 часа в неделю делится на 2 подгруппы. Несложный арифметический расчет показывает, что в этом случае на каждого студента приходится лишь половина времени, предназначенного для обучения. Сама по себе ситуация деления группы при количестве студентов в ней более 15 человек стандартна и предусмотрена приказами Минобра РФ. В соответствии с ними, группа делится на подгруппы с количеством учащихся не более 15 человек, для каждой из которых предусмотрены отдельные занятия. Во всех известных нам вузах, кроме Строгановки, занятия планируются по половине группы с выделением для этого не-обходимого ресурса в виде компьютерного зала и времени преподавателя. С учетом такого деления на подгруппы и составляется расписание занятий как учебной группы, так и преподавателя. Игнорирование факта, что двум студентам невозможно выполнять два разных учебных задания на одном компьютере одновременно (точно так же, как невозможно сделать два разных рисунка одновременно на одном мольберте) приводит

к тому, что студенты автоматом недополучают 50 % учебного времени и, соответственно, такого же процента столь необходимых им знаний. Хотя формально все занятия проведены в полном объеме.

Но и это, как говорится в рекламе, еще не все. В учебном плане остаются 5 и 6 семестры, в течение которых студенты теоретически должны продолжить изучение компьютерного проектирования. Это, наверное, самые сложные для преподавателей семестры, так как студенты уже много умеют и желают углубить свои знания в области конкретных программ моделирования. Но у кафедры ХПИ уже не осталось преподавателей, готовых вести эту дисциплину и еще не выработавших свою учебную нагрузку. Вопрос 5 и 6 семестров изучения компьютерного проектирования решается просто — эти часы автоматически присоединяются к проектным дисциплинам. Считается, что, выполняя проект с помощью компьютерных технологий, студенты тем самым углубляют свои знания в этой области. В чем-то это справедливо, но предполагаем, что авторы учебных планов изначально считали, что в это время студенты должны были приобретать новые, дополнительные знания в области компьютерного проектирования, а не просто вносить изменения в свой проект на компьютере. Ведущие эти семестры преподаватели кафедры ХПИ, являясь профессионалами в области проектирования и дизайна, сами лично, как правило, не владеют компьютерными технологиями проектирования, а поэтому и не могут дать студентам новых знаний именно в этой области. Наиболее продвинутые и нацеленные на результат студенты идут добирать знания на различные специализированные курсы (как правило, в Бауманку или МАРХИ), большинство же ограничивается тем, что есть, понижает свой процент усвоения курса с 50 % на несколько меньшую величину.

Еще хуже ситуация с такой системой компьютерной графики, как многофункциональный графический редактор Adobe Photoshop. Хотя необходимость и возможность его изучения и декларируется в разделе кафедры ХПИ официального сайта Строгановки, но на практике дело до него, как правило, не доходит. В специфике проектирования интерьеров Adobe Photoshop необходим, прежде всего, для постобработки рендеров проектных решений, поэтому и изучать его следует последним в линейке ПО компьютерного проектирования. Действительно, прежде чем визуально улучшать полученные при проектировании проектные решения, их надо сначала научиться получать, поэтому в условиях ка-

федральных реалий до Adobe Photoshop просто не доходят ни руки, ни часы. Именно поэтому студенты вынуждены либо изучать его самостоятельно, либо идти на платные курсы, либо оставлять полученные рендеры «как есть», хотя знание Adobe Photoshop для них, конечно, не лишнее.

Но, как показывает опыт, даже те знания, которые студентам удалось получить в реалиях Строгановки, дают ту основу, которая позволяет, при желании, продолжить саморазвитие в этой области. Студенты понимают, что этот инструментарий позволяет быстро и качественно получить требуемый результат, который можно представить для обсуждения преподавателю, а, в дальнейшем, и заказчику. Поэтому занятия по компьютерному проектированию они прогуливают редко, а по окончанию курса зачастую приходят посоветоваться — «а как можно сделать это?» — при разработке своих учебных проектов.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что компьютерное проектирование является чрезвычайно мощным инструментов для современного творчества в области архитектуры и дизайна, но все же не более, чем инструментом. Проводя аналогию, можно сказать, что написание текста самым роскошным Паркером с золотым пером не сделает написанный трактат автоматически гениальным, но значительно облегчит его написание, чем при использовании, например, гусиного пера. Поэтому при изучении курса «Компьютерное проектирование» преподавателю очень важно следить, чтобы компьютерная мышка не бежала впереди головы. Очень часто процесс создания виртуальных моделей так захватывает студентов, что они забывают о функциональной наполненности своего проекта виртуального сооружения. Так, например, в учебном проекте «Коттедж» зачастую дверь в туалет оказывается прозрачной, или унитаз размещен в санузле у окна с прекрасным его обзором со стороны сада, кухня и раковина для мытья рук расположены на разных этажах коттеджа, поднявшись по лестнице на 2-й этаж мы практически упираемся в стену лбом и т.п. Формально, требования к моделированию коттеджа выполнены — есть и санузел, и кухня, и лестница на 2-й этаж. Но преимущества компьютерного проектирования в том то и заключаются, что любые ляпы легко исправить с небольшими затратами усилий и времени. Неслучайно 98% текущих и дипломных проектов наших студентов выполняется с использованием систем компьютерного проектирования, а потом они сравнительно быстро вливаются в производственный процесс архитектурных и дизайнерских организаций.

Список литературы:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Архитектура-С, 2012.

2. *Бобрик Л.П., Маркин Л.В.* Компьютерная графика в учебном процессе на кафедре инженерной графики в МАИ // Открытое образование. Научно-практический журнал. — 2013. — № 1 (96). — С. 56–66.

3. *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — Москва: Высшая школа, 1978.

4. *Лебедев А.* Планировка пространства и дизайн помещений на компьютере. Работаем в 3ds Max, ArchiCAD, ArCon (+DVD). — Санкт-Петербург: Питер, 2011. (Серия «Компьютерная графика и мультимедиа»).

5. *Максимова И.А., Винокурова А.Е., Пивоварова А.В.* Приёмы изобразительного языка в современной архитектуре: Учебное пособие — Москва: КУРС, НИЦ ИНФРА-М, 2016.

6. *Малова Н.А.* ArchiCAD 20 в примерах. Русская версия. — Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2017.

7. *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии (в 3-х томах). Т. 1. — Москва: Эксмо, 2011.

8. *Миловская О.С.* 3 ds Max 2018 и 2019. Дизайн интерьеров и архитектуры. — Санкт-Петербург: Питер, 2019.

9. *Назаров Ю.В., Дрюкова Н.В.* Феномен интерьера // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». — 2018. — № 3. — Часть 1. — С. 89–110.

10. *Нойферт Э.* Строительное проектирование. — Москва: Архитектура-С, 2014.

11. *Рыжиков В.О.* Архитектурно-художественное проектирова-ние квартир 1980–2000-х гг.: учебное пособие. — Москва: МГХПУ, 2009.

12. *Рябцев Д.* Интерьер в 3 ds Max: от моделирования до визуализации (+DVD). — Санкт-Петербург: Питер, 2008.

13. *Степанов А.В., Мальгин В.И., Иванова Г.И., Мальгин В.И.* Объемно-пространственная композиция. Учебник для вузов. — Москва: Архитектура-С, 2019.

14. *Устин В.Б.* Художественное проектирование интерьеров. Учебное пособие. — Москва: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010.

15. *Шимко В.Т., Никитина Е.В., Кудряшев Н.К.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Специфика средового творчества. Учебное пособие. — Москва: Архитектура-С, 2016.

А.В. ЛИХОВЦЕВА

Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов, Студия художников им. В.В. Верещагина МВД России

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

A.V. LIKHOVTSEVA

The member of Association of art critics (AIS). The main curator of The art collection of The Ministry of Internal Affairs of Russia

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

ЭКСПЕРТИЗА И ПРОБЛЕМАТИКА ВНЕДРЕНИЯ РОБОТИЗИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ СОЗДАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИКИ

ART EXPERTISE AND PROBLEMS OF IMPLEMENTATION OF ROBOTIC TECHNOLOGIES IN THE CREATION OF GRAPHIC

Статья посвящена вопросам проблематики внедрения искусственного интеллекта, новых технологий, современных высокотехнологичных программных комплексов, применения технических средств и электронных устройств нового поколения (робо-руки), которые не только открывают новые возможности в области изобразительного искусства и используются добропорядочными художниками и дизайнерами при реализации творческих замыслов, но и фальсификаторами, что создает определенные сложности у исследователей и экспертов, требуя знания специфики новых технологий, а также развития научного знания и методов, адаптации, совершенствования подходов экспертизы произведений искусства.

The essay is devoted to implementation issues of artificial intelligence, new technologies and high-tech software systems, the use of technical means and electronic devices of new generation (robot arms), which not only opens up new possibilities in the sphere of fine arts and used respectable artists and designers in the implementation of creative ideas, but also falsifier. This situation makes some difficulties for the experts, requires specific knowledge of new technologies, the development of scientific knowledge and methods, adaptation, improvement of approaches by fine arts expertise.

Ключевые слова: экспертиза, произведение искусства, технологии нового поколения, искусственный интеллект, робо-руки, программное обеспечение, стереомикроскоп, графика, экспертиза графики, почерк, база данных.

Keywords: expertise, fine art, new generation technologies, artificial intelligence, high-tech software systems, robot arms, software, stereomicroscope, graphics, handwriting, drawing, sketch, databank.

Внедрение новых технологий и технических средств, применение современных высокотехнологичных программных комплексов и новых электронных устройств стало неотъемлемой составляющей современной жизни. Новшества открывают новые возможности в разных отраслях и сферах знания, в том числе и в области изобразительного искусства, вместе с тем, требуя от ученых и исследователей развития научного знания и методов — адаптации, совершенствования подходов экспертизы произведений искусства.

Произведения, созданные посредством возможностей искусственного интеллекта, уже заняли отдельную нишу в истории искусства [1]. Данная форма творческой деятельности представляет самостоятельный вид.

Необходимо отметить, что так называемый «случайный» выбор элементов, противостоящий принципу закономерного и необходимого, проанализирован в истории несколькими поколениями философов и математиков и не единожды становился основой сути творческого процесса представителей разных художественных течений в истории искусства — дадаистов, футуристов, сюрреалистов и пр.

Результат выборки искусственного интеллекта во многом предопределен изначальной базой данных, которая и требует пристального анализа ученого — она имеет логично объяснимое научное строение и представляет единую систему ключевых элементов истории искусства. Эта система в некоторой степени предопределяет сгенерированный образ, который является производной изначального контента.



Рис. 1. Выставка Искусственный интеллект и диалог культур, 2019. Главный штаб ГЭ

На сегодняшний день радикально изменились также и формы презентации предмета искусства. Использование стереотехнологий и возможностей дополненной реальности усиливают выразительность художественного произведения, способствуют его большей зрелищности. Происходит слияние разных пространственных видов искусства и их активное взаимодействие. Внедрение и применение новых технологий в сфере изобразительного и пластического искусства не только выводит на новый уровень восприятие объектов искусства зрителем, но и вносит существенные коррективы на разных этапах создания и бытования произведения, а именно в следующих:

— замысел и структура изначального проекта,

— процесс работы над созданием произведения (включая материалы и технологии),

— презентация произведения,

— описание, анализ, изучение произведения,

— хранение.

В настоящее время использование художниками программных комплексов, а также различных видов роботов и технологий при создании произведения, требуют, в свою очередь, от ученого, искусствоведа, эксперта развития традиционных подходов. С внедрением новых технологий изменяются материалы, инструменты, структура произведения, техника исполнения, технологические процессы, непосредственно процесс работы автора. Требуется тщательное изучение всех возможностей новой технологии, ее вариантов и комбинаций в сочетании с традиционными.

На выставке «Искусственный интеллект и диалог культур» (06.06.2019 — 07.07.2019 Главный штаб, ГЭ) были представлены произведения искусства 14 художников и творческих коллективов из 10 стран мира, созданные с помощью современных технологий (фото 1) [2]. В рамках данной выставки, в том числе, можно было ознакомиться с графическими произведениями, выполненными с помощью робо-рук и соответствующего программного обеспечения. С развитием робототехники и автоматизации, на данный момент, существуют различные модификации робо-рук, диапазон применения которых достаточно широк. Робо-руки стали высокоточными промышленными роботами, с развитыми системами управления, которые рисуют традиционными материалами по заданной компьютером программе. Предшественниками машин с подобным принципом работы в сфере творчества можно назвать электрические машины для вышивки по заданному рисунку, пунктировальные машины, машины для художественной резки по дереву и т.д.

Вместе с тем, необходимо отметить, что новые технологии используются не только добропорядочными художниками и дизайнерами при реализации творческих замыслов, но и фальсификаторами, что создает определенные сложности у экспертов и требует знания специфики этих новых технологий. Безусловно, эксперты традиционно подвергают тщательному анализу и проверяют на соответствие материалы, из которых выполнено произведение искусства, но в ряде отдельных случаев, при определенном сочетании материалов, существуют некоторые нюансы. Не всегда даже комплекс исследований позволяет установить давность создания, например, рисунка, особенно когда графическое произведение выполнено углем или графитным карандашом на старом листе бумаги. Подобное исследование требует специальных навыков и знаний. В этом случае, кроме характерной для эксперта внимательности и щепетильности при экспертизе и атрибуции произведений графики, от специалиста также требуется сочетание в работе традиционных методов исследования и использование новых приборов и программ нового поколения.

Комплекс традиционных методов анализа почерковедческих признаков и микропризнаков подразумевает:

— выявление видов и типов черт;

— идентификацию длин черт;

— определение наклона штрихов;

— определение направления штрихов;

— идентификацию степени и угла нажима (нажим, на сегодняшний день, стало возможно изучать с помощью специальной электронной системы) [3].

Отдельные подходы и принципы при исследовании рисунка в некоторой степени близки специфике почерковедческой экспертизы.

При сравнительном анализе элементов рисунка важны их анализ и оценка — как по отдельности всех видов черт и их элементов, так и в совокупности — некая общая конструкция рисунка, программа выполнения движений на основе анализа письменно-двигательных навыков автора [3].

Микроскопы и стереомикроскопы нового поколения [4] позволяют изучать рисунок в разных режимах освещения, контраста, яркости и диафрагмы, диапазонах излучения света, анализировать степень продавленности черт и штрихов при нанесении на поверхность, а также структурные особенности материала поверхности (шероховатость и гладкость бумаги, ее рыхлость, структурную специфику волокон и их соединений). Оптические приборы синхронизируют данные с компьютером, что позволяет выполнить крупномасштабную съемку и моментально заносить показатели в базы классификации параметров. Телевизионная установка или дисплей компьютера обеспечивает возможность выявления следов замедленных движений, обводки, изучения направления движения и других графических особенностей выполнения письменных знаков [4]. На данном этапе работы важно иметь электронные каталоги произведений и базы элементов почерка автора в целях повышения эффективности сравнительного анализа, который на сегодняшний день, с развитием программного обеспечения, целесообразно доверить компьютеру.

Современное программное обеспечение позволяет автоматизировать и систематизировать экспертное исследование, осуществить электронный сравнительный анализ с использованием методов сопоставления однотипных признаков, совмещения, наложения, сравнения. Программа позволит систематизировать основные характеристики по ключевым критериям и показателям и вести базы данных, устанавливая метки и маркировочные обозначения, что позволит вывести сравнительный анализ на новый уровень совершенства [5].

На стадии сравнительного анализа параметров, «с помощью измерительно-статистических методов, в частности, метода дисперсионного анализа, можно уточнить, являются ли выявленные особенности вариантами одного и того же почерка или разных. В особо сложных случаях исследования почерковых объектов, содержащих малый объем графического материала, могут быть применены компьютерные технологии, что позволяет расширять объем почерковой информации, особенно за счет мелких количественных характеристик почерка, которые не воспринимаются глазом человека» [6].

Кроме того, «программное обеспечение систем анализа изображений стереомикроскопов предназначено для автоматического анализа микроструктуры изучаемых образцов». Разработчики гордятся, что, «помимо элементарных линейных измерений, измерений углов и длин, программное обеспечение комплектуется модулем анализа хрупкой и вязкой составляющей. Комплекс обеспечивает определение количественных характеристик и микростуктур материалов, статистический анализ и формирование каталогов цифровых изображений и протоколов исследования материалов» [4]. Подобное исследование позволяет провести комплексное наиболее тщательное исследование основы произведения графики.

Опыт криминалистики показывает, что развитие и внедрение компьютерных технологий повышает уровень объективности критериев оценки того или иного комплекса графологических признаков. Особую роль при решении идентификационных и диагностических задач приобретает программное обеспечение, позволяющее комплексно исследовать малообъемные почерковые объекты (подписи краткие записи и тексты, выполненные в обычных и необычных условиях):

— программа «Телемак» позволяет автоматизировать процесс исследования интегральных структурно-геометрических характеристик в кратких и простых подписях со стадии выделения и измерения признаков;

— программное обеспечение «Мера» применяется в целях исследования интегральных структурно-геометрических характеристик в кратких записях;

— программа «Тюльпан» предусматривает автоматизацию расчетных компонентов методики дифференциации рукописей на мужские и женские и для установления возраста предполагаемого исполнителя;

— программные комплексы ДИА применяются для анализа геометрической структуры и идентификации исполнителя кратких графологических объектов;

— программа «Денси» — для распределения нажимов в почерковых объектах;

— программа «Apriori» — для расчета априорной информативности подписи;

— программа «Differ» — для дифференциации высоковыработанных почерков по степени совершенства движений [6].

В данном случае, указаны только широко внедренные программы, которые зарекомендовали себя в работе экспертов. За последние двадцать лет разработчики программного обеспечения уже шагнули далеко вперед.

Таким образом, необходимо констатировать, что появление новых технологий требует знания специфики этих технологий, в том числе и у специалистов, которые работают со старыми рисунками.

На сегодняшний день уже достаточно хорошо изучены разные виды современной машинной и компьютерной печати, современные художественные материалы и их составы, виды и типы получаемой продукции, выполненной при их использовании и применении, тогда как развитие возможностей искусственного интеллекта и робототехники однозначно требует повышенной внимательности и щепетильности при экспертизе и атрибуции произведений графики, сочетания в работе традиционных методов исследования и использования новых технических и программных средств нового поколения.

Примечания:

1. В 2018 г. на аукционе Christie's была продана картина, созданная искусственным интеллектом. Французский творческий коллектив Obvious составил базу данных из 15 тысяч портретов, написанных между XIV и XX веками, на основе которых искусственный интеллект сгенерировал вымышленный образ мужчины, получивший название «Портрет Эдмонда Белами». Картина была продана на аукционе за 432000$ при первоначальной оценке 7000–10000$.

2. Данная выставка была организована Государственным Эрмитажем и Российским фондом прямых инвестиций (РФПИ) суверенным фондом РФ в рамках культурной программы Петербургского экономического форума и проекта «Эрмитаж 20/21».

URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/new-sitem/news/2019/news_169_19/!ut/p/z0/hY5JC8IwEIV_i4ceZdJUIj2G2gaqJYIH21xKkNrGJV2M66-3CwXxoJfhe8PMew8ExCC0vKlcGlVqeWp1IkjKKSW246GQLRFBlCHMaYQd5hPYNFcIQfw-al1wE3lRDqKSppgqvS8h1tn9AjFGtjtwahM37QQk6lDXgoLYldpkDwNxkTVnZWSeWajfaWOh7mecncvAo8tXKc59jChnwWwdMJsF838xH9gXrY5su3g-6rxWdTN4Y_YZC/ (дата обращения: 20.11.2019).

3. *Яскина В.Э.* Понятие и классификация нетрадиционных материалов письма // Вестник Московского университета МВД России. — 2018. — № 4. — С. 130–134.

4. URL:https://www.leica-microsystems.com/products/stereo-microscopes-macroscopes/ (дата обращения: 20.11.2019).

URL:https://synercon.ru/ (дата обращения: 20.11.2019).

5. URL:www.cme-rus.com (дата обращения: 20.11.2019).

6. Криминалистика / под редакцией В.А.Образцова. — Москва, 1999. — С. 138–139.

Список литературы:

1. Криминалистика / под редакцией В.А.Образцова. — Москва, 1999.

2. *Яскина В.Э.* Понятие и классификация нетрадиционных материалов письма // Вестник Московского университета МВД России. — 2018. — № 4. — С. 130–133.

3. *Яхонт О.В.* О реставрации и атрибуции. — Москва: Сканрус, 2007.

4. *Яхонт О.В.* Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Избранные статьи. ГосНИИР. — Москва: Сканрус, 2010.

А.В. ЛИХОВЦЕВА

Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов, Студия художников им. В.В. Верещагина МВД России

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

A.V. LIKHOVTSEVA

The member of Association of art critics (AIS). The main curator of The art collection of The Ministry of Internal Affairs of Russia

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

ЭКСПЕРТИЗА И ПРОБЛЕМАТИКА ВНЕДРЕНИЯ 3D-ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ СОЗДАНИИ И КОПИРОВАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

EXPERTISE AND PROBLEMS OF IMPLEMENTING 3D TECHNOLOGIES IN CREATING AND COPYING WORKS OF FINE ART

Статья посвящена вопросам экспертизы и проблематике внедрения 3D-технологий при создании и копировании произведений искусства. 3D моделирование, 3D сканирование, 3D воспроизведение и 3D печать радикально изменили не только презентацию произведения, но и процесс его создания, воплощения, репродукции. Проблема оригинальности произведения и степень участия автора при его создании обозначена как научная проблема уже десятки лет. Технологии нового поколения позволяют совершенствовать виды репродукций. Внедрение трехмерных технологий и искусственного интеллекта обусловило проблематику в некоторых сферах экспертизы произведений искусства. Вместе с тем, новые технологии 3D и использование искусственного интеллекта открыли новые возможности, которые позволят музеям в будущем не только развивать образовательные программы, но и совершенствовать работу эксперта, вывести экспертизу произведений искусства на новый профессиональный уровень.

The essay is devoted to the art expertise and issues of implementation of 3D technologies in the creation and copying of works of fine art. 3D modeling, 3D scanning, 3D reproduction and 3D printing have radically changed the presentation of the object, the process of creating, embodying, reproduction. The problem of originality of the work of art, had made original part by the author has been designated as a scientific problem for many years. New generation technologies allow us to improve the types of reproductions. The introduction of three-dimensional technologies and artificial intelligence has caused problems in sphere of art expertise. At the same time, new 3D technologies and the use of artificial intelligence have opened up new opportunities for museums, which develop educational programs as they do, but also will improve the work of experts in the future and develop art expertise to a new professional level.

Ключевые слова: экспертиза, произведение искусства, технологии нового поколения, искусственный интеллект, 3D моделирование, 3D сканирование, 3D воспроизведение, 3D печать, принтер, сканер, скульптура, живопись, база данных, электронный банк, каталог, фактура, рентгенограмма, почерк, компьютерный сравнительный анализ.

Keywords: expertise, fine art, new generation technologies, artificial intelligence, 3D modeling, 3D scanning, 3D reproduction, 3D printing, printer, scanner, sculpture, painting, database, electronic Bank, catalog, surface, radiograph, handwriting, computer comparative analysis.

Технологии нового поколения для создания и копирования произведений искусства совершенствуются и находятся в постоянном развитии. Совершенствуются различные виды репродукций, что ставит новые задачи перед исследователем, искусствоведом и экспертом. Проблема оригинальности произведения и степень участия автора при его создании обозначена как научная проблема уже десятки лет.

Проблема современного копирования и фальсификации скульптур прошлого неоднократно актуализировалась в 2000-е гг. в научных работах О.В.Яхонта [1]. В течение многолетней экспертной работы ему «неоднократно приходилось определять произведения отечественных и

зарубежных скульпторов, выполненных после смерти автора — отлитых в гипсе и бронзе (или в ином металле). Среди авторов моделей этих произведений были А.Архипенко, А.Бари, Е.Лансере, О.Роден, Мэн, А.Голубкина, С.Лебедева, Ф.Толстой, П.Трубецкой, И.Шадр и др.». Как обращает внимание ученый, многие из представленных на экспертизу скульптур «были выполнены на высоком техническом уровне и прекрасно передавали художественные качества оригиналов. Некоторые из скульптур превосходили» по качеству «те, которые были выполнены при жизни создателей. Многие музеи мира и частные коллекции обладают произведениями известных мастеров скульптуры переведёнными в вечные материалы без участия самих авторов и часто после их смерти. В парижском музее О.Родена экспонируются многие бронзовые произведения, отлитые после смерти автора» [2].

На сегодняшний день 3D-технологии развиваются и совершенствуются. Оборудование 3D — 3D сканеры, 3D принтеры, программное обеспечение, программы и т.д. — стали более доступны, получили широкое распространение и применяются скульпторами, художниками и дизайнерами на разных стадиях работы при создании произведений искусства. В этой связи возникает необходимость изучения специфики технологии и продукции 3D, а также потребность обозначить новые аспекты проблемы современного копирования, воспроизведения и экспертизы произведений искусства.

История технологии объемного изображения насчитывает более ста лет — достаточно вспомнить стереофотографию и стереоскопы, стереокино и электротеатры, стереолитографию [3]. Технологии стереолитографии (SLA) послужили основой принципа работы 3D принтеров в настоящее время.

Вместе с тем, уровень распознавания объектов и поверхностей с помощью искусственного интеллекта сегодня приобретает компьютерную точность, а обработка полученных данных стала занимать считанные секунды. С появлением устройств и инновационных технологий для получения моделей в трехмерном изображении появилась возможность воспроизведения объектов в цифровом формате с высокой степенью детализации их формы, поверхности, структуры и др. Таким образом, 3D моделирование, 3D сканирование, 3D воспроизведение и 3D печать радикально изменили не только презентацию объекта, но и процесс создания, воплощения произведения, а также его репродукции.



Рис. 1. Ручной 3D-сканер Einscan PRO 2X Plus

3D моделирование: 3D моделирование позволяет создавать модели любой сложности на основе существующих набросков, эскизов, фотографий, с соблюдением стопроцентной точности относительно оригинала [4]. 3D моделированию часто предшествует этап 3D сканирования, которое осуществляется посредством использования 3D сканеров.

3D сканер: отдельные модели 3D сканеров [5] рассчитаны на сканирование объектов любого уровня сложности. Благодаря высокому качеству детализации, мельчайшие детали воспроизводятся с максимальной точностью. 3D сканеры имеют отличные показатели захвата текстур, гарантируют лучшие результаты при воссоздании поверхности объектов. Данный вид устройств с легкостью и без малейших усилий со стороны пользователя автоматически выстраивает сетку сканирования.

Таким образом, 3D технологии позволяют абсолютно точно воспроизвести не только форму произведения скульптуры, но и специфику ее поверхности и тонкую фактуру, которая всегда, считалось, заключает технические и технологические признаки, следы использования характерных для автора и его времени инструментов, технологических методов и приемов.

Технологии 3D — моделирования, сканирования, печати — позволили сегодня не только создавать новые произведения, но и точно воспроизводить существующие, с учетом их текстуры и фактуры. В образовательных программах музеев широко стали использоваться специально созданные скульптуры тактильного восприятия искусства. В качестве примера можно привести выставку тактильных экспонатов «Трогательная история» в Государственном Историческом музее (02.10 — 04.11.2019), в рамках которой были представлены высокоточные копии знаковых памят-

ников средневековой Руси и Московского царства [6; 7].



Рис. 2. Сканирование скульптуры из собрания ГИМ

Внедрение новой технологии изменило представление не только о воспроизведении скульптуры, но и живописной поверхности. Ранее специалистами считалось, что авторскую аутентичную фактуру живописного произведения невозможно механически повторить ввиду того, что эта богатая ткань содержит слишком сложный и невероятно широкий диапазон признаков и индивидуальных черт почерка автора. Сегодня 3D сканер позволяет создавать трехмерную модель, в том числе, посредством использования технологии выращивания рельефа. Чем светлее оттенок серого — тем тоньше рельеф, чем темнее оттенок серого — рельеф будет выше. 3D сканер воспроизводит рельеф живописной поверхности с точностью до 1 мм. При желании, технология позволяет изменять масштаб произведения и толщину красочного слоя. Безусловно, при экспертизе произведения искусства специалисты подвергают тщательному исследованию и анализу состав и возраст материалов, проверяют на соответствие как отдельные элементы, так и их связи. Вместе с тем, появление подобного рода воспроизведений требует определенной внимательности.

После этапов 3D сканирования и моделирования на 3D принтере печатается трехмерная модель. В случае скульптуры, это так называемая мастер-модель — рабочая модель — прототип объекта, который в дальнейшем может быть использован для производства серии скульптур из необходимого материала нужным тиражом. Таким образом, 3D технологии позволяют получить точную форму для дальнейшего отлива скульптуры и рельефа.

3D принтер: в настоящее время появились новые методы 3D производства. Изначально широкое распространение получила трехмерная печать термопластов в виде моноволокна [8]. Сегодня также используют печать на 3D принтерах из металла, порошковых пластмасс,

светоотвердевающих смол, гипса и т.д. Основой принципа работы 3D принтера также служат технологии стереолитографии (SLA).

Особенность характеристик некоторых моделей фотополимерных 3D принтеров позволяет реализовать следующие возможности:

— печать объектов очень сложной геометрии;

— ювелирная точность печати с толщиной слоя 25 мкм.

Существуют следующие методы [9] трехмерной печати:

— трехмерная печать термопластов в виде мононити — применение последующих слоев полужидкого пластика (FDM/FFF);

— отверждение светочувствительных смол с использованием лазерного луча (SLA), света от излучаемого проектором (DLP) или УФ-лампой (PolyJet / MJP);

— селективная адгезия гипсового порошка (CJP) или песка (Binder Jetting);

— селективная адгезия пластмассовых порошков и их сварка (MJF);

— селективное спекание порошковых пластмасс (SLS);

— селективное плавление порошкообразных металлов (SLM, DMLS, EBM) [9].

Таким образом, разные виды 3D принтеров осуществляют печать из разных материалов, позволяют воспроизводить модели на разных стадиях и этапах создания произведения, создают разные эффекты поверхностей, не имея геометрических ограничений для воплощения форм.

Внедрение трехмерных технологий и искусственного интеллекта обусловило проблематику в некоторых сферах экспертизы произведений искусства. Современные возможности 3D моделирования, 3D сканирования и 3D печати давно превзошли пунктировальную машину и эпидиаскоп и стали широкодоступными, позволяя осуществлять печать разными видами пластика, краски, гипсом, а также металлами. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что новые технологии позволяют осуществлять печать на разных поверхностях.

Трехмерная технология позволяет:

— сканировать оригинальное произведение;

— воспроизводить произведение (создание реплик и повторений);

— моделировать отдельные детали, элементы и фрагменты произведения;

— выполнять высокоточные формы с произведения, которые могут быть использованы как промежуточный технологический этап при выполнении тиража;

— выращивать рельеф (с применением различных материалов) по заданному образцу на разных основах и поверхностях.

Безусловно, технологические экспертизы по-прежнему определят возраст материалов, состав элементов, возраст их связей, внимательный эксперт выявит признаки естественного старения и признаки аутентичности поверхности, но обратить внимание на факт, что внедрение новых технологий создает определенные нюансы в работе исследователя важно и необходимо. Новые технологии ставят перед ученым новые проблемы и требуют филигранного и высокоточного подхода в работе. Вместе с тем, вопросы внедрения новых технологий 3D и использования искусственного интеллекта не только обозначили для исследователей соответствующую проблематику, но и открыли новые возможности.

Внедрение современных технологий (3D сканирования, 3D моделирования, 3D печати, использование возможностей искусственного интеллекта) позволит музеям в будущем не только развивать образовательные программы, но и совершенствовать работу эксперта, вывести экспертизу произведений искусства на новый уровень посредством:

— создания электронных банков и каталогов фактур произведений;

— создания электронных банков и каталогов рентгенограмм произведений;

— создания электронных банков и каталогов почерковых элементов;

— использования программного обеспечения при проведении компьютерного сравнительного анализа произведений;

— выявления и фиксации признаков индивидуальных опорно-двигательных особенностей движения руки мастера.

С внедрением того или иного технологического новшества, специалист всегда должен быть готов к появлению новых форм произведений искусства, комбинаций техник и вырабатывать новые подходы и методы работы, адаптированные с учетом соответствующей специфики. Эксперт должен видеть, прогнозировать, предугадывать возможности и специфику внедрения технологической новинки, используя научный и практический опыт в данной сфере.

Примечания:

1. «В конце 1990-х начале 2000-х гг. в ряде европейских городов прошли выставки-продажи современных бронзовых копий, выполненных с гипсовых произведений Огюста Родена. Производитель убеждал, что бронзовые копии равноценны оригиналам и являются подлинными произведениями Родена. Фонд и Музей Родена обосновывал свою позицию тем, что их производство соответствует завещанию скульптора, который поручил наследникам с целью пропаганды его искусства и финансового содержания его музея осуществлять изготовление повторений его работ для продажи. После смерти Родена этот процесс носил неконтролируемый характер, в ходе которого изготавливались гипсовые, бронзовые копии и мраморные повторения. В результате, правительство Франции приняло решение об ограничении тиража и контроле проводимых работ. Позднее Декретом 3 марта 1981 г. французское правительство утвердило определять эти произведения как “репродукции”. В магазинах знаменитых европейских музеев (в том числе Лувра и д’Орсе) были представлены в продаже новые бронзовые, гипсовые (тонированные под бронзу) и из синтетических материалов (резины) копии скульптур О.Домье, О.Родена, Э.Дега, А.Бари и др. мастеров прошлого, оригинальные произведения которых находятся в собраниях этих музеев. В этих произведениях поставлены авторские сигнатуры. Как многие ранние произведения этих авторов они не имеют клейм литейщиков, указания номера и числа экземпляров тиража как это должно было быть сделано в соответствии с Декретом 3 марта 1981 г. Таким образом, на рынок поступила большая группа копий имитирующая популярные работы скульпторов в том виде и состоянии как это осуществлялось при жизни авторов» (Яхонт О.В. Проблема современного копирования и фальсификации скульптуры прошлого // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы X научной конференции 2004 года. — М., 2006. — С. 179–181).

2. *Яхонт О.В.* Поздние отливы в бронзе произведений скульптуры и их место в музеях и на художественном рынке // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы XIV научной конференции 2008 года. — М., 2010.

3. Стереолитография считается первым аддитивным методом, подразумевающим селективное отверждение лазерным лучом последовательных слоев фотополимерной смолы. Первый аппарат для стереолитографии был запатентован Чаком Халлом в 1984 г. (Charles W.Hull. U.S. Patent «Apparatus for production of three-dimensional objects by stereolithography». 1984). Ч.Халлом была также основана и первая компания, выпускающая и продающая 3D принтеры в мире —

3D Systems. Кроме Ч.Халла, в 1980-е гг. над стереолитографией работали Ален Ле Меауте во Франции и Хидео Кодама в Японии.

4. Моделирование является также стадией для последующей визуализации и анимации отдельного объекта. Существует несколько видов моделирования: полигональное, сплайновое, NURBS моделирование или технология Non-Uniform Rational B-Spline. Для различных задач применяются соответственно разные методы и программы 3D моделирования.

5. Разработчики следующим образом поясняют принцип работы 3D сканеров: «Многие модели работают на основе белого света, который гарантирует высокую точность при захвате геометрии и текстуры предмета даже очень сложной формы. На объект излучают направленные пассивные волны и обнаруживают его отражение для анализа. Используют светодиодный или лазерный луч, реже рентгеновский луч, инфракрасное излучение или ультразвук. Обработка информации осуществляется средствами САПР. Каждый этап сканирования завершается автоматическим созданием файла, готового к дальнейшей обработке и совместимого с любой моделью 3D принтера. При желании, полученное изображение одним кликом можно экспортировать в онлайн-хранилище. Возможно использовать фиксированный или автоматический режим для работы с любыми объектами, в том числе с захватом цвета или с целью воспроизведения физических свойств исходной модели. Калибровка и выравнивание сетки полностью автоматизированы». — URL: https://sprint3d.ru/ (дата обращения: 07.11.19).

6. URL: https://shm.ru/shows/22250/ (дата обращения: 07.11.19).

7. «Все экспонаты сделаны с очень высокой степенью точности — вплоть до шероховатостей, щербинок, трещинок, чтобы у человека создавалось полное впечатление об оригинале», — рассказал президент благотворительного фонда поддержки слепоглухих «Со-единение» Дмитрий Поликанов. — URL: https://www.tvc.ru/news/show/id/169553 (дата обращения: 15.11.19).

8. Компания Stratasys является создателем технологии FDM. Materialize — одна из крупнейших сервисных компаний в области 3D печати, которая появилась в 1991 году.

9. URL: https://sprint3d.ru/ (дата обращения: 07.11.19).

Список литературы:

1. *Яхонт О.В.* Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Избранные статьи. ГосНИИР. — Москва: Сканрус, 2010.

2. *Яхонт О.В.* Проблема экспертизы произведений скульптуры после их поновления // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы VII научной конференции 2001 года. — Москва, 2003. — С. 161–166.

3. *Яхонт О.В.* О методологии атрибуции скульптуры // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы VIII научной конференции 2002 года. — Москва, 2004. — С. 189–192.

4. *Яхонт О.В.* Некоторые замечания по проблеме атрибуции произведений искусства или о решающих критериях определения подлинности // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы IX научной конференции 2003 года. — Москва, 2005. — С. 245–249.

5. *Яхонт О.В.* Проблема современного копирования и фальсификации скульптуры прошлого // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы X научной конференции 2004 года. — Москва, 2006. — С. 179–181.

6. *Яхонт О.В.* Поздние отливы в бронзе произведений скульптуры и их место в музеях и на художественном рынке // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы XIV научной конференции 2008 года. — Москва, 2010.

7. *Лиховцева А.В.* Практика коллекционирования // Берега. — 2015. — № 3. — С. 165–167.

8. URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5a9335c38c8be35e7e03c531/10-tehnologii-3d-pechati-o-kotoryh-vy-ne-znali-5aae89c1ad0f22e60fe40928 (дата обращения: 07.11.19).

9. URL: http://bim4u.ru/?yclid=6443840118447431114 (дата обращения: 07.11.19).

10. URL: https://robot-ik.ru/obzory/kak-rabotaet-ustroystvo-3d-skanerov-tehnologii-i-printsipy-skanirovaniya/ (дата обращения: 07.11.19).

11. URL: https://can-touch.ru/blog/vse-o-3d-skanerax/ (дата обращения: 07.11.19).

12. URL: https://make-3d.ru/articles/chto-takoe-3d-skaner-i-kak-on-rabotaet/ (дата обращения: 07.11.19).

13. URL: https://sprint3d.ru/ (дата обращения: 07.11.19).

14. URL: https://shm.ru/shows/22250/ (дата обращения: 07.11.19).

КУН ЦЗИНЬСИНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

KONG JINXIN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ СКУЛЬПТУР, НАЙДЕННЫХ В МОНАСТЫРЕ ЛУНСИН-СЫ

THE HISTORY OF THE STUDY OF SCULPTURES FOUND IN LONGXING MONASTERY

Буддийские скульптуры, найденные в монастыре Лунсин-сы (龙兴寺) в Цинчжоу (青州), — жемчужина китайского искусства. Мастерски выполненные, они являют собой образцы высочайшего уровня буддийской скульптуры конца периода Северных династий. Их обнаружение было признано одной из крупнейших археологических находок 1996 года и одной из ста наиболее важных археологических находок XX века в Китае. Задачей данной статьи является описание нахождения и изучения буддийских скульптур в монастыре Лунсин-сы. В данной статье автор приводит исчерпывающую историографию вопроса.

Buddhist sculptures found at Longxing Monastery in Qingzhou are the pearl of Chinese art. Masterfully executed, they are examples of the highest level of Buddhist sculpture at the end of the Northern Dynasty period. Their discovery was recognized as one of the largest archaeological finds of 1996 and one of the hundred largest archaeological finds of the 20th century in China. The purpose of this article is to describe the location and study of Buddhist sculptures in the Longxing Monastery. In this article, the author gives an exhaustive historiography of the issue.

Ключевые слова: Буддийские скульптуры, монастырь Лунсин-сы в Цинчжоу, скульптура Бодхисаттв.

Keywords: Buddhist sculptures, Longxing monastery in Qingzhou, sculpture of bodhisattvas.

Буддийские скульптуры, которые в октябре 1996 г. были обнаружены в яме для хранения в руинах древнего монастыря Лунсин-сы (龙兴寺) в юго-западной части города, признаны одной из крупнейших археологических находок года и вошли в сотню важнейших археологических открытий XX в. в Китае. Размеры ямы, в которой хранились объекты, составляют 8,7 м в длину, 6,8 м в ширину и 3,4 м в глубину. На момент обнаружения они были четко расставлены в направлении с востока на запад в три слоя: на самом нижнем слое довольно большой объем занимала круглая скульптура, на средний слой были помещены сравнительно мелкие фрагменты скульптур в полный рост, на верхнем слое — скульптуры с мандорлами, а головы расположены по периметру ямы. Количественно, фигуры бодхисатв — 51 шт., скульптуры с дефектами либо бюсты (будды или бодхисатв) — 36 шт., головы Будды — 153 шт., головы других персонажей — 10 шт., изваяния без головы — более 400 шт. Все скульптуры были датированы периодом — с VI по XI в.

Скульптура, обнаруженная в монастыре Лунсин-сы, относится к школе провинции Шаньдун, начало исследования которой было положено в 50-е гг. XX в., то есть еще до находок, рассматриваемых в работе. В это время были обнаружены памятники из пещерных храмов в районе Цинчжоу (青州) и Цзинаня (济南). В 80–90-е гг., после того как были проведены раскопки подвальной ямы монастыря Лунсин-сы, исследования буддийских скульптур в регионе провинции Шаньдун на востоке Китая привлекли внимание ученых как внутри страны, так и за ее пределами. Следует отметить, что интерес к китайской археологии возрос после образования Китайской Народной Республики в 1949 году.

В 1950-х годах Цзин Саньлин (荆三林) и Янь Вэньжу (阎文儒) после проведения исследований в Цинчжоу и Цзинане опубликовали работы «Скульптуры династий Суй и Тань в близлежащих регионах Цзинаня» [1], «Горы Юньмэнь-шань и Туо-шань» [2], «Первичное исследование и краткие записи о разведке исторических памятников монастыря Шэньтун-сы» [3] и другие работы. Однако в основном статьи были больше сосредоточены на пещерных храмах и монастырях и высеченных в скалах монументальных скульптурах. На малую пластику из меди и камня мало обращали внимания. Хотя и были индивидуальные взгляды относитель-

но жанров и стилей буддийских скульптур провинции Шаньдун, но систематизированного исследования проведено не было.

С 1966 года, с начала Культурной революции, большую роль в которой отводили атеистической пропаганде, в сфере буддийской археологии фактически наступила полная стагнация, это сильно повлияло и на исследования буддийских скульптур. В 70-х гг., после завершения Культурной революции, постепенно стали разворачиваться археологические работы. Тем не менее, в тот период исследования буддийских скульптур в провинции Шаньдун по-прежнему не велись, поэтому второй этап изучения скульптур приходится на время после 1978 года, когда буддийские скульптуры, обнаруженные при раскопках, начинают полноценно изучаться.

До 80-х гг. в провинции Шаньдун были отдельные случаи обнаружения буддийских скульптур, однако их исследование не привлекало внимания научных кругов. В 1983 г. в деревне Чундэ уезда Босин провинции Шаньдун при раскопках было обнаружено более 100 бронзовых с позолотой буддийских скульптур, датируемых периодом от эпохи Северной Вэй до династии Суй, которые привлекли внимание научных кругов к буддийским скульптурам провинции Шаньдун. Дин Минъи (丁明夷) ранее занимался их исследованиями. Он считал, что эти скульптуры из провинции Шаньдун имеют определенную связь со скульптурами провинции Хэбэй периода Северных династий. Однако, несмотря на то, что скульптуры эти выполнены были в то же время, но, так как Босин расположен у моря и находился далеко от политического и культурного центра Северных династий, стиль буддийских скульптур был довольно консервативен. В течение нескольких последующих лет в уездах Линьи (临沂), Люй И (吕邑), Цинчжоу (青州), Чжучэн (诸城), городах Цзинань (济南) и Гуанжао (广饶) были последовательно обнаружены буддийские скульптуры, к тому же, в основном, это были скульптуры эпохи Северных династий. Их находка и изучение также способствовали привлечению внимания научных кругов к буддийским скульптурам провинции Шаньдун.

До обнаружения скульптуры в монастыре Лунсин-сы была еще одна важная находка, которую следует назвать, — в 1988–1990 гг., во время постройки спортивного комплекса в городском уезде Чжучэн (诸城), были обнаружены руины древнего храма, и при раскопках было обнаружено более 300 фрагментов каменных скульптур эпохи Северных династий.

Обнаружение скульптуры в монастыре Лунсин-сы

Итак, в 1996 г. при раскопках руин монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу было обнаружено более 400 поврежденных скульптур (из них более 200 более-менее целых) из семи видов материала — известняка, белого мрамора, гранита, железа, керамики, глины и дерева. В основном, они датируются эпохой Северных династий. Скульптуры, извлеченные при раскопках, вызвали изумление как своим количеством, так и художественным качеством, и обратили на себя внимание всей мировой общественности.

Первым исследователем скульптур монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу стал Лю Фэнцзюнь (刘凤君). После него исследования проводили многие ученые, среди которых следует назвать Су Бая (宿白), Цзинь Вэйно (金维诺).

Основные этапы исследования скульптур

Лю Фэнцзюнь (刘凤君), профессор Шаньдунского университета, директор Института археологии изобразительного искусства, на протяжении многих лет занимался исследованием искусства провинции Шаньдун, и в 1996 г., когда были обнаружены скульптуры Лунсин-сы, он в качестве главного эксперта прибыл в город Цинчжоу по приглашению Государственного комитета по охране культурного наследия. Лю Фэнцзюнь кропотливо и углубленно исследовал и проанализировал художественные особенности данной группы скульптур и на Экспертной комиссии выдвинул «Положения о цинчжоуской школе», ставшие чрезвычайно значимыми для дальнейшего исследования. Здесь он связал найденную скульптуру с более ранними своими исследованиями, в которых занимался обоснованием стилистических особенностей цинчжоуской школы, они подробно изложены им ранее в статье «Искусство буддийских скульптур в провинции Шаньдун (山东) периода Северных династий» [4]. В 1998 г. он опубликовал работу «К вопросу о художественном стиле каменных буддийских скульптур позднего периода Северных династий региона Цинчжоу» [5], где комплексно описал особенности буддийских скульптур «цинчжоуской школы», включив сюда и исследование скульптур из монастыря Лунсин-сы.

Одной из первых статей археологов, посвященных находкам из монастыря Лунсин-сы (龙兴寺), является статья «Краткий обзор обработки буддийских скульптур из ямы для хранения монастыря Лун-

син-сы г. Цинчжоу» [6] 1998 года, изданная музеем г. Цинчжоу (青州), где подробно перечислены формы и структуры хранения, археологические находки из руин монастыря Лунсин-сы, а также письменные упоминания о двух скульптурах периода Северных династий. Кроме того, были подробно описаны три характерных образа бодхисатв, и, основываясь на стиле этих скульптур, учеными был сделан вывод, что они принадлежат к эпохе Северная Вэй.

Су Бай (宿白) (1922–2018), профессор факультета археологии Пекинского университета, известный археолог, написал в 1999 году три статьи, посвященные находкам: «Краткое исследование города Цинчжоу», «История развития монастыря Лунсин-сы» и «Некоторые вопросы, касающиеся буддийских скульптур из хранилища монастыря Лунсин-сы» [7], в которых изложил результаты своего исследования. Эти три статьи имеют большое значение, а также содержат важные указания и обладают большой справочной ценностью. Необходимо упомянуть, что Су Бай был первым, кто отметил трансформацию стиля скульптур монастыря Лунсин-сы в периоды Восточной Вэй и Северной Ци. Будучи крупным специалистом в области исторической науки, Су Бай, применяя письменные источники, детально проанализировал причину изменений и пришел к мнению, что «в этот раз новая тенденция у буддийских скульптур Северной Ци являлась не простым возрождением ранее существовавших «тонких одежд» (прим.: эффект мокрых складок, способ изображения одежды на скульптурах, когда они изображаются очень тонкими, плотно прилегающими к телу), а явлением, при котором скульптуры индийского буддизма в VI в. напрямую оказали влияние на китайскую пластику. Кроме того, такие изменения, очевидно, связаны с тем, что Северная Ци придавала большое значение искусству кочевых народов Центральной Азии, а также с некоторым сопротивлением монахов индийского буддизма и Северной Ци китаизации, проводимой Северной Вэй. Это заключение, наконец, раскрыло то, что ранее игнорировалось, и оно до сих пор является одним из самых выдающихся вкладов в исследование скульптур монастыря Лунси-сы.

Цзинь Вэйно (金维诺), профессор Центрального художественного института КНР, историк искусства, также значительное внимание уделил исследованию скульптур монастыря Лунсин-сы. В 2000 г. он опубликовал работу «Достижения и взаимовлияние скульптур Южной Лян и Северной Ци» [8]. В ней он описал отличие скульптур периода Северных

династий в регионе Чжунъюань (中原), акцентируя внимание на украшениях и орнаментации одежд, а также пришел к выводу, что стиль этой группы скульптур подвергся влиянию стиля Южных династий (прим.: княжеств, расположенных возле берегов Южно-Китайского моря). Кроме того, он попытался ответить на вопрос, что такое «стиль школы Цао». В 2002 г. Цзинь Вэйно написал статью «Художественные достижения буддийских скульптур Цинчжоу» [9], в которой провел глубокое исследование художественных особенностей скульптур монастыря Лунсин-сы.

Дин Минъи (丁明夷), сотрудник НИИ мировых религий Китайской академии общественных наук (КАОН), опубликовал в 2000 г. работу под названием «Достичь высшей истины, выразив ее в многогранной красоте изваяний Будды — мысли о буддийских скульптурах Цинчжоу» [10], в которой выразил собственные взгляды на актуальные вопросы. Во-первых, о происхождении нового вида буддийских скульптур Северной Ци. Новый стиль, по его мнению, пришел либо прямиком через морские пути, либо с юга, либо с северо-западного региона. Во-вторых, им были проанализированы художественные особенности нового вида буддийских скульптур Цинчжоу периода Северной Ци.

Руководитель раскопок в монастыре Лунсин-сы в 2004 г. и сотрудник музея г. Цинчжоу г-н Ся Минцай (夏名采) выпустил книгу «Подвал с буддийскими скульптурами монастыря Лунсин-сы г. Цинчжоу» [11], где предоставлена наиболее исчерпывающая на данный момент информация об обнаружении, полном процессе раскопок, очистки и систематизации скульптур. Данная книга содержит немало важных деталей раскопок и тщательных разъяснений, впервые раскрытых автором, в силу чего работа обладает безусловной ценностью.

Из вышеизложенного можно понять, что после обнаружения 1996 г. скульптур монастыря Лунсин-сы специалисты и ученые рассматривали их с исторической, археологической, художественной точек зрения, а также с точки зрения изобразительного искусства, и получили различные результаты. Среди них наиболее выдающимися являются новаторские взгляды Су Бая и Лю Фэнцзюня. Результаты исследований Цзинь Вэйно и Ло Шипин также обладают очень высокой академической ценностью. Результаты исследований других ученых также весьма авторитетны.

Таким образом, скульптуре, найденной в монастыре Лунсин-сы, посвящено несколько монографий и специальных научных ста-

тей, выполненных как археологами, так и искусствоведами. Они дают хорошую научную базу для дальнейшего исследования разных неизученных аспектов. В частности, комплексное исследование иконографии бодхисатв, которое стало задачей нашей диссертации.

Из вышеописанных результатов исследования следует, что доказательств у исследователей относительно происхождения стиля буддийских скульптур монастыря Лунсин-сы и других аспектов сравнительно много, но если смотреть с точки зрения буддийской истории монастыря, то их все же недостаточно. Однако эти исследования необходимы, поэтому историческое развитие и изменения монастыря Лунсин-сы являются одним из пунктов содержания исследования автора. Более того, что касается скульптур бодхисатв монастыря Лунсин-сы, то исследователи до сих пор не придавали им достаточного значения. Обычно их обсуждали в рамках исследований буддийских скульптур, и был большой недостаток систематизированных исследований по периодизации и анализа по типам скульптур бодхисатв. Говоря в общем, исследования, специализированные на скульптурах бодхисатв из монастыря Лунсин-сы, на данный момент пока не были представлены. Эту проблему призвано решить готовящееся диссертационное исследование автора статьи.

Примечания:

1. *Цзин Саньлин.* Скульптуры династий Суй и Тань в близлежащих регионах Цзинаня // Справочные материалы по культурным реликвиям. — 1957. — № 9. — С. 22–39. (荆三林.《济南近郊北魏隋唐造像》. 文物参考资料. 1955. 第9期. 第22－39页).

2. *Янь Вэньжу.* Горы Юньмэнь-шань и Туо-шань // Справочные материалы по культурным реликвиям. — 1957. — № 10. — С. 30–33. (阎文儒.《云门山与驼山》. 文物参考资料. 1957. 第10期. 第30－33页).

3. *Цзин Саньлинь, Чжан Юньхэ.* Первичное исследование и краткие записи о разведке исторических памятников монастыря Шэньтун-сы // Справочные материалы по культурным реликвиям. — 1957. — № 10. — С. 28–36. (荆三林, 张云鹤.《神通寺史迹初步调查记略》. 文物参考资料. 1956. 第10期. 第28－36页).

4. *Лю Фэнцзюнь.* Искусство буддийских скульптур в провинции Шаньдун периода Северных династий // Вестник археологии. — 1993. — № 3. (刘凤君.《山东地区北朝佛教造像艺术》. 考古学报. 1993年. 第3期).

5. *Лю Фэнцзюнь.* К вопросу о художественном стиле каменных буддийских скульптур позднего периода Северных династий региона Цинчжоу // Вестник Шаньдунского университета. — 1998. — № 3. (刘凤君.《论青州地区北朝佛教造像艺术风格》. 山东大学学报. 1998年. 第3期).

6. *Ся Минцай, Ян Хуашэн, Лю Хуаго.* Краткий обзор обработки буддийских скульптур из ямы для хранения монастыря Лунсин-сы. Цинчжоу // Памятники культуры. — 1998. (夏明采, 杨华胜, 刘华国.《青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报》. 文物. 1998年).

7. *Су Бай.* Краткое исследование города Цинчжоу. История развития монастыря Лунсин-сы. Некоторые вопросы, касающиеся буддийских скульптур из хранилища монастыря Лунсин-сы // Памятники культуры. — 1999. — № 8, 9, 10. (宿白.《龙兴寺沿革》.《青州城考略》.《青州龙兴寺窖藏所处佛像的几个问题》.《文物》. 1999年. 第8、9、10期).

8. *Цзинь Вэйно.* Достижения и влияние скульптур Южной Лян и Северной Ци // Исследование изобразительного искусства. — 2000. — № 3. (金维诺.《南梁与北齐造像的成就与影响》. 美术研究. 2000年. 第3期).

9. *Цзинь Вэйно.* Художественные достижения буддийских скульптур Цинчжоу // Изобразительное искусство. — 2002. — № 12. (金维诺.《青州佛教造像的艺术成就》. 美术. 2002年. 第12期).

10. *Дин Минъи.* Достичь высшей истины, выразив ее в многогранной красоте изваяний Будды — мысли о буддийских скульптурах Цинчжоу // Памятники культуры. — 2000. — № 6. (丁明夷.《缤纷入世眼 雕琢尽妙谛—青州佛像断想》. 文物. 2000年. 第6期).

11. *Ся Минцай.* Подвальная яма с буддийскими скульптурами монастыря Лунсин-сы г. Цинчжоу. — Пекин: Издательство «Саньлянь», 2004. (夏明采.《青州龙兴寺佛教造像窖藏》. 北京：三联书店出版社. 2004年).

Список литературы:

1. *Ли Шаонань.* Более ста бронзовых скульптур Будды эпох от Северной Вэй до Суй, обнаруженных в городе Босин, провинция Шаньдун // Памятники культуры. — 1984. — 5. — С. 21–31. (李少南.《山东博兴出土百余件北魏至隋代铜造像》. 文物. 1984. 第5期. 第21－31页).

2. *Дин Минъи.* О бронзовых скульптурах Будды, найденных в городе Босин, провинция Шаньдун // Памятники культуры. — 1984. — № 5. — С. 32–43. (丁明夷.《谈山东博兴出土的铜佛造像》. 文物. 1984. 第五期. 第32－43页).

3. *Цзинь Вэйно, Ло Шипин.* История китайского религиозного искусства. — Наньчан: Художественное издательство провинции Цзянси, 1995. (金维诺，罗世平.《中国宗教美术史》. 南昌：江西美术出版社. 1995年).

4. *Лян Сычэн*. История китайской скульптуры. — Тяньцзинь: Издательство литературы и искусства Байхуа, 1998. (梁思成.《中国雕塑史》. 百花文艺出版社. 1998).

5. *Тан Юнтун*. История буддизма при династиях Хань, Вэй, Западной и Восточной Цзинь, Северных и Южных династиях». — Пекин: Издательство Пекинского университета, 1997. (汤用彤.《汉魏两晋南北朝佛教史》. 北京：北京大学出版社. 1997年).

6. *Жэнь Цзиюй*. История китайского буддизма. Том 2. — Пекин: Издательство «Общественные науки Китая», 1985. (任继愈.《中国佛教史》. 北京：中国社会科学院出版社. 1985年. 第二卷).

Е.И. БУЛЫЧЕВА

Кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA

PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy. Nizhi Novgorod State Conservatoire

e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

АНТИЧНЫЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ АР ДЕКО

CLASSICAL MYTH IN THE WORKS OF ART DECO ARTISTS

Статья посвящена рассмотрению диалога классических традиций и инноваций в стиле Ар Деко. Автор статьи на примере творчества ряда художников раскрывает специфику интерпретации образов античного мифа в контексте стиля, показывает, как установка на сакрализацию красоты и удовольствия, характерная для межвоенного периода 1920–1930-х, предопределяет выбор мифологических сюжетов и их реализацию в конкретных произведениях. В статье подчеркивается, что для большинства художников Ар Деко чрезвычайно важно не столько этическое, сколько эстетическое начало в работе с материалом античного мифа. Именно этот аспект актуализируют представители Ар Деко, формируя свой собственный пластический язык. Такой подход приводит Ар Деко к активному обращению не столько к античному мифу как таковому, сколько к традициям его последующей интерпретации в новоевропейском искусстве.

Interplay between classical traditions and Art Deco innovations has been studied. Classical characters interpretation specifics in the works of prominent Art Deco artists has been investigated, particularly the influence of the beauty and pleasure sacralization so typical in the 1920-1930s time period on a choice of the mythological motifs and their implementations. Importance of the aesthetic as opposed

to ethical principles in classical myths readings has been identified. These principles are actuated by the Art Deco exemplars by creating their own figurative language. That way Art Deco brings into play not the classical myth itself but rather its modern European interpretation traditions.

Ключевые слова: стиль Ар Деко, античный миф, Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности, Рене Бюто, Жан Теодор Дюпа, Тамара де Лемпицка.
Keywords: Art Deco, classical myth, The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Rene Buthaud Jean Theodore Dupas, Tamara de Lempicka.

Двадцатый век оставил нам в наследство разнообразные модели диалога инноваций и классических традиций. Стиль Ар Деко в этом плане не был исключением, его предрасположенность в равной степени и к обновлениям, и к следованию традициям отмечали уже первые исследователи стиля. «Ар Деко никогда не был ни чисто историческим, ни жестко догматичным. Его эволюция и противоречия отражали смену времени и вкуса» [3, с. 225], — писал Б.Хилльер. В большинстве работ, посвященных изучению Ар Деко, внимание авторов сосредоточено на выявлении общих принципов функционирования стиля, на его истоках, этапах эволюции и т.п. [1; 2]. При этом практически во всех исследованиях отмечается, что мифологическая составляющая — это один из значимых компонентов стиля в сфере образных решений. Специфика Ар Деко в работе с материалом античного мифа состояла в том, что для большинства художников чрезвычайно важно было не столько этическое, сколько эстетическое начало. Эта установка предопределяла как выбор сюжетов и образов, так и характер их реализации в конкретных произведениях.

Одним из мастеров, последовательно воплощающих принцип декоративности в работах на античную тематику, был Рене Бюто (Rene Buthaud; 1886–1986). Бюто начинал учиться в Школе изящных искусств Бордо, затем, получая грант от муниципальных властей Бордо, продолжил обучение в Школе изящных искусств в Париже, специализируясь на живописи и гравюре. В 1918 году, вернувшись после службы в армии и участия в Первой мировой войне в Бордо, Бюто заинтересовался прикладным искусством и изучил методы изготовления художественного

стекла и керамики. Это во многом предопределило его дальнейший творческий путь. Начинающий осваивать новую для себя сферу художник построил печь, которая позволила ему создавать оригинальную глазурованную керамику. Именно в работе с обновленной технологией проявился талант Бюто-керамиста. Благодаря хорошей классической школе, он достаточно быстро смог выработать собственный стиль росписи керамики, в котором сплавились античные и восточные элементы, архаика и модернистские приемы.

Рене Бюто был членом жюри на парижской Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 года. Его работы, представленные здесь вне конкурса, получили высокую оценку. В последующие годы художник успешно занимался керамикой, продолжая совершенствовать свою технологию, стал автором особого вида глазури, получившей название «змеиная кожа». При этом регулярно выставлялся в Париже в Галери Руар (Galerie Rouard). Специфика его творческого почерка состояла в том, что в его керамике чудесным образом оживали не только античные мифы, но и античные традиции их воплощения в вазописи. Как и многих из его коллег, Бюто привлекали, прежде всего, женские мифологические образы: музы, амазонки, сирены. Так же традиционен, как и для других художников Ар Деко, его интерес к вакхическим сценам и к архаическим персонажам античного мифа — кентаврам, наядам. Некоторые античные мифы владели воображением художника на протяжении десятка лет, находя свое воплощение то в графике, то в керамике, то в живописных панно. Например, к сюжету «Леда и лебедь» он обращался неоднократно как в живописи, так и в керамике. В ряду его излюбленных образов можно также назвать Венеру (графика и панно), Амфитриту (пастель 1925 года и панно 1935). Диану (блюдо 1920-х, панно 1935, статуэтка 1950), сирен (графика и керамика 1930-х, акварель и статуэтка 1950) и др.

Не меньшей популярностью в 1920–1930-е годы пользовались работы и другого мастера Ар Деко — Жана Теодора Дюпа (Jean Theodore Dupas; 1882–1964). Родившийся в Бордо и здесь же получавший образование, Дюпа принадлежал к художественной школе Бордо, из которой вышли и другие известные художники, такие как выше названный Рене Бюто (René Buthaud), а также Робер Пужон (Robert Eugene Pougheon), Жан Домерг (Jean Gabriel Domergue), Рафаэль Делорм (Raphael Delorme), Альфред

Жанньо (Alfred Janniot). В 1925 году Жан Дюпа, как и Рене Бюто, принимал участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности (Grand Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) в Париже, давшей имя стилю.



Рис. 1. Жан Теодор Дюпа. Изобилие. 1929. Акв., черн.

Ранние работы Дюпа отличаются тяготением к академической традиции даже тогда, когда художник достаточно свободно, фантазийно обращается с кругом образов, заимствованных из античной мифологии. В качестве примера можно вспомнить аллегорическую композицию 1923 года «Мир». Постепенно его стилистика изменяется, обретает оригинальные черты, благодаря уникальному смешению таких разнородных влияний как классицизм, кубизм и маньеризм. При этом античный миф как источник образных решений никогда не уходил из поля его зрения. Можно отметить целый ряд живописных и графических композиций, впрямую связанных с образами античных мифов: «Помона», «Леда и лебедь», «Суд Париса», «Фортуна», «Орфей», «Вакх» и другие. Но при всей узнаваемости этих образов, при наличии традиционных атрибутов Дюпа создает совершенно неповторимый мир идеализированного идиллического пространства, населенного изящно вытянутыми, маньеристскими фигурами, — мир, который имеет мало общего не только с реальностью двадцатого века, но и с традиционным прочтением античного мифа в классической традиции (рис. 1).

Жан Дюпа успешно проявил себя и в монументальной живописи. Он любил эту сферу деятельности и с удовольствием брался за выполнение крупномасштабных заказов. В ряду его монументального наследия можно вспомнить фрески церкви Святого Эсприта (Париж), фрески школы Клода Моне (Париж), росписи в Королевском дворце Бухареста

и др. Но наиболее прославленной монументальной работой Жана Дюпа стало оформление Большого Салона трансатлантического океанского лайнера «Нормандия» (1934–1935). Дюпа выбрал для оформления зала грандиозный сюжет — «Историю мореходства» в 56 мифологических и батальных сценах. В рамках избранной темы художник обратился и к античному мифу как к источнику вдохновения. В частности, он создал четыре грандиозных композиции, в которых в свободной импровизации представил образы античных богов, связанных, так или иначе, с морем: «Похищение Европы», «Рождение Афродиты», «Колесница Фетиды» и «Колесница Посейдона». Стремясь наиболее органично воплотить идею красоты и роскоши (а именно такую задачу поставили перед ним заказчики), Дюпа решил использовать эффект техники, известной как вер эгломизе (verre églomisé), при которой, благодаря зеркальному сиянию стекла, а также золотых, серебряных, палладиевых листов фольги, и рождалось ощущение роскоши. По его эскизам Жак Шарль Шампинье, мастер по работе со стеклом, изготовил сто панелей, покрывавших в общей сложности 400 кв. м, которые великолепием должны были поражать воображение даже искушенных зрителей.

Но только направленностью на декоративность далеко не всегда исчерпывалась деятельность художников Ар Деко. Некоторые из них ставили перед собой и иные задачи. Особенность их подхода к избираемым мифологическим сюжетам состояла в том, что эти художники рассматривали сюжеты античных мифов как метафоры ценностей, исповедуемых современной им элитой, а образы избранных мифов в их работах становились своеобразными риторическими фигурами.

Среди художников этого круга следует назвать, прежде всего, Эрте. Роман Петрович Тыртов (1892–1990), творческий псевдоним Эрте, — художник, скульптор, сценограф, модельер эпохи Ар Деко. Первоначально его художественная деятельность была сосредоточена, большей частью, в сфере модельной графики. Как известно, художник, сотрудничал со многими журналами мод (Harper's Bazaar «Vogue», «Cosmopolitan», «Women's Home Journal»). Фантазийный мир Эрте отличается рафинированной изысканностью, его графические листы отмечены безукоризненным вкусом и безупречной выверенностью композиции. В свободной игре воображения Эрте довольно часто обращается к образам античной мифологии, в их интерпретации он причудливо сплавляет черты античной вазописи, восточной миниатюры, графики

Ар Нуво и модельной графики. Таковы, например, листы «Зевс», «Гера», «Афродита», «Елена Троянская» и др. Нередко живое непринужденное отношение художника к античной культуре порождает собственные образы, лишь ассоциативно отсылающие к первоисточникам. Например, «Золотое руно» или одна из буквиц серии «Алфавит» — «Д» (Диана).

Уже на излете творческой судьбы, в 1960-е годы, Эрте обращается к кабинетной скульптуре и переживает настоящий восторг от вновь открытых для себя возможностей: «Я испытываю чувство возбуждения всякий раз, когда вижу и трогаю бронзу из моей коллекции скульптур, потому что именно через нее я могу видеть, как оживают мои рисунки, мои идеи, мои мысли, мои мечты, чего раньше никогда не происходило» [4], — пишет он. В скульптуре художнику удается воспроизвести изысканность и безупречность своего творческого почерка. Так же, как и в графике, античные образы занимают его воображение, — и уже в объемной версии интерпретации мы можем увидеть Вакханку, сирен, Фортуну или трех граций. Красота героинь Эрте нездешняя, неземная, как и красота мира, в котором они пребывают. По признанию самого художника, все, что он создавал в искусстве, было игрой воображения, что и делало его работы чрезвычайно востребованными: они открывали возможность и зрителю грезить наяву.

Луи Икар (Luis Icart; 1880–1950) так же, как и Эрте, очень рано начал рисовать и рано определился с кругом своих художественных предпочтений — графика и мода. Так же, как и у Эрте, основу его творческих устремлений определяло стремление к утверждению красоты. Но на этом сходство и заканчивается, так как, в отличие от Эрте, стиль Луи Икара формировался под сильным воздействием французского рококо. Его привлекали очаровательные женские образы, близкие по характеру к капризным, изящно-эротичным героиням Ватто, Фрагонара, Буше, поэтому в его многочисленных офортах практически неразличимы интимные изображения парижанок 1920-х годов и античных богинь, образы которых он интерпретирует как образы своих юных современниц. Достаточно сравнить, например, такие листы как: «С завязанными глазами» (1922), «Дым» (1926–1930), «Венера в волнах» (1931), «Отдых» (1934) и др. Образ Венеры был одним из излюбленных у художника, его, похоже, он видел в каждой молодой женщине. Но и другие мифологические женские персонажи также вдохновляли его фантазию. Можно вспомнить такие работы, как «Бег Дианы» (1924), «Павлин» (1925) — героиня листа ассоциируется с Герой, «Леда и лебедь» (1934) Непринужденная легкость, артистичность творческого почерка позволяет Луи Икару не только передать чувственность и эротическую притягательность избранных персонажей, но и иногда окрасить изображения интонацией улыбки. Таковы, например, его композиции с всадницами, которые можно рассматривать как своеобразный изящный юмор художника на тему амазонок: «Злой конь» (1914) или «Чистокровные» (1937).

В живописном наследии Рафаэля Делорма (Raphaël Delorme; 1890–1962) есть также немало композиций, посвященных мифологическим женским образам, хотя характер их интерпретации довольно серьезно отличается от того, что предъявлял публике Луи Икар. Особенности творческого почерка Делорма состоят в том, что, при внешнем последовательном обращении к языку академической живописи, его работы полны скрытой иронии. Художнику удается достаточно успешно балансировать на грани высокого искусства и китча. Он готов предъявить публике ею же, т.е. публикой, сотворенный идеал античной красоты. Делорм снова и снова воспроизводит его в картинах, обозначенных темой Венеры («Нимфа и рождение Венеры на втором плане», «Рождение Венеры», «Венера под синей вуалью») или просто скромно названных «Обнаженная» или, например, «Отель для женщин Эльзы Максвелл». Нередко этот образ множится, неоднократно повторяясь в пространстве одной композиции. В качестве примера можно назвать целый ряд работ такого плана: «Античная сцена с голубями», «Чайки», «Женщины в городе», «Галера у моста». В них образ мифологизированной красоты узнается с первого взгляда, несмотря на совершенно не мифологические названия. Делорм, помещая своих героинь среди городских улиц и площадей, окружая их символами, отсылающими к античности, и соблюдая внешние правила изображения прекрасной наготы, подспудно раскрывает курьезность существования идеализированной женственности в пределах означенных пространств. Более того, заглядывая в прошлое, Делорм показывает ее трансформацию от античности до двадцатого века, как, например, он это сделал в композиции «Свет и тень». При жизни художника его картины не имели большого успеха, несмотря на участие в парижских выставках («Salon de la Societe Nationale des Beaux-Arts», «Salon des Tuileries» и «Salon d'Automne» 1920–1923 годов). Скорее, это была своеобразная «работа в стол».

Эжен Робер Пужон (Robert Eugene Pougheon; 1886–1955) начинал художественное образование в Бордо, затем учился в Школе

изящных искусств в Париже (у Жана-Поля Лорена, Альберта Безнара и Поля Бодуэна) и в Национальной школе декоративных искусств (у Шарля Ламера). В своем становлении Пужон испытал довольно сильное влияние Давида, Энгра, Пюви де Шаванна, а от своего учителя Жана-Поля Лорена Пужон унаследовал серьезное отношение к историческому жанру. Но, усвоив правила академической живописи и поначалу следуя им, со временем он пошел по пути стилизации формы, в которой все отчетливее проявлялись маньеристские черты. Пужон был универсальным и плодовитым художником, с равной степенью свободы работал и в монументальной живописи, создавая фрески и витражи, и в станковой, а также успешно проявил себя и как иллюстратор, и как художник-прикладник (гобелены). В выборе сюжетов Пужон исходил из практической необходимости и желаний заказчика, но не оставлял без внимания и античный миф. При этом его особенно привлекала возможность раскрыть тему свободной гармонии человека и природы. Пейзажные фоны, в которые погружены его мифологические герои, — дикие, лишенные даже намека на созидательную деятельность человека, можно интерпретировать как своеобразное символическое «бегство от цивилизации», поэтому и характерная для его работ на античные сюжеты нагота воспринимается как естественное и даже должное состояние человека. Такова, например, композиция «Диоскуры». Еще более ощутимо тема гармонии человека и природы звучит, когда он обращается к своему излюбленному мотиву — мотиву амазонок. Чаще всего работы такого рода художник и называл — «Амазонки» (например, живописные композиции 1926, 1929, 1934). При этом, смешивая в них атрибуты древности и двадцатого века, Пужон подчеркивает вневременную, всегда присущую женщине символическую связь со свободной стихией природы (рис. 2). Этот мотив узнается без труда даже

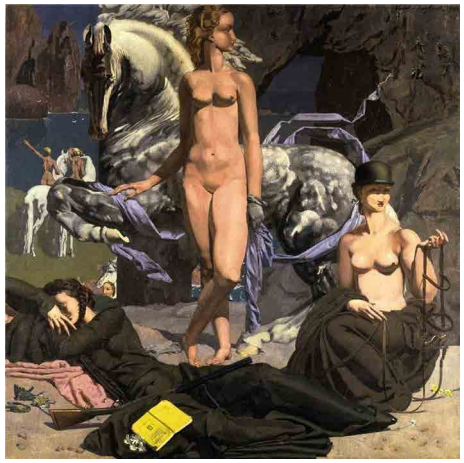


Рис. 2. Эжен Робер Пужон. Амазонки. 1926. Холст, масло

тогда, когда название носит отвлеченный характер. Таков, например, графический лист «Вольный ветер».

Тамара де Лемпицка (Tamara de Lempicka; 1898–1980) была признана «иконой» стиля Ар Деко. Наибольшую популярность ей принесли портреты, при работе над которыми художник синтезировала разнородные черты направлений, в той или иной мере повлиявших на формирование ее творческого почерка: классицизма, маньеризма, кубизма. К античным сюжетам художник обращалась в единичных случаях. «Я стараюсь жить и творить так, чтобы и моя жизнь, и мои работы несли на себе отпечаток современности», — утверждала она [6, p. 16]. В качестве одного из немногих обращений де Лемпицка к античному мифу можно вспомнить «Андромеду», образ которой она интерпретирует как образ современницы, прикованной к «скале» городских кварталов. И, тем не менее, творческую судьбу самого художника в какой-то степени можно рассматривать как кульминацию в развитии темы амазонки в Ар Деко. Скрытые импульсы этого образа окрашивают целый ряд ее композиций, в том числе, и портреты, например, «Портрет графини де Ла Салль». И, конечно, ее собственный «Автопортрет в зеленом бугатти». Новое толкование античного мифа в творчестве художника неслучайно. Если для художников-мужчин амазонка была символом социальной независимости современниц, утверждение которой они наблюдали со стороны, то де Лемпицка, поставленная трагическими обстоятельствами гражданской войны в России и последующей эмиграцией перед необходимостью заново обустраивать собственную жизнь, сама себя ощущала амазонкой. Художник рано поняла значимость мифологизации не только творчества, но и собственного образа и приложила максимальные усилия к тому, чтобы трансформировать реальные обстоятельства своей жизни в хорошо срежиссированное действо, в миф, главным персонажем которого стала она — амазонка Нового времен. Неразрывность мифа в жизни художника и в ее полотнах, неразличимость этих сфер в сознании зрителя и позволили ей стать «иконой» стиля, воплотившей идеал современников.

В начале 1920-х годов Европа, почувствовавшая вкус к роскоши, автомобилям и ночной жизни, сияющей искусственными огнями, «оптимистично погружалась» в мифологическое пространство «мира и богатства, не предвещавших ни пугающего кризиса 1929 года, ни грядущей катастрофы еще одной длительной мировой войны» [5, p. 13]. А весь этот межвоенный период 1920–1930-х, вошедший в историю как «les Années

folles» («безумные годы»), был отмечен парадоксальным сочетанием казалось бы несовместимого: легкости и бездумности в бесконечном поиске удовольствий и смутного ощущения трагической безысходности. Все это накладывало свой отпечаток и на характер функционирования искусства, и на характер образов, к которым оно обращалось, в том числе, и мифологических. Кентавры, вакханки, Фортуна становятся чрезвычайно популярными персонажами Ар Деко так же, как и героини мифов, рождающие ассоциации с образами любви, идеализированной, но чувственной. Венера, Леда, нимфы, наяды, сирены — именно они господствуют в образных структурах Ар Деко. В 1920-е годы в искусстве Ар Деко доминирует образ женщины, представленный как объект наслаждения. Художники любуются красотой и пластикой женского тела, помещая своих героинь в мир идеализированного внеконфликтного пространства. К началу 1930-х годов Ар Деко выводит женский образ из пассивного состояния объекта любования. В работах художников все отчетливее начинает проявляться тема свободы и активной реализации женщины, актуализируются образы самостояния женщины — это, прежде всего, амазонки и Диана. Но и в том, и в другом случае происходит сакрализация красоты, которая воспринимается как ценность безусловная, перекликающаяся с представлениями о «золотом веке» античности — представлениями, которые и сами были плодом мифотворчества Нового времени. Это привело Ар Деко к активному обращению не столько к античному мифу как таковому, сколько к традициям его последующей интерпретации в новоевропейском искусстве, причем в гармонизующем смешении и синтезе элементов разных стилей.

Список литературы:

1. *Малинина Т.Г.* История и современные проблемы изучения стиля Ар Деко // Искусство эпохи модернизма: Стиль Ар Деко. 1910–1940-е годы. — Москва: Пинакотека, 2009. — 319 с.

2. *Петухов А.В.* Ар Деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 311 с.

3. *Хилльер Б., Эскритт С.* Стиль Ар Деко / перевод с английского В.И.Самошкина. — Москва: ИСКУССТВО — XXI ВЕК, 2005. — 240 с.

4. Эрте. Биография. — URL: http://www.erte.ru/ (дата обращения: 02.03.2020).

5. *Benzi F.* Art Deco. Giunti Editore S.p.A. — Firenze — Milano, 2004. — 50 p.

6. *Marini F.* Tamara de Lempicka. — Ginevra-Milano: Skira, 2011. — 95 p.

В.А. ЧЕРНОРИЦКИЙ

Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись», МГХПА им. С.Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: valera89104791647@gmail.com

V.A. CHERNORITSKII

Associate Professor of the Department of monumental and decorative painting, Stroganov Academy (MGHPA), corresponding member of the Russian Academy of Arts
e-mail: valera89104791647@gmail.com

СОВРЕМЕННАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ГОРОДАХ РОССИИ. ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА

CONTEMPOREARY MONUMENTAL PAINTING IN THE RUSSIAN CITY. PROBLEMS AND STUDY OF THE VISUAL LANGUAGE

Статья посвящена особенностям существования монументальной живописи в современных городах России. Формы изобразительного языка и композиция произведений монументальной живописи, главным образом, зависят от того, к какому из главных направлений относится произведение: к церковному искусству или к светскому. Художники, открывшие для себя возможность реализовывать свой талант в храмовой росписи, следуют различным традициям религиозного искусства, представленным в истории русского храмового строительства. Границы светского монументального искусства оказались серьезно сужены в постсоветское время и до настоящего времени взывают к точному определению. Монументальное искусство не вступает с архитектурой в равноправный диалог, но лишь декорирует ее. Путь к переоценке роли монументальной живописи в современной России лежит в переосмыслении соотношения понятий «монументальное искусство» и «стрит-арт». Также развитие монументального искусства, связанного с архитектурными объемами, связано с освоением возможностей компьютерного моделирования.

The article is devoted to the features of the existence of contemporary monumental painting in Russian cities. The visual language and the composition of the works of monumental painting mainly depend on the direction of the work of art: church art or secular. Artists who have discovered the opportunity to realize their talent in church painting follow various traditions of religious art presented in the history of Russian temple construction. The boundaries of secular monumental art have been severely narrowed in the post-Soviet era and so far have appealed for a precise definition. Monumental art does not enter into a dialogue with architecture, but only decorates it. The way to revaluate the role of monumental painting in modern Russia lies in rethinking the relationship between the concepts of «monumental art» and «street art». Also, the development of monumental art closely connected with architectural volumes is associated nowadays with the development of computer graphics.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументальная живопись, современное искусство, церковное искусство, храмовая роспись, светская живопись, советское искусство, кризис монументального искусства.
Keywords: monumental art, monumental painting, contemporary art, church art, temple painting, secular painting, Soviet art, the crisis of monumental art.

Как отмечают исследователи, живопись в контексте средового дизайна отвечает характеру категории живописности, то есть «связана со стремлением к асимметрии, нерегулярности, вариантности, динамике ритмов, неопределённости («незакреплённости») границ и направлена на выявление отношений («связей и общностей»), определяющих средовые качества произведения» [Смекалов, 2009, 8], она «выступает как синтез пластического, светового и цветового взаимодействия компонентов средового пространства» [там же].

Современная городская монументальная живопись, несомненно, объединяет в себе достижения былых эпох. В частности, на современную средовую, монументально-архитектурную живопись серьезно влияют направления искусства XX века: кубизм П.Пикассо и футуризм Дж.Балла, пуризм А.Озанфана и дадаизм М.Эрнста, неопластицизм П.

Мондриана и симультанизм Р.Делоне сочетаются с экспрессионизмом В.Кандинского, супрематизмом К.Малевича. Вместе с тем, в ней заметны и традиции советского искусства, и возрождение определенных тенденций русского и древнерусского искусства.

В целом, к современной монументальной живописи как органичной составляющей городского пространства применяются те же требования, что и к дизайну средового пространства в целом: целостность, системность, структурность, программность, уникальность, комбинируемость, адаптивность [Смекалов, 2009, 18–20]. А также есть специфические требования: динамичность, пластичность, ритмичность, масштабность, пропорциональность, освещенность, цветность, фактурность [там же].

Две важнейшие разновидности современного монументального искусства — искусство церковное (храмовое) и светское.

Храмовое искусство, отвергнутое и запрещенное в СССР, в постсоветское время пережило закономерный взлет. И это объясняется не только реставрацией исторической памяти, но и простыми историко-экономическими факторами: «Вместо главного заказчика монументальных росписей — государства на передний план в эпоху возрождения православия выступила русская православная церковь» [Трифонова, 2017, 100].

Художники, открывшие для себя возможность реализовывать свой талант в храмовой росписи, следуют различным традициям религиозного искусства, представленным в истории русского храмового строительства. В частности, в современном монументальном церковном искусстве можно говорить о серьезной роли традиции: стиля Московской школы XV в., изобразительного искусства XI–XII вв. и живописи Палеологовского периода. Каждое из этих направлений стилизации имеет свои решения в ритмике и композиции, в организации сюжетного материала. Так, для наиболее раннего стиля характерна монументальная лаконичность, композиционные паузы, образы святых в пространстве храма. Палеологовская Византия привносит повествовательные многофигурные композиции и ренессансный реализм [Давидова, 2016].

Однако в данной сфере есть свои сложности, связанные именно с традиционализмом: насколько возможно и необходимо воссоздание точных методов, иконографии старых мастеров? Какой путь точнее и правильнее: копирование, стилизация или модернизация? Исследователи отмечают, что «сверхзадачей при этом служит создание нового

художественного языка в области современной храмовой монументальной живописи» [Климкина, 2018, 95], однако эта задача очень глобальна.

К тому же, обращение к духовному искусству требует от художника особых компетенций: «Здесь возникает одна из главных проблем современной православной монументальной живописи, заключающаяся в качестве иконописца как художника и в степени его погружения в сущность православного храмового искусства» [Дорохин, 2011, 256].

Границы светского монументального искусства оказались серьезно сужены в постсоветское время и до настоящего времени взывают к точному определению. Кто-то понимает монументальную живопись как любую живопись на фасаде и в интерьере [Прохоров, 2013, 39]; кто-то — как сугубо синтетическое явление, строго обусловленное архитектурой [Слаук, 2014]; кто-то относит к ней и графический плакат [Трифонова, 2017, 99]. Если рассматривать монументальную живопись как искусство, прежде всего, идеологическое, то она потерпела после СССР практически полный крах: «Развитие светского монументального искусства со времени перестройки остановилось» [Трифонова, 2017, 100].

Вместе с тем, есть художники, которые продолжают дело светского монументального искусства. Так, к Крыму продолжает работать П.П.Грейсер, создавая мозаики из цветной смальты, работая с металлом и деревом. Тематика его работ связана с размышлением о цикле жизни и ее наслаждениях, он изображает «стилизованные представления о море, музыке, космическом пространстве и юности, а также понятия красоты, радости и спокойствия» [Салата, Алксеева, 2018, 25]. Исследователи выделяют отдельные школы монументальной живописи, не потерявшие влияния и сегодня: в частности, это Строгановская школа, с характерным «стилем Филатчева», традициями Г.М.Коржева и А.Л.Орлова [Орловский, 2011]. К этим традициям относится монументализация популярных и даже бытовых сюжетов; четкая ритмическая система; портрет как центр композиции [там же, 23–24].

В.Чурсин достаточно точно говорит о важной перемене в соотношении архитектуры и монументального искусства в современности. Говоря о Московском Международном Доме Музыки (2002, архитекторы Ю. и С.Гнедовские, В.Красильников, Д.Солопов, М.Гаврилова; инженеры С.Белов, И.Кузнецова), он отмечает следующее. В позднесоветскую эпоху «ведущую роль в формировании функционального и культурного пространства интерьеров играло бы монументальное искусство»; однако в этом здании монументальные произведения «бесспорно, обогащают образную структуру интерьеров, в которые они помещены, но не являются определяющими в их пространственной композиции» [Чурсин, 2006, 21–22]. Монументальное искусство не вступает с архитектурой в равноправный диалог, но лишь декорирует ее.

Путь к переоценке роли монументальной живописи в современной России лежит в переосмыслении соотношения понятий «монументальное искусство» и «стрит-арт». Несмотря на то, что их противопоставляют по ряду параметров (выбор места, подготовка проекта, материалы, процесс, анализ) [Крылов, 2016], современная ситуация, когда стрит-арт постепенно получает признание как особая отрасль изобразительных искусств, ведет к их объединению с явлением монументального искусства. Так, в ряде русских городов авторитетные граффитисты привлекаются городским начальством к украшению стен домов, мостов и так далее; они, в том числе, используют такие материалы, как синтетические каучуки, силикатные краски и нитролаки.

Наконец, сегодня развитие монументального искусства, связанного с архитектурными объемами, связано с освоением возможностей компьютерного моделирования. Можно встретить такое мнение, что «живое дыхание творческой личности художника и движение творящей его руки в последние два десятилетия постепенно было вытеснено из пространства современного интерьера, заменено исполненными на компьютере дизайнерскими решениями» [Трифонова, 2017, 100]. Однако негативная оценка роли компьютерных технологий в монументальной живописи связана, очевидно, с простым недопониманием их возможностей. Как отмечает современный исследователь, «развитие живописи, ее декоративных свойств и современные компьютерные технологии могут рассматриваться в единой системе» [Прохоров, 2013, 10]. При этом учет архитектурного объема с использованием 3D технологий во многом может помочь не только в образовании будущих живописцев, но и в проектировании будущих работ. «В контексте изменения геометрии зданий главное место занимает монументальная 3D-живопись, когда сюжеты выполнены на плоских стенах фасадов и интерьеров, а также Street-art живопись на асфальте и мостовых городов» [Прохоров, 2013, 39]. Этот путь развития видится вполне гармоничным в контексте развития мирового искусства, культуры и информационного общества.

Список литературы:

1. *Давидова М.Г.* Современная роспись храма: стиль и программа — система взаимодействия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2016. — Вып. 2 (22). — С. 156–165.

2. *Дорохин Д.В.* Проблемы современной православной монументальной живописи // Вестник ИрГТУ. — 2011. — № 2 (49). — С. 254–257.

3. *Климкина Т.В.* Современная храмовая архитектура и монументальная живопись: вопросы синтеза (на примере России и республики Мордовии) // Finno-Ugric World. — 2018. — Т. 10. — №. 4.

4. *Крылов С.Н.* Монументальная живопись и граффити как родственные пластические искусства // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Международной научно-практической конференции. — Чебоксары: Интерактив плюс, 2016. — С. 111–114.

5. *Орловский Н.П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960-х — 1980-х (становление, стилевые особенности): автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2011. — 29 с.

6. *Прохоров С.А.* Современные цветографические интерпретации живописи в архитектурном пространстве: автореферат дис. … д-ра искусствоведения. — Барнаул, 2013. — 47 с.

7. *Салата Д.В., Алексеева Е.Н.* Современная мозаика Крыма, на примере творчества П.П.Грейсера // International Journal of Humanities and Natural Sciences. — 2018. — Т. 5. — № 2. — С. 24–26.

8. *Слаук С.Я.* Основные признаки монументальной живописи как органичной составляющей архитектуры // Архитектура. — 2014. — Вып. 7. — С. 93–97.

9. *Смекалов И.В.* Роль живописи в проектной культуре средового дизайна: автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2009. — 24 с.

10. *Трифонова Г.С.* Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска: основные тенденции за 100 лет // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2017. — Т. 17. — № 3. — С. 98–108.

11. *Чурсин Д.В.* О роли монументальной живописи в современных общественных интерьерах // Архитектон. — 2006. — № 13. — С. 18–23.

Е.А. ВОСТРИКОВА

ИСАА МГУ, сотрудник Международного центра корееведения МГУ

e-mail: dolihotella@hotmail.com

E.A. VOSTRIKOVA

Institute of Asian and African Studies of MSU, the International Center for Korean Studies of MSU

e-mail: dolihotella@hotmail.com

СИН САИМДАН — ЖЕНЩИНА-ХУДОЖНИК: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

SHIN SAIMDANG — WOMAN, ARTIST: BIOGRAPHY RECONSTRUCTION EXPERIENCE

Статья посвящена описанию жизни Син Саимдан (1504–1551), выдающегося корейского художника XVI в. Представлены краткая биография и истории, связанные с ее деятельностью. Син Саимдан была человеком одаренным, ее творческие интересы распространялись очень широко, она преуспела в живописи, каллиграфии, литературе, вышивании, родила семерых детей, воспитала выдающегося корейского философа и политического деятеля Ли И (Юльгока). Автор анализирует сложности, возникшие в процессе изучения творческого наследия художника. Также в статье предпринята попытка определить место художника в культурной жизни Кореи. Отдельно рассмотрен образ Син Саимдан как идеала конфуцианской женщины, процесс формирования и изменения этого образа с течением времени. Поднят вопрос о том, почему интерес к личности Син Саимдан не угасает в Корее по сей день.

The article is devoted to life and works of Shin Saimdang (1504–1551), one of the leading Korean painters of XVI century. It contains a brief biography and life stories of Shin Saimdang. She was a deeply educated and talented person, her creative interests spread widely. Shin Saimdang was good at painting, calligraphy, literature and em-

broidery. She gave birth to seven children, including Yi I (Yulgok), prominent Korean philosopher and politician. Author analyses complex issues that arise during research of the painter's heritage. An attempt is made to determine the place of the painter in cultural life of Korea. Another aspect is formation and change of Shin Saimdang's image as an ideal Confucian woman over time. A question why interest in life and oeuvre of Shin Saimdang is still keen in Korea nowadays is discussed.

Ключевые слова: Син Саимдан, Ли И (Юльгок), Ан Гён, Оджукхон, корейская традиционная живопись периода Чосон, сансудо, пхододо, чхочхундо, хваджодо, хёнмоянчхо.
Keywords: Shin Saimdang, Yi I (Yulgok), An Gyeon, Ojukheon, Korean Traditional Painting of Chosŏn period, Landscape, Grapevines, Grass and Insects, Bird-and-Flower Painting, Virtuous Wife and Wise Mother.

Настоящая статья ставит задачу изучения биографии и особенностей творческого пути Син Саимдан, которую с легкостью можно назвать одной из самых известных женщин в истории Кореи. Жила она в XVI в., была художником, литератором, каллиграфом. Мало кто из средневековых корейских художников может похвастаться таким обширным творческим наследием. Сначала все это кажется невероятным, так как наша героиня — женщина, жившая в рамках традиционного конфуцианского общества, но по мере изучения биографии Син Саимдан становится даже закономерным.

В отечественном искусствознании и кореееведении нет отдельных работ, посвященных художнику. В базовых трудах советских и российских ученых Син Саимдан упоминается у О.Н.Глухаревой [3, с. 166–167] и И.А.Толстокулакова [10, с. 100], однако детали биографии и анализ творчества отсутствуют, в других научных работах художник не фигурирует вовсе [2; 4; 7; 8]. В западноевропейском и японском искусствоведении ситуация схожая. Дело в том, что самые известные корейские коллекции в России, Японии и на Западе (петербургская Кунсткамера, московский Музей Востока, Национальный музей Японии, Музей народного искусства и Музей Нэдзу в Токио, Оксфордский университетский музей, Фицвильям-музей в Кэмбридже, музей Кью в Лондоне, музеи Лейдена и Гамбурга, собрание музея Гимэ в Париже, коллекция Бостонского музея изящных искусств, собрание Смитсоновского института, Метрополитен-музей в Нью-Йорке) носят в целом этнографический характер [7, с. 7–11]. С начала их формирования упор всегда делался на керамику, фарфор и буддийское искусство Кореи [17; 19; 24]. Сегодня многие искусствоведы изучают корейскую традиционную живопись, но творчество Син Саимдан если и упоминается, то только в общем контексте развития средневекового корейского искусства. Имеет значение и тот факт, что все произведения Син Саимдан по счастливой случайности остались на территории Корейского полуострова и не были вывезены в другие страны, поэтому автор статьи в своих изысканиях опирается на труды южнокорейских и северокорейских специалистов; методология изучения жизни и творчества художника свелась, в первую очередь, к структурированию обширного материала, переведенного с корейского языка.

Для понимания феномена Син Саимдан в корейской истории, культуре и живописи необходимо также сказать несколько слов о месте и роли, которые отводились женщине в период правления династии Ли (эпоха Чосон, 1392–1910). Еще в предыдущую эпоху Корё (918–1392) на Корейский полуостров в результате интенсивных контактов с Сунским Китаем проникает неоконфуцианство (сонних ак 성리학 性理學 или чучжахак 주자학 朱子學, учение Чжу Си, 1130–1200), новое истолкование учения Конфуция. Как идейная система оно стало главенствующим уже в Чосоне и сформировало принципы устроения государства и межличностных отношений. Эта система пропагандировала глубокий гендерный разрыв и трактовала неравенство полов как высший законный порядок, необходимый для поддержания вселенской гармонии. Общественные и личностные взаимоотношения базировались на четкой, обязательной иерархии, которая предусматривала для каждого члена общества и семьи как его части определенное место (государь — подданный, отец — сын, муж — жена, старший — младший, отношения между равными).

Естественно, что обязанности, предписываемые мужчинам и женщинам, были разделены и строго регламентированы. Для корейской женщины сфера деятельности ограничивалась только домом (сам корейский традиционный дом был всегда разделен на женскую и мужскую половины), она не имела права вступать в какое-либо общение с мужчинами, кроме членов своей семьи, прятала лицо, выходя на улицу, да и чем реже покидала дом, тем было лучше. Основная функция — это

продолжение рода, поэтому женщина могла выступать, по сути, только в роли дочери, жены, хозяйки, матери [6, с. 106–122].

В таких условиях образование, которое получали девочки, ограничивалось навыками ведения хозяйства. В благородных семьях дочерей обучали грамоте, однако занятия литературой и живописью, которые очень поощрялись в мужской среде, для девочек считались нарушением общепринятых правил поведения. Развлекать мужчин стихами и рисованием было уделом кисэн (기생 妓生) («Кисэн — профессиональные развлекательницы, в чьи обязанности входило умение поддерживать светскую беседу, играть на музыкальных инструментах, танцевать, писать стихи, и чем выше было их мастерство музицировать, петь, экспромтом сочинять стихи в компании богатых и знатных мужчин, тем выше они ценились, тем известнее становились их имена» [5, с. 31]), поэтому даже знатные девушки крайне редко получали классическое конфуцианское образование.

Безусловно, это описание только малой части исторических реалий, на фоне которых протекала жизнь Син Саимдан, но образовательный и гендерный аспект важны в контексте данного исследования.

***

29 октября 1504 г. в городе Каннын (강릉, провинция Канвондо), что находится на Восточном побережье Кореи родилась девочка, назвали ее Син Инсон (신인손 申仁善, пон (본 本), или клановая принадлежность — Пхёнсан (평산 平山)). Она была второй из пяти дочерей конфуцианца Син Мёнхва (신명화 申命和), родилась в доме своей матери Ли Ёнъин (이용인 ?). Вокруг росло много толстого черного бамбука, отсюда пошло название дома — Оджукхон (오죽헌 烏竹軒 или Дом черного бамбука). Сегодня Оджукхон (нац. достояние № 165) — один из самых старых традиционных домов, сохранившихся на территории Кореи.

Отец девочки Син Мёнхва был потомком Син Сунгёма (신숭겸 申崇謙), высокопоставленного чиновника, сподвижника Ван Гона, основателя государства Корё. Син Мёнхва выдержал экзамен на чин, но не стал строить карьеру на государственном поприще. Его жена Ли Ёнъин также происходила из благородного рода.

Как уже отмечалось выше, в знатных корейских семьях прилагали все силы, чтобы дать самое лучшее образование сыновьям, так как сдача государственного экзамена на чин была, по сути, единственной

гарантией социального лифта в будущем, в случае же с девочками речь почти никогда не шла о глубоком, системном образовании.

В доме Син Мёнхва ситуация была иной: супруги полностью посвятили себя дочерям, в их воспитании и образовании участвовала вся семья. Например, дед по материнской линии Ли Саон (이사온 李思溫) помогал маленькой Инсон изучать конфуцианскую классику [21, с. 15]. Девочка всегда тянулась к знаниям, много читала, с шести лет начала рисовать и сразу проявила невероятный талант. Совсем юной девушкой она овладела основами живописи и каллиграфии, изучала буддийские сутры, писала стихи, была великолепна в разного рода рукоделии, делала изящные и тонкие вышивки. Тогда же она сама выбрала себе псевдоним Саимдан.

Нам известно три хо (호 號), т.е. творческих псевдонима художника: Саимдан (사임당 師任堂), Инимдан (인임당 姻姙堂), Имсаджэ (임사재 姙師齊). Самый известный из них — Саимдан (사임당 師任堂). Он состоит из трех иероглифов: Са обозначает учитель, Им — долг (иероглиф взят из имени Тай-жэнь), Тан — женщина, мать. Тай-жэнь (太任) — древняя китайская государыня, образцовая супруга, мать чжоуского Вэнь-вана (XI в. до н.э.). Прославилась государыня конфуцианскими добродетелями и особой материнской ответственностью, она уделяла огромное значение образованию в воспитании детей.

Родители гордились дочерью. Отец показывал ее картины, каллиграфию и стихи друзьям. Девушка много шила, ее рукоделие было таким красивым, что подруги и сестры часто использовали его как образец. Мать собирала вышивки Син Саимдан, рассказывала о творческих успехах гостям. Безусловно, таланты юной Син Саимдан смогли в полной мере раскрыться благодаря образованию, которое дали ей родители, и атмосфере любви и заботы, царившей в семье.

Вероятно, она была человеком открытым, готовым помогать окружающим. Существует красивая история о том, как Син Саимдан спасла бедную соседку, запачкавшую на празднике чужую, взятую на время юбку. Син Саимдан отвела женщину в тихую комнату переодеться. Юбку же она аккуратно разложила, расправила все складки и оторвала испачканный кусок ткани. Затем взяла кисть, краски и стала на нем рисовать. Забыв все тревоги и заботы, она погрузилась в мир творчества, спокойно водила кистью, пропитанной тушью. И вот на ткани появилась роскошная гроздь винограда, а пятна исчезли… Художник сказала соседке отнести рисунок на рынок. Купцы торговались, поднимали цену,

так что, продав картину, женщина смогла купить новую юбку, и у нее еще остались деньги [12, с. 85–86].

В 1522 г. восемнадцатилетняя Син Саимдан была выдана замуж за Ли Вонсу (이원수 李元秀), выходца из Ханяна (한양, старое название Сеула), чиновника, посвятившего себя государственной службе. Ли Вонсу происходил из знатной, но бедной семьи, и многие считали, что партия для девушки была не самая выгодная.

В том же году скончался ее отец, и Син Саимдан, будучи уже замужней женщиной, пришлось на время остаться в доме родителей, чтобы помогать матери и сестрам. Только в 1524 г. она уехала в Ханян к мужу, где родила своего первенца. Позднее Син Саимдан стала матерью семерых детей (у нее было четверо сыновей и три дочери). В разное время она жила с детьми в Ханяне и в родовом доме мужа в Пхаджу (파주, провинция Кёнгидо), иногда навещала милый ее сердцу Каннын.

Ли Вонсу любил жену, он признавал ее талант, как и отец художника, не препятствовал творческим занятиям, демонстрировал работы своим друзьям. Это очень важный момент, ведь так муж вовлекал Син Саимдан в сферу внешнего общения, в ином случае недоступного для нее.

И хотя со временем отношения в семье усложнились, у Ли Вонсу появилась постоянная наложница, Син Саимдан была хорошей женой и мудрой матерью, т.е. обладала высшими добродетелями, с точки зрения конфуцианской идеологии. Она поддерживала мужа, воспитывала детей в строгости и дисциплине, смогла дать им прекрасное образование и развить творческий дух.

До нас дошли истории, повествующие о материнстве Син Саимдан, они связаны в основном с Ли И (псевдоним Юльгок, 율곡 이이 栗谷 李珥, 1536–1584), третьим и самым прославленным из ее сыновей. В тридцать три года Син Саимдан во сне увидела черного дракона (чаще всего дракон в Корее — предвестник что-либо значимого и хорошего), он прилетел со стороны моря и парил над дверью ее спальни. Вскоре она опять забеременела и 26 декабря 1536 г. родила мальчика, который впоследствии стал великим конфуцианским ученым, мыслителем, политическим деятелем и реформатором [21, с. 15].

Однажды мать и сын встретили буддийского монаха, спустившегося с гор Кымгансан. Монах, увидев Хёнрёна (детское имя Ли И, 현룡 見龍), сказал следующее: «Этот ребенок станет выдающимся человеком, он несет в себе истинный конфуцианский дух. Но ему надо опасаться

встречи с тигром» [12, с. 91]. Слова монаха тронули Син Саимдан, она стала просить совета, как ей быть в такой непростой ситуации.

«Когда прилагаешь усилия, небо будет помогать тебе. Для того, чтобы воспитать в ребенке конфуцианский характер, в деревне надо посадить тысячу каштанов, и в их тени растить мальчика 10 лет. Ни один каштан не должен погибнуть. И тогда супруги увидят величайшего конфуцианского мудреца!» [12, с. 91] — так ответил монах встревоженной матери.

По легенде Син Саимдан посоветовалась с мужем, взяв Хёнрёна и остальных детей, отправилась в деревню и исполнила наставление монаха [12, с. 91–92].

Получив прекрасное образование и воспитание, все четыре сына Син Саимдан стали известными деятелями своего времени. Интересно, что младший сын Ли У (псевдоним Оксан, 옥산 리우 玉山 李瑀, 1542–1609) завоевал славу мастера каллиграфии, переняв каллиграфический стиль матери. Старшая из дочерей Мэджан (매장 梅窓) прекрасно рисовала, ее имя обозначает «Сливовое окно», и было дано девочке в честь сливы, которую так любила рисовать Син Саимдан.

Так в постоянных заботах о детях и муже прошла вся жизнь Син Саимдан. Она умерла 17 мая 1551 г. в возрасте сорока семи лет в Пхаджу в доме мужа. К сожалению, Ли Вонсу и старших сыновей не было рядом, они приехали уже после ее смерти.

Изучая биографию Син Саимдан, мы сталкиваемся с историями из ее жизни, которые выглядят часто, как вымысел, однако именно они сформировали образ художника, бытующий сегодня в обеих Кореях. И самое удивительное, что в этой типичной жизни корейской женщины нашлось место творчеству многогранному и прекрасному, поэтому хотелось бы говорить о Син Саимдан как о личности необыкновенно одаренной, которая желала и смогла реализовать себя в сфере, где у нее, казалось бы, не было никаких шансов.

***

Корейский полуостров очень рано был вовлечен в орбиту китайской цивилизации, доктрина садэджуи (사대주의 事大主義, преклонение перед Китаем) влияла на все сферы его жизни. Конечно, и живопись в Корее долгое время развивалась по образцам классической китайского искусства. Концепция мобанджуи (모방주의 模倣主義, подражательство или копирование) в дальневосточной традиции истолковывается как

волшебный акт, призванный воплотить в реальность то прекрасное, что нарисовано на картине, некий диалог между мастерами во времени. Именно так она была воспринята и корейскими художниками.

В эпоху Чосон существовало две группы, которые формировали художественную культуру этого периода. Первая группа — хвавоны (화원 畫員), профессиональные придворные художники (обычно выходцы из чуньинов (중인 中人), средних слоев корейского общества), которые обучались, а затем работали в стенах Тохвасо (도화서 圖畫署) королевской Академии живописи. В период Чосон деятельность Тохвасо охватывала сферы придворной живописи и обучения художников их ремеслу. Академия находилась под контролем Палаты церемоний Еджо (예조 禮曹), ведавшей вопросами церемоний, образования и дипломатии. Художники Тохвасо выполняли все виды художественных работ, необходимых для государственных ритуалов и нужд правящего дома [23, с. 30–31]. Хвавоны также поддерживали тесные связи с корейской элитой, удовлетворяя и их эстетические запросы. Вторую группу составляли образованные чиновники (ученые-конфуцианцы) мунины (문인 文人), они были скорее любители и через рисование воплощали свои творческие амбиции. Это культурное явление в китайской традиции именуется вэньжэньхуа, в корейском чтении — мунинхва (문인화 文人畫), т.е. «живопись образованных людей». «Мастера этого круга принадлежали к высшему привилегированному сословию. Среди них были высокопоставленные сановники и даже члены королевского рода. Живописью они занимались на досуге, “для себя”. Целью, мотивацией их творчества была “саморадость”, свободное выражение движений души» [4, с. 66].

Именно взаимовлияние этих двух художественных сил привело к самому активному развитию живописи в истории Кореи. В высших слоях общества способность созидать прекрасное, умение ценить живопись и каллиграфию, писать стихи стали мерилом уровня утонченности и вкуса образованного человека. По этой причине в Чосоне появилось большое количество хороших художников. Массово создавались картины, писалась каллиграфия. Данный культурно-исторический процесс отражен в многочисленных документах, однако важно понимать, что значимых произведений искусства сохранилось не так много, а реальные шедевры средневековой корейской живописи можно пересчитать по пальцам.

За Син Саимдан закрепился статус женщины-художника периода Чосон, причем, по сути, единственной женщины. По-корейски

ее часто называют мунин, хотя термин ассоциируется, в первую очередь, с мужчинами. Творчеством она занималась на досуге по зову души и сердца.

Количество произведений, дошедших до нас, — приблизительно сорок работ в цвете и туши (включая каллиграфию и вышивки), и это, повторимся, очень много для Кореи XVI в. Син Саимдан писала в следующих жанрах: сансудо (산수도 山水圖, пейзажная живопись), пхододо (포도도 葡萄圖, изображение винограда), чхочхундо (초충도 草蟲圖, травы и насекомые), хваджодо (화조도 花鳥圖, цветы и птицы), также она рисовала сагунджа (사군자 四君子), или четыре благородных растения (бамбук, сливу в цвету, орхидеи, хризантемы, которые символизировали чистоту, красоту, благородство и стойкость), и рыб.

Самым сложным как в китайской, так и корейской живописи считалось изображение человека, поэтому портреты были прерогативой профессиональных художников, также высоким стилем всегда признавался пейзаж. Безусловно, профессиональные художники, как и любители мунины, не ограничивали себя только одним жанром, однако, внутренняя иерархия и градация стилей всегда существовала.

Современные южнокорейские исследователи видят в многообразии жанров художественного наследия Син Саимдан серьезную проблему для научных изысканий. Картины, которые так хорошо чувствуют рядовые любители живописи, ставят специалистов в тупик. Их стилистическая разница столь велика, что вопрос авторства остается открытым. Надо понимать, что, когда мы говорим о творчестве художника, чаще всего точных, стопроцентных доказательств авторства нет, есть только факты, косвенно подтверждающие, что это ее работы [13, с. 26].

Также нельзя забывать, что Син Саимдан была матерью семерых детей, оставила после себя литературное наследие и умерла всего в сорок семь лет. Предположение, что она не могла быть полностью сконцентрирована только на рисовании, выглядит вполне обоснованным. Однако никто из специалистов не отрицает тот факт, что ее картины были любимы современниками, оказали огромное влияние на эстетические воззрения последующих поколений, и остаются актуальными для культурной жизни Кореи сегодня.

Попытаемся разобраться, в чем кроются основные сложности в изучении произведений Син Саимдан, обратимся к сведениям о художнике и ее картинах, оставленным современниками.

«У матери был особенный талант к рисованию. С семи лет она копировала стиль Ан Гёна, ее пейзажи удивительны. Также прекрасно она рисовала виноград. Ее ширмы и свитки стали известны по всему свету. Мир не сможет этого повторить» [цит. по: 13, с. 27], — так Ли И писал о матери в посмертных записях хэнджан (행장 行狀), воспевая ее творчество. (Ан Гён (псевдонимы Хёндонджа и Чугён, 현동자 (주경) 안견 玄洞子 (朱耕) 安堅, (?–?)) — прославленный художник XV в., был известен своими пейзажами, его картины считаются одной из вершин средневековой корейской живописи [1, с. 64–67].)

Многие ученые-конфуцианцы также восхищались талантом Син Саимдан. Со Сеян (псевдоним Янгок, 양곡 소세양 陽谷 蘇世讓, 1486–1562) говорил о пейзажах художника: «Чудесные впечатления и искусная техника, уловить и повторить такое сложно» [цит. по: 13, с. 27].

Современник Син Саимдан О Сукквон (псевдоним Яджоктан, 야족당 어숙권 也足堂 魚叔權, первая половина XVI в., ?–?) писал следующее: «Особенно великолепны виноград и пейзажи Син Саимдан. Кто сможет критиковать такие потрясающие картины, и кто скажет, что такая работа не подходит женщине?» [цит. по: 13, с. 27].

Мы видим, что репутация Син Саимдан как художника была велика уже при жизни, и со временем она только укреплялась.

Однако никто из современников не уделил должного внимания картинам в стиле травы и насекомые, которые особенно хорошо известны в наши дни, в приведенных выше цитатах нет ни одного упоминания о них. Как объяснить общепринятое мнение, что Син Саимдан прекрасно рисовала именно чхочхундо, и почему оно сегодня так распространено в литературе?

Впервые о произведениях Син Саимдан в стиле травы и насекомые уже в XVII в. написал Сон Сиёль (псевдоним Уам, 우암 송시열 尤庵 宋時烈, 1607–1689), ярый неоконфуцианец, ученик и последователь школы Ли И (Юльгока): «Эти картины нарисовала госпожа Син, жена Ли Вонсу. Невозможно поверить, что рисунки созданы рукой человека, настолько они естественны. В живописи она достигла истинной гармонии, найдя квинтэссенцию пяти элементов и собрав гармонию жизненной энергии. На самом деле она могла дать жизнь Учителю Юльгоку!» [цит. по: 13, с. 27–28].

Для Сон Сиёля Син Саимдан — выдающийся художник, но ее статус женщины, подарившей жизнь Учителю Юльгоку, намного важнее.

С его точки зрения, картины, выполненные в стиле травы и насекомые, подходят образу хорошей жены и мудрой матери гораздо больше, чем картины в высоком стиле пейзажа. Влияние Сон Сиёля в образованных чиновничьих кругах было настолько велико, что многие стали воспринимать Син Саимдан и ее творчество именно так, как хотел он, а картины художника в стиле чхочхундо заняли важное место в корейской средневековой живописи (еще раз подчеркнем, не как при ее жизни), т.е. перед нами прекрасный пример сознательного смещения акцентов и исторической манипуляции фактами.

Со временем увеличилось количество тех, кто любыми путями хотел заполучить произведения Син Саимдан. Для конфуцианцев ее картины стали играть роль герба, подтверждающего статус и достоинство семьи. Многие художники подражали Син Саимдан, рисовали в ее манере, копировали работы в стиле чхочхундо, что в целом соответствует правилам художественного процесса на Дальнем Востоке. Но так как денежная ценность картин росла, стали массово появляться подделки, подписанные (!) именем Син Саимдан. И это еще одна из причин, по которой работы в стиле травы и насекомые стали считаться самыми значимыми в ее творчестве.

***

Сегодня на Корейском полуострове сформировался особый образ Син Саимдан. Для понимания ее места в корейской истории важно, что художник достигла известности еще при жизни и в полной мере реализовала свои творческие амбиции. Можно говорить, что ей повезло с родителями, мужем и сыном, и это будет справедливо, но только врожденный талант и невероятная харизма сделали Син Саимдан лучшей корейской женщиной-художником. Ведь в патриархальном конфуцианском обществе периода Чосон быть образованным, быть художником, получить признание как поэт или каллиграф почти всегда мог только мужчина. История нашей героини демонстрирует, что человеческий дух способен превзойти социальные рамки и правила своего времени. Она создала собственный уникальный мир и стала вдохновительницей для поэтов и художников последующих поколений, когда такое, казалось, женщине было не под силу.

Более чем через пять веков после смерти Син Саимдан продолжает быть широко почитаема в обеих частях Корейского полуострова. Она

вошла в историю не только как выдающийся художник, но стала воплощением идеала конфуцианской женщины и понятия хёнмоянчхо (현모양처 賢母良妻) — «мудрая мать и добрая жена» [6, с. 106–122]. В 1969 г. в Южной Корее учредили премию имени Сим Саимдан, целью ее является поощрение домохозяек, которые успешно совмещают воспитание детей и творческую деятельность. Часто Син Саимдан в глазах современных корейцев предстает сначала как идеальная дочь, жена, мать, потом женщина, вышедшая за рамки системы, и только в третью очередь — художник.

Мы не знаем, как на самом деле выглядела Син Саимдан, но существуют два, можно сказать, канонических портрета художника, именно так визуализировали ее в Южной Корее. Портрет Син Саимдан художника Ким Ынхо (псевдоним Индан, 이당 김은호 以堂 金殷鎬, 1892–1979) (рис. 1) написан по всем правилам традиционного парадного конфуцианского портрета, который может использоваться для поминальных обрядов.



Рис. 1. Ким Ынхо, «Официальный портрет Син Саимдан», (신사임당 표준영정), шелк (?), водяные краски, техника чхэсэк, 140 × 85 см, 1965 г., Городской музей Оджукхон, (강릉시오죽헌, 시립박물관), Каннын



Рис. 2. Ли Джонсан, «Портрет Саимдан» (사임당 초상), 2009, 조선일보 DB, Сеул. (более подробных данных не обнаружено)



Рис. 3. Денежная банкнота Республики Корея достоинством 50000 вон

Художник Ли Джонсан (이종상 р. 1938) изобразил Син Саимдан по-другому (рис. 2), и именно этот портрет появился в 2009 г. на новой денежной банкноте Республики Корея достоинством 50000 вон. Выбор стоял между Ким Гу (псевдоним Пэкпом, 백범 김구 白凡 金九, 1876–1949), политическим деятелем периода японской колониального режима, и Син Саимдан. Совершенно очевидно, что конкурент у художника был очень сильный, но после консультаций с правительством Банк Кореи принял решение, что Ким Гу когда-нибудь появится на банкноте в 100000 вон [20, с. 22]. На купюре помещены изображения художника и ее винограда (рис. 3). По официальному заявлению Банка Кореи, Син Саимдан была выбрана не только как прославленный художник, поэт, каллиграф, но и потому, что она смогла превозмочь жесткие ограничения, которые накладывало на женщину традиционное конфуцианское общество.

Сегодня южнокорейское общество предпринимает немалые усилия для нивелирования гендерного дисбаланса, и фигура Син Саимдан как нельзя лучше подходит для пропаганды в этом направлении. Интерес к личности Син Саимдан переживает в РК подъем: снимаются фильмы, пишутся книги, изучается творческое наследие. В КНДР образ эксплуатируется не так активно, но Син Саимдан там тоже почитаема и уважаема. И это замечательно, когда такая достойная женщина становится ориентиром для целого поколения.

Список литературы:

1. *Ан Хви-чжун.* Путешествие принца династии Чосон в Страну цветущих персиковых садов // Koreana. Корейское искусство и культура. — 2011. — Т. 7. — № 1. — С. 64–67.

2. *Виноградова Н.А.* Корея // Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. — Москва, 1979.

3. *Глухарёва О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века. — Москва, 1982.

4. *Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. — Москва: Государственный музей Востока, 2010.

5. *Касаткина И.Л.* Тоскую о милом (Из средневековой женской поэзии в жанре сиджо) // Корейская литература в России. Том 1. — Москва: Издательский центр ИСАА при МГУ, 2003. — С. 30–36.

6. *Ким Н.Н., Хохлова Е.А.* Эволюция социального положения женщин в Корее: от традиционного общества к современности // Восток. — 2017. — № 3. — С. 106–122.

7. *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. — Магнитогорск: МаГУ, 2006.

8. Корейское классическое искусство // Сборник статей. — Москва, 1972.

9. *Симбирцева Т.М.* Владыки старой Кореи. — Москва: РГГУ, 2012.

10. *Толстокулаков И.А.* Очерк истории корейской культуры / Учебное пособие. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002.

11. *Хан Ёнъу.* История Кореи: новый взгляд // Хан Ёнъу; перевод с корейского; под редакцией М.Н.Пака. — Москва: Восточная литература, 2010.

12. 강명석, 리경수. 우리 민족의 옛 미술가들 (Кан Мёнсок, Ли Кёнсу. Старые художники Кореи). — Пхеньян: Пхёньянчхульпханса, 2009.

13. 백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움. 간송미술36_회화 (Пэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории. 36 шедевров музея Кансон). — Сеул: Кхольчхокырапхо, 2016.

14. 조용진. 풀과 벌레를 즐겨 그린 화가 신사임당 (Чо Ёнджин. Син Саимдан — художница, которая рисовала травы и насекомых). — Сеул: Орини мисульгван, 2008.

15. 한국 민족문화 대백과 사전 (Большая энциклопедия корейской национальной культуры. Тома 1–27). — Сеул: Хангук чонсинмунхва ёнгувон, 1997.

16. 화훼영모 – 자연을 품다 (Цветы, птицы и животные в корейской традиционной живописи). — Сеул: Кансонмисульмунхвачэдан, 2015.

17. Arts of Korea. The Metropolitan Museum of Art. — New York, 1998.

18. Dictionary of Korean Art and Archaeology. 한국문화재용어사전. — Seoul: Edited by Roderick Whitfield, Hollym, 2004.

19. Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity. — New York: Edited by Kim Hongnam, The Asia Society, 1993.

20. *Lee Se-mi.* Korea's Own Renaissance Woman: Shin Saimdang // Korea People & Culture. — 2011. — Vol. 7. — № 2. — P. 22–23.

21. Mother of Great Scholar Yi Yulgok Lady Saimdang, a Prominent Poet and Painter // Korean Heritage. Cultural Heritage Administration. — 2016. — Vol. 5. — № 2. — P. 14–17.

22. *Park Youngdae.* Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period. — Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004. — P. 118–121.

23. Traditional Painting. Window on the Korean Mind. Korea Essentials No. 2. — Seoul: The Korea Foundation, 2010.

24. Treasures from Korea: Art Though 5000 Years. — London: Edited by Roderick Whitfield, British Museum Publication, 1984.

Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ
Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

Y.A.VERTINSKAYA
Art researcher, Chair of Art history and human science, Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И АРХИТЕКТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТИНТОРЕТТО

THEATRICAL CULTURE AND ARCHITECTURE IN ART OF TINTORETTO

Якопо Робусти (Тинторетто) — художник, слава о котором дошла до нас благодаря его мастерскому владению техникой, уникальным способам повествования, способностью использовать и дать новое развитие тем достижениям в живописи, которые были доступны в период его выхода на большую сцену венецианской живописи шестнадцатого века. Работы художника энергичны и театральны, он восхищается и продолжает совершенствовать технику передачи, характерные приемы, развивающегося в тот период венецианского маньеризма, а всеобщая театральная культура и эстетика пронизывают, как все грани венецианской жизни, так и творчество художника. Работа в Венеции Себастьяно Серлио (1), одного из ведущих теоретиков архитектуры своей эпохи, выпустившего иллюстрированный трактат по архитектуре (Tutte l'opera d'Architettura), возрождает интерес к архитектуре и театральным практикам в живописи. Вполне вероятно, что Тинторетто был знаком с трактатом Серлио, что поспособствовало Тинторетто в переработке и применении идей архитектурного дела, сценографических эффектов и решений в своих работах.

Jacopo Robusti (Tintoretto) is an artist whose fame came to us thanks to his dexterity of technical skills, unique methods of storytelling, the ability to use and give new development to those achievements in painting that were available during his appearance on the sixteenth-century Venetian art scene. The artist's works are energetic and theatrical, he admires and continues to master methods of painting, distinctive characteristics of developed Venetian mannerism during that time, and overwhelming theatrical culture and aesthetics permeate both the facets of Venetian life and the artist's works. The work of Sebastiano Serlio (1) in Venice, as one of the leading architectural theorists of his era, who published an illustrated treatise on architecture (Tutte l'opera d'Architettura), revives interest in architecture and theatrical practices in painting. It is likely that Tintoretto was familiar with the treatise of Serlio, which contributed to the Tintoretto in the processing and application of architectural ideas, scenographic effects and findings in his works.

Ключевые слова: Тинторетто, Себастьяно Серлио, архитектура, театральная культура.
Keywords: Tintoretto, Sebastiano Serlio, architecture, theatrical culture.

Приступая к разговору о театральных истоках работ Тинторетто, стоит остановиться коротко на жизни города и той атмосфере, которая существовала в Венеции в шестнадцатом веке. Якопо Робусти родился в городе, который Карло Ридольфи назвал театром всех чудес, город, в котором существовала неразрывная связь повседневной жизни с карнавалами, театральными постановками, пиршествами, празднованиями побед. Для тех, кто держал власть в руках, праздники были не досужим развлечением, а самым эффективным инструментом правления. Великолепие стало государственной добродетелью (2). Сама Венеция и вся ее жизнь того периода были пронизаны очарованием театральной эстетики. Тинторетто же был полностью погружен в музыкальную и театральную жизнь города. Обладая музыкальным дарованием, он прекрасно играл на различных инструментах и любил устраивать разного рода музыкально-драматические инсценировки; работал художником-постановщиком и создавал театральные костю-

мы для Compagnie della Calza (3). В круг друзей Тинторетто входили выдающиеся представители венецианской интеллигенции, ученые и музыканты, включая композитора Сан-Марко Джузеппе Царлино, итальянского драматурга Андреа Кальмо, «бича государей, божественного Пьетро Аретино» (называемый так Ариосто), итальянского архитектора Даниэле Барбаро и других.

Наблюдение за многочисленными праздниками, театральная жизнь, несомненно, обогатили живопись Тинторетто. Великолепие города создавалось архитекторами и художниками, а живопись заимствовала из окружающей архитектуры, воображения художников. Уже в период кватроченто отмечалось, что именно декорациями празднеств, а не реальной архитектурой навеяны ренессансные архитектурные формы в живописи кватроченто (4). Это характерно и для творчества Тинторетто. Вполне вероятно также, что Тинторетто был знаком с трактатом Серлио, и это поспособствовало применению идей архитектурного дела, сценографических эффектов и решений в работах художника. Визуальная мощь изображаемых Тинторетто сюжетов достигается за счет сценографического видения, крупных пространственных построений, изображения масс людей, световых эффектов.

Так, «Чудо Святого Марка» (1548 год, Галерея Академия, Венеция) — инаугурационная картина для главного помещения (Sala Capitolare) Скуола Гранде ди Сан-Марко, знаменует собой переломный момент — как в творчестве художника, так и в венецианском искусстве. «Чудо Святого Марка» знаменует переход в венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто (5). Стимулом для него (прим. Ю.В. — картины «Чудо Святого Марка») послужил поздний стиль Микеланджело, однако то, что для Микеланджело было итогом, для Тинторетто знаменовало лишь начало. «Чудо Святого Марка» является первым выдающимся творением маньеризма в Венеции (6). В своей работе Тинторетто развил то, что почерпнул из знакомства с работами Микеланджело, в частности, с фреской «Обращение Савла» в капелле Паолина Апостольского дворца в Ватикане. Это одна из двух последних законченных работ Микеланджело. В своей работе Тинторетто уже включает характерные архитектурные элементы, это триумфальная арка с портиком, колонны, лоджия. Динамику картину задают разномасштабные фигуры, рассредоточивающиеся по телу всего полотна картины, около колонн, на лоджии; расположенные выше по бокам фигуры,





Рис. 1. Тинторетто. Чудо святого Марка, 1548 год. Галерея Академии, Венеция
Рис. 2. Пеллегрино Тибальди. Зачатие Иоанна Крестителя. 1555 год. Церковь Сан Джакомо Маджоре, Болонья

свисающие с колон так, как будто они хотят лучше разглядеть происходящее перед ними действие (расположение фигур таким образом, являлось распространенным приемом с целью живой имитации реальности и изобразительного представления театра происходящего).

Мобильность художников в шестнадцатом веке была высокой, что поддерживало постоянной обмен идеями, изобразительными приемами, искусство эволюционировало. В 1555 году Пеллегрино Тибальди, итальянский художник-маньерист, архитектор и скульптор, выполняет фреску «Зачатие Иоанна Крестителя» в церкви Сан Джакомо Маджоре (Болонья). Возможно, композиционное решение было навеяно микеланджеловским «Обращением Савла», «Чудом Святого Марка» Тинторетто. Однако стоит отметить, что пластические и композиционные принципы картины Тинторетто наиболее содержательны и совершенны как в части компоновки, так и гармоничного сочетания объемно переданных человеческих фигур и пространства. Перефразировав Макса Дворжака, отметим, что «Чудом Святого Марка» привлекает к себе внимание подобно притче.

Период вхождения Тинторетто на сцену венецианской живописи Чинквеченто был, по истине, одним из самых замечательных в истории города. Живописная школа Венеции находится в цветущем состоянии. Прибытие в Венецию Пьетро Аретино, Якопо Сансовино способствовали внедрению идей маньеризма, зародившегося в 1520 году в

Риме и позднее распространившегося вплоть до Тосканы. В 1527 году в Венецию прибывает Себастьяно Серлио. Иллюстрированный трактат об архитектуре Серлио возродил интерес к использованию приемов театральной сценографии в живописи, что было своевременно для венецианских художников, так как архитектурный фон становится все более востребованным, по сравнению с доминировавшим долгое время пейзажным фоном.

Себастьяно Серлио, теоретик и художник, итальянский архитектор из Болоньи называл Бальдассаре Перуцци, Браманте и Рафаэля своими предшественниками в искусстве перспективы. Серлио вошел в историю, прежде всего, как автор трактата «Все произведения архитектуры и перспективы» (Tutte L'Opere D'Architettura et Prospettiva» или просто «Architettura Serlio») (7). Первой в Венеции в 1537 году выходит книга, посвященная ордерам, в 1540 — античным строениям, 1545 — книга о перспективе, включающая организацию театра, вопросы сценографии.

Развивая идеи Витрувия в отношении периактов (periaktoi) (8), Серлио выделил три решения для организации сценического пространства, одну для трагедии, где сцена представлена улицей, окруженной дворцами, башнями, обелиском, триумфальной аркой, пирамидами (крайний левый рисунок); другой для комедии — квадрат, ограниченный зданиями, типичными для итальянского города (средний рисунок); и третья — естественное окружение, украшенное деревьями, цветами, камнями, холмами, коттеджами и фонтаном, подходящим для сатирических пьес.

16 век ознаменован рождением сценографии, какой мы ее знаем сейчас. Сценография способна и должна вызывать удивление

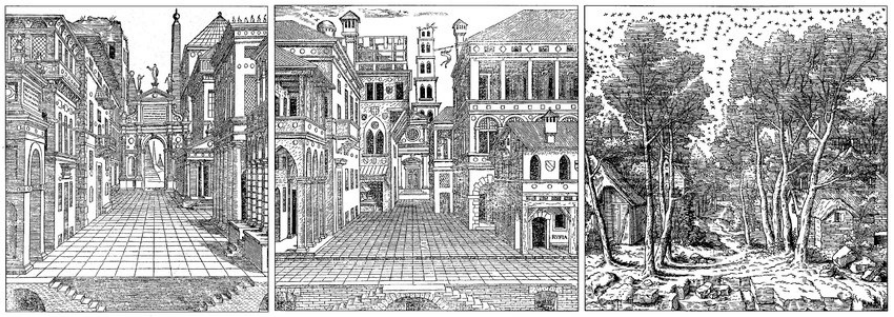


Рис. 3. Себастьяно Серлио. Три типа организации сценического пространства

и вовлечение зрителя. Работы Серлио благоприятно легли на подготовленную почву венецианской живописи. В монографии Вальковера и Пинятти отмечается формальное сходство между сценическими решениями, предложенными Серлио, и трактовкой сценического оформления в картинах Тинторетто (9). Во многих трудах исследователей, посвященных Тинторетто, в качестве примера scena stragica Серлио приводится картины



Рис. 4. Тинторетто, Иисус в доме фарисеев. Около 1546 года. National Trust, Upton House, Великобритания

«Христос омывает ноги своим ученикам» (1548–1549 годы, Музей Прадо, Мадрид) «Христос и грешница» (1545–1548 годы, Рим, Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини). Оба сюжета были очень популярны в венецианской живописи 16 века. В обеих картинах сохранены все признаки сценографического решения композиции, описываемые Серлио. В архитектурном пространстве с его ритмически чередующимися элементами выделяются несколько смысловых акцента, мизансцены. Ряды колонн и геометрический рисунок пола перспективно сходятся не в центре, а смещены в сторону, в более узком нефе, перекрытом сводами, что усиливает ощущение глубины, созданное изображением открытой колоннады, в просвете которой видно небо, как в работе «Христос и грешница», или заканчивающеюся триумфальной аркой и обелиском — «Христос омывает ноги своим ученикам». Многочисленные колонны, аркады, барельефы, скульптуры и драматически ветвящиеся лестницы, портики, арки как будто становятся самостоятельным видом искусства, жизненно необходимыми в передаче атмосферы и театральности сюжета.

Попытку аналогичного, но еще не очень детально проработанного композиционного построения, без излишних архитектурных элементов мы можем видеть в более ранней работе Тинторетто, «Иисус в доме фарисеев» (около 1546, National Trust, Upton House). Бесконечная смещенная влево перспектива и архитектурные конструкции (колонны) служат фоном для описания библейских сюжетов.





Рис. 5. Тициано Вечеллио, Введение Марии во храм. 1534–1538 годы, Галерея Академия, Венеция (слева)

Рис. 6. Тинторетто, Введение Марии во храм, 1553–1555 годы, Церковь Санта Мария дель Орто, Венеция (справа)

В разработке композиционных решений Тинторетто заимствует из маньеризма интенсивную архитектурную динамику, глубокие пространственные построения, иллюзию движения.

Тинторетто не страшится слож¬ности исполнения. Применительно к архитектурной динамике и выбору композиционных решений интересно рассмотреть два полотна: «Введение Марии во храм» (1534–1538 годы, Галерея Академия, Венеция) Тициано Вечеллио и «Введение Марии во храм» (1553–1555 годы, Церковь Санта Мария дель Орто, Венеция) кисти Тинторетто. Выполненная линейно, в соответствии с композиционными принципами Высокого Возрождения, работа Тициана, безусловно, принадлежит к числу его признанных шедевров. Групповая сцена библейского сюжета, изображение храма, величественные колонны, мощные ступени, обелиск — все образует композицию, демонстрирующую величие и мощь. Как правило, в своих работах Тициан не проявляет особо интереса к архитектурным формам и обычно применяет их настолько, насколько архитектурные элементы действительно востребованы сюжетом. Так же, как и Тициан, «Введение Марии во храм», Тинторетто представляет полотно огромного размера. Как говорил Вазари, Тинторетто создавал не только огромное количество картин, но и картины огромных размеров (10). Поражает эмоциональная глу¬бина театральных композиций художника. Во «Введение Марии во храм» мы видим сложное драматическое решение, повышенный динамизм композиции, достигаемый резкой сменой масштаба фигур и ракурсов, что

придает картине, бесспорно, большую экспрессию, по сравнению с работой Тициана. Как иллюзия движения, передаваемая за счета симметричной лестницы, уходящей ввысь, наискосок по отношению к зрителю, так и смещение центра перспективы нарушает классические нормы и вызывает ощущение динамики пространства и повышенной аттрактивности. Как пишет Джон Шерман, в период маньеризма драматически ветвящиеся лестницы представляют собой беспрецедентный архитектурный элемент, так называемое чудо мастерства (tour de force) (11). Лестница сама по себе становится самостоятельным видом искусства в архитектуре, нежели же исключительно выполняет свое функциональное предназначение. Именно на лестнице, а не на изображении храма, делает акцент Тинторетто. Лестница становится сценой, где происходит действие, и взор зрителя уходит ввысь и в глубину изображения. В композиции Тинторетто сохраняет обелиск из scena stragica Серлио.

После работ Микеланджело и Рафаэля в Ватикане живопись и пластика так же, как архитектура, начинают стремиться к крупным и все более возрастающим размерам. Появляется привычка отождествлять прекрасное и колоссальное. Разнообразие и изящество уступают место упрощению, которое можно воплотить в больших массах (12). Тинторетто в своих работах мастерски сочетает как повышенную экспрессию и смелые эксперименты в области живописной формы, выраженные в колоссальных панно, так и упрощение и унификацию композиции, где особое внимание уделяется роли основных персонажей, их игре, страстям. Работы, выполненные Тинторетто для Скуола Сан-Рокко, отвечают духу и задачам времени. «Христос перед Пилатом» в зале Альберго является частью триптиха, включающего также «Се человек» и «Несение креста». Архитектура и монументальное искусство постоянно тяготеют к объединению, создавая архитектурно-художественный синтез, «Христос перед Пилатом» — самая совершенная из трех композиций входной стены в отношении решения проблем монументального синтеза (13). Сохраняя лишь элементы scena stragica, Тинторетто заполняет практически все пространство композиции массивом колонн и дворцом и оставляет небольшое пространство для главных персонажей, Христоса и Пилата, взаимное размещение которых в профиль от зрителя указывает на их возвышенное эмоциональное состояние и предначертанной судьбе Христа. Благодаря лапидарности построения композиции, драматичности архитектурной обстановки, Тинторетто мастерски раскры-



Рис. 7. Тинторетто, Христос перед Пилатом, 1567 год, зал Альберго в Скуола Сан-Рокко. Венеция (слева)



Рис. 8. Альбрехт Дюрер, Христос перед Иродом, 1509 год, Британский музей, Великобритания (справа)

вает замысел и каноническую евангельскую трактовку события. Как отмечает Том Николс (14), Тинторетто мог заимствовать такое решение вертикально вытянутой композиции у Альбрехта Дюрера, ксилографии «Христос перед Иродом» (1509 год, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Тем не менее, именно в работе Тинторетто, отличающейся наиболее ярким проявлением его авторских приемов, мы верим в реальность происходящего.

Интересно, что Тинторетто интерпретирует притчу о десяти девах (одна из притч Иисуса Христа, Евангелие от Матфея) в картине «Девы мудрые и глупые» (1546 год, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам, Голландия) как современное событие в обычной обстановке, навеянной венецианской действительностью, без каких-либо особых религиозных атрибутов. Композиция содержит достаточно много архитектурных элементов, аркады, лоджии, колоны, которые являются неотъемлемыми элементами сценографии повествования. Тинторетто всегда отличает уверенность, что главным для живописца является не детальное изображение интерьера, а, возможно, более реалистичная передача самой обстановки,

атмосферы, окружающей героев, поэтому Тинторетто всегда начинает работу над своими картинами с оформления пространства, усиления композиционной логики, что всегда убеждает зрителя в подлинности описания, делает участником происходящего.

Венецианская историография указывает на Тинторетто как отца «современной живописи». Работы Тинторетто содержательны и совершенны как в части компоновки, так и гармоничного сочетания объемно переданных человеческих фигур и пространства, изобразительности, иконографического нонконформизма, сложных драматических решений. Эрик Ньютон (15) отмечал, что «убедительное создание пространства, наполнение этого пространства формами, которые придадут ему единство — это его [Тинторетто] главное цель».

Глубокое погружение в творческую жизнь Венеции, знакомство с работами Микеланджело, Себастьяно Серлио, общение с венецианской интеллигенцией позволили художнику воплотить в жизнь яркие драматические сюжеты на холсте. Тинторетто понимает, что главное в любой театральной постановке и соответственно живописной работе — это декорации, которые выполняют вполне определенные функции, от создания гармоничного пространства для действия персонажей до передачи соответствующей атмосферы. В своем творчестве Тинторетто вбирает и соединяет элементы разнообразных дисциплин, будь то музыка, пение, театральные постановки; в разработке композиционных решений Тинторетто также заимствует из маньеризма интенсивную архитектурную динамику, глубокие пространственные построения, иллюзию движения, что придает работам мастера уникальное качество. «...он вводит публику в свои картины. Но это не то, что иллюзионист умоляет зрителя выйти на сцену. Он не хочет убеждать и еще меньше обманывать, подчеркивая реальность воображения: он показывает образ и заставляет нас углублять его, воздействуя на нас...» (16). Все это делает художника настоящим предтечей и даже новатором театрального искусства.



Рис. 9. Тинторетто, Девы мудрые и глупые, 1546 год, Upton House, Великобритания

Примечания:

1. Автор знаменитого трактата по архитектуре 16 века, задуманного как монументальный труд в семи книгах. Однако Серлио не успел закончить это произведение. Было опубликовано только пять книг, самой ранней из которых была «Regole generali d'architettura» (Общие правила архитектуры) .

2. *Strong R.* Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. — Suffolk, 1984 [11].

3. Театральные объединения в Венеции в 15 и 16 веках. Участники носили отличительные чулочно-носочные изделия, которые дали им свое имя.

4. *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись, прим. 1. — М.: Искусство, 1970 [3].

5. *Ilchman Frederick.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014 [6].

6. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — М.: Искусство, 1978 [4].

7. Андреа Палладио публикует в Венеции трактат I Quattro Libri dell'Architettura («Четыре книги об архитектуре») в 1570 году.

8. Устройство, используемое для быстрой смены театральных сцен. В древнегреческом античном театре трехгранные вращающиеся призмы с разрисованными стенками.

9. Francesco Valcanover and Terisio Pignalti, Tintoretto. — New York: Harry N.Abrams Inc., 1985 [12].

10. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. — М.: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко» [1].

11. *Shearman John.* Mannerism. — London. Penguin books, 1990. [10].

12. *Вельфлин Генрих.* Ренессанс и барокко. Серия Художник и знаток. — СПб.: Азбука-классика, 2004 [2].

13. *Кошелев Г.К.* Проблема ансамбля в творчестве Якопо Робусти Тинторетто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2006 [5].

14. *Nichols Tom.* Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015 [8].

15. *Newton Eric.* Tintoretto. — Great Britain: Western Printing Services Lld, 1952 [7].

16. *Sartre Jean Paul.* «Le séquestré de venise», Situations IV. — Paris: Éditions Gallimard, 1964 [9].

Список литературы:

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».

2. *Вельфлин Генрих.* Ренессанс и барокко. Серия Художник и знаток. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

3. *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись, прим. 1. — Москва: Искусство, 1970.

4. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — Москва: Искусство, 1978.

5. *Кошелев Г.К.* Проблема ансамбля в творчестве Якопо Робусти Тинторетто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2006.

6. *Ilchman Frederick*. Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014.

7. *Newton Eric.* Tintoretto. — Great Britain: Western Printing Services Lld, 1952.

8. *Nichols Tom.* Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015.

9. *Sartre Jean Paul.* «Le séquestré de venise», Situations IV. — Paris: Éditions Gallimard, 1964.

10. *Shearman John.* Mannerism. — London, Penguin Books, 1990.

11. *Strong R.* Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. — Suffolk, 1984.

12. Valcanover Francesco and Pignalti Terisio, Tintoretto. — New York: Harry N.Abrams Inc., 1985.

П. В. ДЕДЮХИНА
Аспирант кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: polina.dedykhina@gmail.com

P. V. DEDYUKHINA
Postgraduate student at the Department of World History of Art of Faculty of History MSU named after M.V. Lomonosov
e-mail: polina.dedykhina@gmail.com

«МОЙ ЧАСОСЛОВ» ФРАНСА МАЗЕРЕЛЯ И ОСОБЕНОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА В РОМАНАХ БЕЗ СЛОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

FRANS MASEREEL'S «PASSIONATE JOURNEY» AND PICTORIAL LANGUAGE OF WORDLESS NOVELS OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

В статье анализируются основные характерные черты уникального явления искусства первой половины XX века — романа без слов, на примере произведения «Мой Часослов» Франса Мазереля. Роман без слов представляет собой объемную графическую серию — от ста листов и более, в которой рассказывается история, автором которой всегда является сам художник. Важно то, что такого рода произведения не имеют текстовой основы, вербальная составляющая в них полностью вытесняется изображением. Это определяет специфику самих изображений в романах без слов и их художественного языка в целом. В «Часослове» Мазерель наиболее полно воплотил свою задумку, как с точки зрения формы, так и идеи.

This article focuses on the specific features of the unique phenomenon of art of the first half of the 20thcentury — wordless novels using the example of Frans Masereel «Passionate Journey». In this art form, pictorial narrative is represented in a form of a book, which tells the story only visually, without using any words at all. Both literature and visual art features, and their aesthetic potential are synthesized in wordless novels. It determines the specificity of the images themselves in wordless novels, and their visual language in general. In «Passionate Journey» artist most fully embodied his idea of wordless novel.

Ключевые слова: графический роман, роман без слов, визуальный нарратив, графика XX века.
Keywords: graphic novel, wordless novel, novel in woodcuts, pictorial narrative, 20th century graphic.

История жанра романа без слов начинается с произведения «25 изображений страстей человеческих» (1918) бельгийского художника Франса Мазереля (1889–1972) [1]. Именно он считается его основоположником, а сам термин «роман без слов» («roman sans parole» или, более распространенный англоязычный термин «wordless novel») принадлежит ему. После выхода первого произведения жанр быстро набрал популярность в Европе, особенно в Германии, где романы Мазереля выходили с предисловиями Томаса Манна, Германа Гессе и Макса Брода. Позже, благодаря художнику Линду Уорду, жанр получил развитие в США. Повествование в романах без слов, как правило, не имеет вербального источника, а автором сюжета выступает сам художник, рассказывая историю посредством серии изображений, не используя слов. Роман без слов можно назвать чрезвычайно объемным графическим циклом (как правило, более ста листов), заключенным в книжный формат. Важно, что роман без слов — это не серия отдельных гравюр, объединенных общей темой, а цикл изображений, которые со смысловой и содержательной точки зрения не могут существовать отдельно друг от друга, так как каждое из них фрагмент сюжета. Роман без слов находится на стыке художественной и литературной формы. Однако, эта литературность имеет специфический характер: хотя сама идея жанра заключается в ведении повествования без использования слов, нельзя говорить о том, что вербальная составляющая уничтожается. Наоборот, она трансформируется, перемещаясь во внутренние слои изображения, приобретая имплицитный характер.

Создавая роман без слов, художник сталкивается с очень сложной задачей: во-первых, традиционно слово является основным способом донесения информации; во-вторых, в качестве основы использует-

ся форма, которая изначально оперирует исключительно вербальными средствами – книга. Художнику необходимо решать литературные задачи языком образов. Это накладывает определенный отпечаток на изобразительный язык жанра. Образы, посредством которых строится повествование в романах без слов, пропущены через призму словесного, они повествовательны по своей сути, а многие художественные аспекты в них, напротив, опускаются и упрощаются.

Мазерель говорил: «Мне было недостаточно быть просто художником. В гравюре я нашел то, что позволило мне обращаться к тысячам» [2]. Идейная составляющая в романах без слов является одним из основополагающих моментов. Стремясь донести свои идеи до максимально широкой аудитории, Мазерель приходит к форме романа без слов. Стоит отметить, что для поставленных художником целей именно изображение, а не слово подходит как нельзя лучше. Изображение сразу захватывает внимание и гораздо быстрее доносит послание, к тому же, оно понятно на любом языке и не требует перевода. Мазерель, а позже и другие, работавшие в жанре художники, придерживались социалистических взглядов, а идея противостояния личности бездушной капиталистической системе является ключевой для большинства романов. Эта особенность романов без слов послужила причиной преследований со стороны политической цензуры: в Германии жанр был причислен к дегенеративному искусству в 30-х годах [3], в США после Второй мировой войны он был запрещен уже за пропаганду социалистических взглядов [4].

Роман без слов — сложная структура, так как он является синтезом не только литературы и изобразительного искусства, но и немого кинематографа. О колоссальном влиянии кинематографа на жанр говорили и сами художники. Линд Уорд сравнивал процесс создания романа без слов с процессом перевода воображаемого фильма в серию отдельных изображений-кадров. Кроме того, все художники, создававшие романы без слов, мечтали об экранизации своих произведений, хотя воплощение получил только один роман Мазереля «Идея» («Idée», 1920) [5]. Многие инструменты выражения в романах без слов заимствуются из немого кино. Интересно, что в немецком кинематографе того времени также существует стремление к полному или частичному избавлению от слов. Ярким примером может послужить фильм Фридриха Вильгельма Мурнау «Последний человек» (Der letzte Mann, 1924) [6], вышедший в советском прокате под названием «Человек и ливрея». В фильме, насыщенном разного рода операторскими и кинематографическими экспериментами, в том числе, практически отсутствуют интертитры — то есть, лента состоит из одних только визуальных образов, подобно роману без слов.

Важную роль в романах без слов играет время и движение. При помощи действий и движений герои романов «говорят», так как по сути, они немы и лишены возможности говорить с зрителем в буквальном смысле. Повествование раскрывается посредством суммы эпизодов, перемещений героев во времени и пространстве. Именно «Мой Часослов» наиболее показателен с этой точки зрения, даже начиная с того, что темой романа является путешествие героя.

«Мой часослов» (1919 г.) стал вторым и самым известным и объемным (167 листов) произведением Мазереля в этом жанре. Сам Мазерель отводил ему особое место в своем наследии и называл единственным своим романом, к которому он позже не раз возвращался для того, чтобы почерпнуть идеи и вдохновение при работе над последующими произведениями. В одном из своих интервью он сказал: «Я считаю, что он содержит в себе всю суть того, что я хотел сказать. Я выразил свою философию и, к тому же, ‘’Мой Часослов’’ в своих 167 ксилографиях содержит все, что я создал потом, потому что я развивал определенное количество тем из него в своих более поздних работах» [7]. Роман пережил большое количество изданий в Европе и США и имел успех у публики и критики. Интересно, что в Штатах он был издан под другим названием — «Страстное путешествие» («Passionate Journey»). В этом варианте названия уже в заголовок выносится отсылка к излюбленному приему художника – активному выстраиванию в повествовании параллелей с христианскими образами и сюжетами. Однако особую популярность роман снискал в Германии, где впервые был издан в 1920 году. В 1926 году он впервые был выпущен с предисловием Томаса Манна, в котором были очень точно и емко сформулированы некоторые особенности романов без слов: «Посмотрите на эти мощные черно-белые фигуры, их черты, отпечатанные светом и тенью. Вы будете захвачены с самого начала и до конца: от первого листа, на котором изображен поезд, выныривающий из клубов дыма и несущий героя через его жизнь, до самого последнего листа, на котором предстает фигура с черепом вместо лица, блуждающая среди звезд. А где же вы? Не оказывает ли это «страстное путешествие» на вас более глубокое и полное воздействие, чем что-либо до этого?» [8].

Вопрос к зрителю в конце абзаца не случаен, он указывает на важную особенность. Схематичный образ, лишенный портретных черт, позволяет «примерять» на себя роль героя повествования. Это «вживание» в образ героя и возможность прочувствовать перипетии его судьбы способствует тому, что человек в большей степени проникается идеей, заложенной в произведении, пропустив ее через себя. Помимо этого, Манн очень емко выделяет некоторые ключевые особенности художественного языка романов без слов: упрощенные крупные формы, толстая линия, жесткие и драматичные контрасты, отсутствие полутонов и оттенков. Эти особенности во многом обусловлены и выбором самой техники: ксилографии. Обращение к гравюре на дереве было не случайно. Многие эстетические и художественные особенности визуального языка обусловлены именно ей, не случайно второе название романов без слов роман-ксилография или роман-гравюра (novel in woodcuts). Здесь прослеживается и близость Мазереля с художниками экспрессионистского круга, которые эту технику любили, отдавая дань Средневековой традиции. Сама техника резьбы в ксилографии достаточно тяжёлая, материал сопротивляется, не позволяет достичь больших тонкостей — это напрямую влияет на художественный язык.

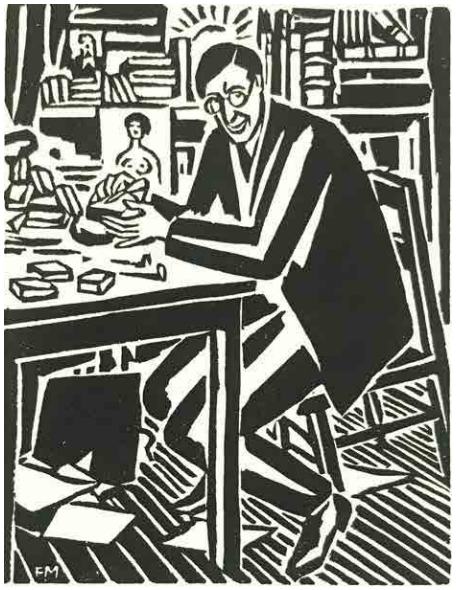


Рис. 1. Франс Мазерель. 1 лист из романа «Мой Часослов» («Mon Livre d'heures»), 1919, ксилография

Также для визуального языка романов без слов характерны использование жестов, зачастую сильно утрированных и подчеркнуто эмоциональных; лаконичность, отсутствие деталей, контрастность, нацеленность на движение. Этот язык заставляет зрителя двигаться вперед, следить за развитием сюжета. Тип изображения, к которому приходит Мазерель, не располагает к длительному изучению, разглядыванию деталей — их попросту нет. Этот язык служит идее, ее донесению, ему

не нужны лишние «декорации». Он лаконичен, но выразителен за счет экспрессивных контрастов.

Мазерель использует в романе интересный прием. Хотя образ главного героя и схематичен, автор все же придает ему некоторые свои характерные черты. Мазерель открывает роман двумя изображениями: своим автопортретом и изображением главного героя. На первом листе он помещает свое изображение за столом, в окружении рабочих принадлежностей (рис.1). За спиной, чуть выше головы, Мазерель помещает изображение восходящего солнца, что образует своего рода нимб. Надо отметить, что использование элементов христианской иконографии — один из любимых приемов художника. В то же время, помещая над своей головой импровизированный нимб, он подходит иронично к трактовке образа художника. Здесь уместно будет упомянуть и другой пласт культуры — античность, где Аполлон часто изображался в короне из солнечных лучей. Учитывая, что в античной культуре он являлся покровителем искусств, эта деталь приобретает еще один интересный оттенок.

Два изображения, составляющие «предисловие», разделяет лист, на котором расположено две цитаты. Первая принадлежит Уолту Уитмену: «Я не читаю лекций и не подаю милостыню: когда я отдаю, я отдаю себя» [9]. Вторая — цитата из романа Ромена Роллана «Кола Брюньон»: «…удовольствий и горестей, проказ и шуток, опыта и ошибок, соломы и сена, и фиг, и винограда, и спелых плодов, и кислых; и роз, и шипов, и всего, что видано и прочитано, и испытано, всего что в жизни пережилось!» [10]. Стоит отметить, что эти единственные слова, которые есть в романе Мазереля, подобраны с максимальной точностью и в сжатой форме передают идею, которая раскрывается на всех последующих страницах. Мазерель действительно не поучает, не дает оценку. Он изображает своего героя в самых разных ситуациях, предающимся порокам и совершающим подвиги. Мазерель просто изображает человека таким, какой он есть, в самых разных проявлениях его натуры. И он действительно отдает себя — не больше и не меньше. Что же касается второй цитаты, то многообразие перечисленного, во многом характеризует пестрый и разношерстный диапазон событий, через который проходит герой на страницах романа. В то же время характер героя «Часослова» во многом перекликается и с образом Колы Брюньона из произведения Роллана. Ему свойственны те же жизнелюбие, жажда жизни, которых герой не лишается даже после смерти, как бы парадоксально это не звучало.

На втором листе «предисловия» Мазерель изображает героя в такой же одежде, как и он сам на предшествующем автопортрете, со схожей прической. С одной стороны, автопортрет художника, предваряющий основную часть произведения, совсем не обязательно должен считываться как попытка перенесения образа автора на образ главного героя. Однако то, что Мазерель выбирает именно два этих изображения в качестве «предисловия» к роману, а также схожесть в трактовке их обликов делают эту параллель очевидной. В то же время, отождествляя таким образом себя с героем произведения, автор транслирует аналогичную схему действий и читателю. Это делает систему восприятия образа еще более сложной, так как идентифицируя себя с героем «Часослова», читатель идентифицирует себя и с самим Мазерелем. Итак, на втором листе романа, перед нами впервые предстает герой произведения (рис.2). Мазерель изображает фигуру преувеличенно большой, так, что она даже не помещается полностью в пространство листа. При этом художник помещает его в городской пейзаж, в мегаполис, застроенный небоскребами, за счет чего это несоответствие размеров становится еще более ярко выраженным, герой предстает перед нами как титан, масштабы личности которого не соответствуют миру, которому он, по большому счету, противостоит. Нельзя не отметить, насколько отчетливо в этом прослеживаются нотки иронии. В этом произведении Мазерель прибегает к самоцитированию. В определенный момент герой повествования, так же как герой первого романа художника «25 изображений страстей человеческих», устраивает бунт. Но исход этих событий другой. Если в первом романе перед нами предстает антиутопия, наполненная пафосом социальной борьбы, а главного героя, пошедшего против системы, в конце романа приговаривают к смертной казни, то в «Часослове» герой будто случайно примыкает к бунтующей толпе, на время охваченный духом борьбы, но уже



Рис. 2. 2 лист из романа «Мой Часослов» («Mon Livre d'heures»)



Рис. 3. Листы из романа «Мой Часослов» («Mon Livre d'heures»)

на следующем листе мы видим, что он в буквальном смысле махнул рукой (Мазерель демонстрирует отношения главного действующего лица к происходящему именно через этот, буквальный и очевидный, жест) на политические перипетии. На следующем изображении его внимание уже переключается на незнакомок, идущих мимо по улице (рис.3).

Центральной темой романа является путешествие героя. Не случайно в Америке он был выпущен под названием «Страстное Путешествие». Он приезжает в большой город на поезде, и дальше его движение не прекращается. Меняются только средства транспорта: герой перемещается пешком, на велосипеде, на лодках и кораблях, на лошадях и даже верблюде. Но, несмотря на использование автором отсылок к христианским образам и сюжетам, этот путь – не паломнический путь. Перед нами предстает жизненный путь, наполненный бесконечным поиском и борьбой. Именно поэтому у движения героя нет конкретной цели, конечной точки. Примечательно, что роман кончается смертью героя, однако путь его при этом не заканчивается. В конце произведения он возвращается из города обратно к природе, где находит свою смерть. На последних страницах герой предстает сначала сидящим в лесу, погруженным в чтение, на следующим же после него мы видим мертвого героя, чья плоть уже истлела — остался лишь

скелет. Он лежит на земле в окружении полуфантастических растений, а в отдалении, за деревьями встает яркое слепящее солнце. Однако, последний лист романа представляет изображение достаточно иронично-жизнеутверждающее: главный герой с черепом вместо лица продолжает свое путешествие дальше, среди звезд и планет, в космическом пространстве (рис. 4). Интересно, что это изображение перекликается с первым листом, на котором представлен автопортрет художника, в том отношении, что здесь Мазерель также помещает нимб, только теперь уже буквально — от головы героя расходятся темные лучи.

Что касается использования христианских образов, иконографических схем и сюжетных параллелей в романах Мазереля, интерес представляет еще один момент. Исследователь Мартин Коэн отмечает важность формата, в котором выпускался «Часослов» Мазереля. Это небольшое, карманное издание, буквально размером с ладонь, размером соответствует личным часословам, которые предполагалось носить с собой для совершения регулярных молитв. Однако в романе Мазереля нет молитв. Есть только путь, который проходит герой, действие. И этот путь отнюдь не житие святого. Иронию Мазереля завершает, с точки зрения Коэна, то, что «Часослов» Мазереля был запущен не просто в массовый тираж, а был доступен очень широким кругам населения, так как, за исключением редких специальных изданий, печатался на дешевой бумаге [11], в то время как традиционно часословы создавались как уникальное произведение искусства.



Рис. 4. Последний лист романа «Мой Часослов»

Подводя итог, следует отметить, что «Мой Часослов» стал одним из наиболее значимых произведений жанра, в котором первоначальная задумка художника была наиболее полно реализована. На примере этого произведения легко выделить основные элементы визуального

языка романов без слов, характерные не только для произведений Мазереля, но и других художников, позже работавших в этом жанре. Это смыслообразующая роль идеологической составляющей, обращение к социально-значимым проблемам, отсылки к христианским образам и сюжетам, лаконичность художественного языка, отсутствие деталей, контрастность, схематичная трактовка фигур, важность языка тела, движения и жестов, а также специфика построения повествования и художественные приемы, которые для этого используются. В то же время этот роман представляет собой своего рода «идеал» произведения в таком жанре, как с точки зрения смыслового наполнения, так и с точки зрения исполнения, в котором художник добился наиболее полной реализации первоначального замысла. Таково было мнение и самого автора. Действительно, Мазерелю удалось воплотить все свои задумки именно в «Часослове». Не случайно, в последующих произведениях он обращался к нему, используя не только приемы, но и сюжетные линии, отдельные фрагменты, а порой, визуально цитируя эпизоды из романа. В этом романе Мазерелю удалось совместить автобиографические эпизоды, социальную проблематику, высказывание своей гражданской позиции. Это стало своего рода исповедью художника, при этом, не пафосной, не драматичной, потому что Мазерель всегда умел сбить накал при помощи юмора и иронии. Помимо этого, надо отметить, что и с точки зрения изучения художественных приемов, которые использует художник для выстраивания повествования, которое «считывается» без слов, создания понятного визуального языка, это, наверное, его самое показательное произведение, которое послужило образцом не только для самого Мазереля, при создании следующих произведений в этом жанре, но и для других художников.

Примечания:

1. В тексте использованы материалы статьи Дедюхина, П. В. «25 изображений страстей человеческих Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов» // Исторические Исследования, № 13, 2019. С. 118–127.

2. Цит. по: *Vorms P.* Gespräche mit Frans Masereel.Dresden: Verlag der Kunst, 1967, p. 35.

3. *Walker G.* Graphic Witness: Four Wordless Graphic Novels. Firefly Books, 2007, p. 21.

4. Ibid., p. 17.

5. Экранизация есть в открытом доступе, ознакомиться с ней можно, в частности, по ссылке https://youtu.be/zT_PCFqd2M [25.02.2020]. Примечательно, что стилистически экранизация значительно отличается от первоисточника.

6. https://www.youtube.com/watch?v=eCTxMwHsMAc [25.02.2020]

7. *Vorms P.* Gespräche mit Frans Masereel. — Dresden: Verlag der Kunst, 1967. — P. 89.

8. *Masereel F.* Mein Stundenbuch: 165 Holzchnitte. — Munich: Kurt Wolff, 1928. — P. 10.

9. *Witmen W.* Song of myself pt. 40 (1855): «Behold, I do not give lectures or a little charity, when I give I give myself» // Witmen W. Leaves of Grass. — Boston: Thayer & Eldridge, 1860.

10. *Masereel. F.* Mein Stundenbuch: 165 Holzchnitte. — Munich: Kurt Wolff, 1928. — P. 43.

11. *Cohen M. S.* The Novel in Woodcuts, Journal of Modern Literature, Vol. 6, № 2. — P. 189.

Список литературы:

1. *Beronä D.* A Wordless Books: The Original Graphic Novels / D. A Beronä. — NY: Abrams Books, 2008.

2. *Beronä D. A.* Wordless Novels in Woodcuts / D. A Beronä // Print Quarterly, 2003. Vol. 20, № 1. — P. 61–73.

3. *Chute H. L.* Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form / H. L.Chute. — Harvard University Press, 2016.

4. *Chute H.* Graphic Narrative / The Routledge Companion to Experimental Literature // Ed. by Bray J.; Gibbons A.; McHale B. — Routledge, 2012. — P. 407–419.

5. *Cohen M.S.* The Novel in Woodcuts: A Handbook / M.S.Cohen // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, № 2. — P. 171–195.

6. *Masereel F.* Mein Stundenbuch: 165 Holzchnitte. — Munich: Kurt Wolff, 1928.

7. *Vorms P.* Gesprächemit Frans Masereel / P. Vorms. — Dresden: Verlag der Kunst, 1967.

8. *Willett P.* The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of FransMasereel and Its Influences / A Companion to the Literature of German Expressionism // Ed. by Donahue N. — Camden House Publishing. 2005. — P. 111–134.

9. *Walker. G.* Graphic Witness: Four Famous Graphic Novels. — Firefly Books, 2007.

10. *Дедюхина П. В.* «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // Исторические Исследования, № 13, 2019. С. 118–127.

ЛЮ ЦЗЫЮЙ

Аспирант кафедры «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: 47895574@qq.com

LIU ZIYU

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: 47895574@qq.com

ПЕРСОНИФИЦИРОВАННЫЙ ПЕЙЗАЖ — СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ. ДИН ФАН

PERSONIFIED LANDSCAPE — MODERN PAINTING. DING FANG

Г-н Дин Фан (1956 — по наст. время) является известным китайским художником-живописцем, педагогом изобразительного искусства. Он был деканом академии искусств народного университета Китая, докторантом, членом ассоциации художников Китая, почетным академиком академии Калара в Италии и исследователем института Амброхью в Италии. Он был знаменосцем в движении «Модное искусство 1985», которое оказало значительное влияние на процесс модернизации китайского изобразительного искусства. Его творения были представлены в нескольких сериях, начиная с ранних серий «Меч в форме воли», «Город», «К вере» и в последние годы — «Гора». Его работы обладают сильным выразительным характером, сочетают субъективное сознание и интуитивные чувства, усиливают чувство формы, художественное напряжение. Картины тяжелые, в них композиционная новизна, насыщенный цвет, эмоциональная тусклость и одиночество. Картина в нереалистичном пространстве передает духовную заботу художника о человеке и его размышлении о жизни, привносит в картину чувство ответственности перед народом, несет в себе взгляд на ценности жизни и духовное отношение к критике реальности, придает картине глубокую духовную высоту.

Mr. Ding Fang (1956 — up to now) is a renowned Chinese painter, visual arts teacher. He was the dean of the Academy of Arts of the People's University of China, a member of the Chinese Artists Association, an honorary academician of the Calara Academy of Fine Arts in Italy, and a researcher at the Ambroghu Institute in Italy. He was the main character in the «Fashion Art movement in 1985», which had a significant impact on the modernization of Chinese fine art. He created a series of works, such as «The sword in the form of will», «City», «To faith» and «Mountain». All these works are strongly expressive, combine subjective consciousness and intuitive feelings, strengthen the sense of form and the artistic tension. The paintings have grand shape novel composition and rich colors, and the mood of the works is dim and lonely. The artist expressed his thinking about the destiny of mankind through his works, and showed his critical attitude towards reality, which gave the works a deep spiritual height.

Ключевые слова: китайская пейзажная живопись, модернист, экспрессивный стиль, модное искусство, 1985.

Keywords: Chinese landscape painting, Modernist, Expressive, Fashion Art movement in 1985.

1. Художественная концепция г-на Дин Фана

В середине восьмидесятых годов г-н Дин Фан стал одним из представителей модного изобразительного искусства 1985 года с сериями «Лес» и «Город». После 1990-х годов его серия «Трагическая сила» и другие работы углубляются в значение отпечатка и существования человеческой цивилизации в исторической культуре, исследуют духовную веру и историческую печаль через опустошение руин и перестройку текста, демонстрируя в картине философское предложение о святости и небытии, возвышенности и тяжести. В то время, когда люди заняты погоней за материей, такое истязание души имеет смысл лишь в эпоху бодрствования. Он сказал: «Воссоздать творение жизни в форме искусства» [1]. Он наделил свое искусство человеческими чертами, и процесс создания произведения — это процесс построения жизни. Работа Дин Фана стала важным флюгером в области искусства того времени.



Рис. 1. Меч в форме воли. 80 × 90 см, масло, холст, 1980. Частная коллекция



Рис. 2. Меч в форме воли. 197 × 176 см, масло, холст, 1987. Частная коллекция

В течение многих лет художественного исследования г-на Дин Фана, его художественная концепция была выражена в следующих областях.

1) Размышление о реальности, поиск прорыва в дилемме.

Г-н Дин Фан родился в начале времен Нового Китая, в юности он испытал три года стихийных бедствий в Китае и десять лет культурной революции, это был самый хаотичный период в истории Нового Китая. Вплоть до реформ и открытий дилемма Китая и встреча западной цивилизации принесли ему большой идеологический шок.

В работе начала 1980-х годов «Меч в форме воли» (рис. 1) демпинговая, сильно подавленная атмосфера была сформирована неравномерными геометрическими формами, смешанными с земляным красным, желтым и смешанным твердым черным цветами, как ветхое задыхающееся ржавое железо. В нижней правой части экрана форма трех острых мечей играет роль опорной структуры. Через сжатие нагрузки выше объема острый меч имеет возможность прорыва. Круглый свет в нижней и средней частях дает намек на надежду. Художник использует эту невыносимую тяжесть подавления и острое изображение меча, стремящегося к прорыву, для резкого контраста. Ледяная картина, отражающая характерные признаки подавленного и унылого китайского общества того времени, олицетворяет созерцание реальности, стремление к свободе и имеет героическую окраску.

Тема «Меч в форме воли» (рис. 2) неоднократно повторялась в творчестве художника. В одноименной серии 1987 года все более конкретизировано: рука и тело Меча как будто выкованы из стали, они очень прочны; мышцы рук выступают как символ силы. Три острых меча пересекаются в центре, а жесткое стальное туловище может порезать две огромные раны. В настоящее время картина сильно изменилась, внешняя подавляющая среда утихла, а сила воли стала предметом картины. Эта нерушимая воля, похоже, может проникнуть сквозь все препятствия; трещины указывают на то, что стресс и дилемма иногда происходят из самого себя. Поскольку времена меняются, дилемма каждого периода различна, поэтому необходимость прорыва тоже не одинакова. Но чтобы прорваться, нужно иметь меч воли для борьбы с внешним миром, либо со старым. Как внешние, так и внутренние дилеммы требуют решительного мужества, чтобы сделать прорыв, но, с точки зрения художника, они имеют трагическую эротику.



Рис. 3. Город. 60 × 72.5 см, масло, холст, 1986. Частная коллекция

Серия «Меч в форме воли» Дин Фана состоит из десяти картин, каждая из которых имеет такую же прочную форму, как и скульптура, символизирующая сопротивление реальной судьбе. Это чувство героизма придает картине бесконечное, глубоко потрясающее художественное напряжение.

2) Размышления о существовании человека.

Ценность индивидуальной жизни полностью игнорируется из-за коллективного фанатического поклонения, которое прошло слишком долго. Когда времени было достаточно, из-за внимания к судьбе человека и размышлений о ценности человеческого существования, художник создал серию «Город».

Эта тема продолжалась более 20 лет в творческой жизни художника. Серия «Город», в стиле руин, интерпретирует ограниченную жизнь человека и бесконечность летоисчисления. Пережив нашествие Ветров и Песков, люди перестали существовать, как прежде, коллективы прекратили свое существование, и когда-то славная сила исчезла в течение многих лет Крещения. Как сказано в притчах Библии, «Род проходит и род приходит, а земля пребывает вовеки» [2]. Это еще одна интерпретация художником культа фанатичного китайского лидерства, что находит свой отклик с изображением руин некогда великолепного дворца.



Рис. 4. Древняя столица разбитых снов. 59.7 × 69.5 см, масло, холст, 1987. Частная коллекция

В 1986 году в серии «Город» (рис. 3) художник изображает развалины разрушенного древнего города с одинокими улицами. На закате стены леса выглядят золотисто-желтыми и символизируют великолепие. Одинокий путник ходит по улицам в этой мертвой грусти и тишине. Картина написана толстыми слоями красок, грубыми перипетиями, а аура голов персонажей олицетворяет образ мудрецов. Древние стены своим видом намекают на то, что все это когда-то было цивилизацией с блестящим существованием, а остатки пятнистых обрушенных стен раскрывают глубинные страдания истории. Судьба города — это судьба этнической группы, а также судьба человечества. Этот процесс жизни, маленький и скромный в вечном времени, похож на песчинку, подхваченную ветром, которая в конечном итоге исчезает.

Тема судьбы также была выражена художником в одноименной серии «Город», в работе, написанной в 1987 году, — «Древняя столица разбитых снов» (рис. 4). Старинный замок, изображенный на картине, когда-то был столицей и олицетворял высокий уровень цивилизации и процветания. Теперь остался только сломанный скелет, в котором сто тысяч дыр. Картина исполнена в золотисто-желтых тонах, и разрушенный скелет на таком фоне вызывает бесконечную меланхолию. Художник использует густую масляную краску для укладки мазков не только для формирования чувства толщины, но и потому, что грубые мазки также придают чувство мечты и времени.

В этой серии, наполненной жизненными впечатлениями, автор приносит печаль и отчаяние прямо в сердце зрителя, ведь когда мы

сталкиваемся с бессмертием, оно приносит нам новое мышление и познание жизни.

3) Стремление к национальной душе.

Каждый художник, познавая родную страну, наполнен безграничными эмоциями. Г-н Дин Фан, глядя на страдания своего народа, пишет серию «Лесная земля», в которой демонстрирует ощущение природы и дарит сверхъестественную духовную силу, которая демонстрирует дух борьбы людей на этой земле против тяжелой жизни. Китай всегда был сложной страной, в которой борьба и усилия людей в реальности, — это непреклонное духовное стремление нации. Г-н Дин Фанг изображает лесную землю, показывая изначальную движущую силу в жизни.

В картине из своей серии «лесных работ» 1987 года «Душа плато» (рис. 5) он изобразил символический образ земли на северо-западном лесном плато Китая. Эта земля полна страданий, борьбы, печали и беспомощности. Лес и река на картине имеют диагональную композицию, простирающуюся вдаль. Лесные земли под водой омывают реки и скалистые овраги. Темные облака катятся по небу, а синий и фиолетовый тона погружают нас в мрачную и горькую атмосферу. Несколько штрихов белого цвета в воздухе еще больше добавляют жути в атмосферу. На переднем плане лес под высоким холмом превращается в тело, борющееся с природой и судьбой. Эта скульптурная форма вдохновлена скульптурой грота в Китае. Мускулистое тело содержит внутреннюю скрытую силу. Грубые линии, текстура и тяжелые цвета делают изображение твердым и сильным. Река, изображенная автором, окрашена в красный цвет, как кровь, символизируя страдания. Первоначально бесплодные лесные высоты на фоне красной реки еще глубже горели и опустошались. Люди, живущие на этом холме, из поколения в поколение борются. Художник воспевал эти непреклонные



Рис. 5. Душа плато. 88 × 143 см, масло, холст, 1987. Частная коллекция



Рис. 6. Великая земля. 100 × 126 см, масло, холст, 1993–1994. Частная коллекция



Рис. 7. К вере. 150 × 180 см, масло, холст, 1988–1989. Частная коллекция

души состраданием, как лес, хоть и низменный и смиренный, но излучающий золотое сияние на солнце.

Его работа 1993 года «Великая земля» (рис. 6) еще более усиливает чувство тяжести Земли, демонстрируя упорство и возвышенность человека перед природой. Вся картина вращается вокруг скрученной земли, оврагов и скал. Грубые и тяжелые штрихи придают земле величественный импульс. На склоне переднего плана насыпаются слои лесного грунта, как заброшенный старинный замок, опустошенный и мертвый. На небе были темные облака, и показался намек на красный свет. Вся картина, словно сожженная ядерной войной, полна ветхости и печали. Художник использовал это зрелище, чтобы отразить тяжесть выживания, которую люди пережили, наполненную растерянностью и конденсацией между небом и землей.

В этих работах художник использует символ леса, чтобы выразить внутреннее чувство жизненной силы и оду непреклонной душе.

4) Восприятие столкновения китайской и западной культур с культурным наследием.

После создания Нового Китая, после более чем 30-летнего политического движения, традиционные ценности, поддерживающие социальную стабильность, были полностью уничтожены, а новая система ценностей еще не была создана, и люди поклонялись лидерам, как идолам спасения всего человечества. После реформ китайцы увидели систему западной цивилизации и передовую культуру, многие интеллектуалы начали изучать и познавать корни западной цивилизации, надеясь использовать западную цивилизацию, чтобы изменить глупое

состояние Китая. Столкнувшись с противоречивыми конфликтами в формировании китайской и западной культур, многим художникам пришлось задуматься.



Рис. 8. Символ. 48 × 63 см, масло, холст, 1994. Частная коллекция

В 1988 году художник создал серию «К вере» (рис. 7). В то время старая китайская система ценностей рухнула, и общество было в хаосе, что и было использовано для спасения Китая. Западная демократия и цивилизация, построенная на искупительном духе Христа, искала путь к спасению на западе, чтобы стать точкой зрения, выражаемой художниками. Иисус и крест — общие темы в западной живописи. Автор не изобразил изящество классицизма, а изобразил его в символической манере. Все изображения персонажей размыты, и отношения между ними можно различить через динамику. Расплывчатый образ ослабляет национальный характер Иисуса, и Спаситель не ограничен какой-либо одной расой или нацией. Метафорически это образ вселенского Спасителя. Картина находится на темном фоне, предвещая темноту общества и насущную потребность в свете. Слева от картины церковь превращается в острое изображение пьедестала, образующего барьер. Сюжетные фигуры окрашены грубыми мазками, густыми красками, с тяжелым чувством страданий. Спасение мира за счет себя — это образ великой скорби и сострадания. В китайском обществе, чтобы выжить и сохранить себя, люди привыкли использовать изгнание или калечить других. Таким образом, автор использовал образ Иисуса и креста, чтобы выразить потребность в универсальных ценностях в Китае. Эта универсальная ценность, которая полностью отходит от китайской концепции того времени, приносит свет в Китай, как в темную ночь. К сожалению, эта идея была лишь личным желанием художника, и на этой тяжелой и все еще горькой почве в Китае она не может найти письмо о спасении.

В другой серии «Символ» (рис. 8) каллиграфия, представляющая китайскую культуру, и крест, представляющий дух запада, создают резкий контраст. Китайская культура придерживается даосской доктрины, уделяя особое внимание интерпретации отношений мира в черно-белом контрасте. Первое слово — «пьяный», а оно в китайской культуре имеет особое значение. Это слово представляет собой состояние после пьянства — туманное, двусмысленное, а также представляет собой человеческий мир в Китае, не более и не менее. Эта гладкая светская концепция не имеет четких ценностей и не стремится к абсолютной истине. Черные линии каллиграфии кажутся абстрактными и простыми на западе, но в китайском понимании изменение толщины линий каллиграфии, скорость в процессе написания и различные эффекты, которые появляются на бумаге, представляют китайскую эстетику, ценности и весь духовный мир; они полностью отражают внутреннее психическое состояние. А крест — это духовное представление запада — окровавленное, олицетворяющее возвышенное искупление самопожертвования, призванное Богом к покаянию грешников, ищущих и отдающих. Духовное царство в разных областях и в разных направлениях оказало сильное влияние на культуру, искусство и жизнь в целом. Белый цвет за крестом на картине, как луч света, приносит надежду. По всей мрачной картине видны следы пролитой крови, а крест был поднят, чтобы стать эталоном для искупления мира.

Серия «К вере» и серия «Символ», исследуемая художником, отражают высокую социальную ответственность художника, с точки зрения веры и духовности, чтобы исследовать, как изменить общество и сделать мир лучше.

2. Художественность в работе

В течение многих лет г-н Дин Фан создавал отличительный художественный стиль. Художественная особенность его произведений, в основном, заключается в следующем.

1) Современность в работах.

В композиционном аспекте произведения полностью отделены от привычных композиционных приемов, отсутствуют симметрия, равновесие, линии золотого сечения, объем. Линии в картине художник использует современными способами композиции. В экспрессионизме можно увидеть, как художник опирается на экспрессионизм, символизм и другие формы западного современного искусства, заменяя повествовательный и образный характер предыдущих картин, подчеркивая эмоциональное выражение картины.

2) Стремление к вере в работе.

Стремление к духовной вере — еще одна важная черта художника, как взгляд на национальный дух, так и на наследие христианской веры, которая олицетворяет гуманистическую заботу автора, пробуждение жизни и возвышение духа искупления. Труды Дин Фана, хотя и наполнены горечью и тяжелой печалью, в них заложен дух надежды и спасения. Художник использует образ страдания, чтобы вызвать стремление к хорошей жизни, и эта мысль о страдании, которая исходит из размышлений художника о дилемме реальности, ищет прорыв в глубине души, как и его работа «Меч в форме воли». Он понимал, что человек не может спасти себя и, тем более, не может освободиться от трудностей эпохи, поэтому он сочетал героизм с сознанием божества и использовал трагическую форму, чтобы призвать Бога к спасению и избавить человека от путаницы и беды. Он сказал: «Лишившись желания чистого эго, невидимая рука божества удерживает этого добровольного слепого меня, делая его более реальным и богатым в новом проявлении» [3].

3) Символизм в творчестве.

Разнообразие сцен в произведениях Дин Фана впечатляет: будь то одинокий ходок, идущий в руинах, или извивающееся тело в лесу, — сильно шокируют и берут за душу. Цвет в картине и скульптурная форма символизируют глубокий опыт и размышления автора о реальном мире, придавая ему особый смысл. Этот образ передает сильную субъективную окраску, с деформацией и преувеличением, чтобы привести зрителя в состояние задумчивости. Когда язык не может точно описать реальные чувства или не может сказать слова из-за внешних ограничений, символизм может вдохновить читателя на другой уровень. Таким образом, мы можем прочесть много изречений из работы Дин Фана, а также заставить зрителя почувствовать, что художнику горько и он запутался.

Заключение

Дин Фан был чрезвычайно сдержанным художником и редко участвовал в общественной деятельности. В нынешнем бунтарском, насмешливом, плавающем состоянии искусства, Дин Фан, вдали от суеты и стремительности общества, выбрал тяжелый предмет с чувством исторических перипетий в качестве выразительной темы, создание которой продолжалось более 20 лет. Его художественные взгляды и духовные

идеи были прекрасно объяснены в его работах, и благодаря этим работам он стал уникальным и влиятельным художником в области пейзажной живописи в Китае после 1980-х годов.

Список литературы:

1. URL: https://baike.baidu.com/item/丁方/13482901?fr=aladdin#2 (дата обращения: 10.03.2020).

2. Коллекция картин Дин Фана. 1994. — С. 96.

3. Вращение. Нанкин Цин Хэ галерея искусств, декабрь 2007 г. — С. 30.

4. Дисплей: «Красная бригада», «Первый дилижанс», Нанкинский институт искусств, август 1987 г.

5. «К будущему» китайский художественный музей. Сычуаньский народный издательский дом, сентябрь 1987.

Л.Ю. НИКОЛАЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ВСГИК, Улан-Удэ
e-mail: artcritik@mail.ru

L.Y. NIKOLAEVA
Candidate of art history, East Siberian state Institute of culture (Ulan-Ude), associate Professor of the Department of cultural studies and art history
e-mail: artcritik@mail.ru

ТОПОГРАФИЯ НЕКЛАССИЧЕСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО БУРЯТСКОГО, МОНГОЛЬСКОГО, ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА)

TOPOGRAPHY OF NON-CLASSICAL (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF MODERN BURYAT, MONGOLIAN, JAPANESE ART)

Современное искусствоведение находится в ситуации кризиса, связанного с *безграничным расширением материала искусствознания*. А.А.Габричский считал, что необходима не эстетическая оценка прежних школ, выискивающая то или иное отношение к «образцу» или «канону», но *«стилистически имманентная»* и *феноменологически «предметно-художественная» установка*. В историческом противостоянии классического и антиклассического «неклассическое» выходит за рамки их дихотомии. Область неклассического становится областью исключений, к которым относятся изображения чудовищ, фантастических существ, изображение уродства, детей, стариков. Другие произведения нарушают границы морфологии искусств, смешивая виды, материалы и техники: раскрашенные статуи, рельефные ковры, подвижные конструкции и т.д. То, каким образом что-то является неклассическим, также важно или даже важнее того, каким образом что-то является классическим. Нашу задачу можно обозначить как определение области неклассического. В статье предложено феноменологическое рассмотрение некоторых произведений современного бурятского, монгольского, японского искусства и анализ неклассического в них.

Modern art criticism is in a situation where the crisis is determined by the «limitless expansion of the material of art history». A.Gabrichesky believed that what is needed is «not an aesthetic assessment of the previous schools, searching for a particular relationship to the «model» or «Canon», but a «stylistically immanent» «and phenomenologically» subject-art «setting». In the historical confrontation between classical and anti-classical, «non-classical» goes beyond their dichotomy. The area of the non-classical becomes the area of exceptions, which include images of monsters, fantastic creatures, images of ugliness, children, and old people. Other works break the boundaries of the morphology of art by mixing types, materials, and techniques: painted statues, raised carpets, movable structures, and so on. How something is non-classical is just as important, or even more important, than how something is classical. Our task can be defined as defining the domain of the non-classical. The article offers a phenomenological examination of some works of modern Buryat, Mongolian, and Japanese art and an analysis of the non-classical in them.

Ключевые слова: неклассическое, феноменология искусства, морфология искусства, шаманские онгоны, маски, случайное.
Keywords: non-classical, phenomenology of art, morphology of art, shamanic ongons, masks, random.

Современное искусствоведение находится в ситуации, кризисность или критичность, которую отмечал еще А.Габричский, говоря о «безграничном расширении материала искусствознания», когда происходит «своего рода дискредитирование художественного: всякий продукт руки homini fabric — объект истории искусства» [2, с. 47]. Ученый видел причину в «утрате предметного момента художественного и смешение проблем изоляции и прегнантности» («насыщенность жизненным богатством» [2]). И считал, что «против этого можно настаивать на *моменте оценки в пределах художественного* (здесь и далее курсив А.Г.). Не эстетическая оценка прежних школ, выискивающая то или иное от-

ношение к “образцу” или “канону”, но *“стилистически имманентная”* и *феноменологически “предметно-художественная” установка*» [2, с. 47]. «Между аналитическим формальным анализом и онтологически ориентированной феноменологией продукта как индивидуального целого — какая-то непреодолимая пропасть или, в лучшем случае жуть бесконечного, а потому недостижимого приближения» [2, с. 99]. Он замечает, что возможно в области искусства существуют «образования» разного типа — цельные («как бы одноклеточного типа») и составленные [2, с. 98]. Существование последних «образований» («созданий Ренессанса») служит онтологическим оправданием формального метода, но как целое они также недоступны ему [2, с. 99].

Об этих «созданиях Ренессанса» Кеннет Кларк пишет: «Это в слишком большой степени искусственное создание, обязанное появлением системе обучения, возникшей в момент перехода от средневекового искусства к искусству Нового времени. От зала слепков к классу живой натуры — такая последовательность, принятая в мастерских ренессансных Рима и Флоренции, дожила до сего дня, и западные художники неосознанно унаследовали от нее чувство соразмерности, систему пропорций и репертуар форм. Возвращение к основам рисунка всегда означало для них возвращение к обнаженной натуре, и даже для художника творца обнаженная натура была большим компромиссом в силу своей подчиненности формулам академического обучения» [3, с. 405].

Кеннет Кларк также видит связь формального метода анализа с «чувством геометрической гармонизации человеческого тела, лежащей в основе классических изображений наготы» [3, с. 142], и его поверхностность. «Форма, как и слово, вызывает в памяти бесчисленные ассоциации, и любая попытка объяснить ее с помощью одной аналогии так же поверхностна, как перевод стихотворения. Но тот факт, что мы в любом случае можем основывать свои доводы на этом неожиданном соединении секса и геометрии, доказывает, насколько глубоко концепция обнаженной натуры связана с нашими самыми элементарными представлениями об ордере и композиции» [3, с. 405]. Формальный метод анализа переносит поиск геометрической гармонизации на всё произведение в целом как основного композиционного принципа, не учитывая различия «образований» разного типа. Несогласованность, противопоставление, противоречивость частей могут быть частью образа, его целого, т.е. необходима характеристика формы и образа одновременно.

В историческом противостоянии классического и антиклассического «неклассическое» выходит за рамки их дихотомии. В противопоставление классическим изображениям обнаженного тела Кеннет Кларк рассматривает альтернативную традицию, в которую включает антиклассические, реалистические, декоративные произведения, и находит в них отголоски классического.

Область неклассического становится областью исключений, к которым относятся изображения чудовищ, фантастических существ, изображение уродства, детей, стариков. Другие нарушают границы морфологии искусств, смешивая виды, материалы и техники: раскрашенные статуи, рельефные ковры, подвижные конструкции и т.д. В заключении своей книги о наготе Джорджо Агамбен пишет: «Формирование зоны незнания является условием — и вместе с тем пробным камнем — любого нашего знания. Если это так, то какой-нибудь прокомментированный каталог способов и видов незнания был бы весьма полезен для систематической классификации наук, на коей основывается передача знания. Ведь пока люди веками раздумывают о том, как сохранить, улучшить и сделать более обоснованным своё знание, в искусстве незнания отсутствуют даже самые элементарные принципы. Эпистемология и методология исследуют и устанавливают условия, парадигмы и нормы знания, в то время как для обозначения зоны незнания инструкций не существует. На самом деле, обозначить зоны незнания — не то же самое, что не знать чего-либо, речь идёт далеко не о каком-то недостатке или изъяне. Наоборот, это значит поддерживать правильные взаимоотношения с неведением, предоставить незнанию возможность руководить нашими действиями и сопровождать их — так, чтобы молчание ясно отвечало на наши слова. Или же, выражаясь старомодным языком, чтобы всё самое глубокое и питательное для нас принимало форму не науки и догмы, а благодати и свидетельства. В этом смысле искусство жить — это способность сосуществовать в гармонии с тем, что мы упускаем.

В конечном счете, и само знание связано с неведением. Но при этом связаны они посредством вытеснения или — ещё более действенно и сильно — посредством предположения. Незнание – это то, что знание предполагает, воспринимая его как некий неизведанный край, который необходимо покорить… Однако наши взаимоотношения с зоной незнания обеспечивают неизменность этой зоны» [1, с. 175–176].

Перефразируя слова Джорджо Агамбена: «То, каким образом мы чего не знаем, так же важно или даже важнее того, каким образом мы что-то знаем» [1, с. 175], можно сказать: «То, каким образом что-то является неклассическим, также важно или даже важнее того, каким образом что-то является классическим». Нашу задачу можно обозначить как определение области неклассического.



Рис. 1. Б.Б.Дылыков (1948–2006, Бурятия). Шаманка. 1997, дерево, резьба, 15 х 14 х 11 см. Частное собрание

Обратившись к краеугольному камню классического искусства, к репертуару форм наготы, рассмотренных Кеннетом Кларком, выделим самую близкую к иррациональному — форму экстаза.

Например, небольшая скульптура «Шаманка» Б.Дылыкова (Дылыков Б.Б., 1948–2006, Бурятия). Шаманка. 1997, дерево, резьба, 15 х 14 х 11 см). Полуобнаженная женская фигура, воплощающая мотив экстаза, подобно греческим менадам, кружится в танце, тело закручено спиралью, голова запрокинута. Руки участвуют в танце: левая протянута вперед открытой ладонью вверх, правая назад ладонью вниз. «В наготе экстаза воля сдает свои позиции, телом овладевает некая иррациональная сила; теперь оно не движется от одной точки к другой наиболее рациональным кратким путем, а, изгибаясь и резко меняя позы, откидывается назад, как будто пытаясь преодолеть неумолимые и вечные законы тяготения. Обнаженные фигуры экстаза, в сущности, неустойчивы, и если они не падают, то благодаря основанному на энтузиазме неустойчивому равновесию, а не осознанному контролю, ибо не зря говорится, хоть и не всегда справедливо, что провидение присматривает за выпившими людьми» [3, с. 317]. Вращение по спирали смещает ось симметрии: груди не симметричны относительно оси лица, и ожерелье отнесено в сторону.

У нее отсутствуют атрибуты шаманки — нет головного убора в виде венца, бубна, плаща с подвесками. Но она находится в состоянии шаманского экстаза — голова запрокинута, во всем облике присутствует

нечто птичье — силуэт, откинутые назад косы и височные подвески похожи на перья.

Форма скульптуры сродни раздутым шарообразным палеолитическим Венерам. Слабо расчлененная масса, неопределенность форм и их сочленений скрывают отсутствие некоторых частей тела — нет шеи, глаз, лба, талии, ног. Несмотря на шарообразность, объемы, соприкасающиеся с поверхностью шара — губы, груди, ладони, сплющены («кот в аквариуме»). Плоскость лица очерчена границами скул и подбородка, ограничена сверху линией бровей, которые расходятся от линии носа. Под бровями узкой щелью угадываются глаза. Растекшиеся по поверхности шара губы превращаются в лепестки тропического цветка. Голову завершает полусферическая шапочка. Поверхность обнаженной груди уплощена. Три ряда бус поднимаются вверх гребнем волны, противоположно падению тяжелых грудей, и каждая бусина сплющивается, становясь квадратной. Здесь присутствует иной характер геометризации, не универсальной классической, а разработанной только для этого образа. Каждый объем, разрастаясь, поднимается на поверхность и трактуется плоскостно — орнаментально, декоративно.

«Историки литературы и искусства знают, что между архаикой и современностью существует потайная точка пересечения, и не столько потому, что самые архаичные формы как-то особенно очаровывают настоящую действительность, сколько потому, что ключ к современности спрятан в незапамятном и доисторическом. Так, древний мир на закате своего существования обращается к истокам в попытке вновь найти себя; а авангард, заблудившись во времени, гонится за примитивизмом и архаикой» [1, с. 35].

Образам бурятской мифологии посвящено творчество Анжелики Алсаткиной (р. 1961, Усть-Орда). Пантеон сверхъестественного включал такое огромное количество персонажей, что, говорят, буряту нельзя было делать резких движений, чтобы не задеть кого-либо из них. Взаимодействие с ними входило в функ-



Рис. 2. А.Б.Алсаткина (р. 1961, Усть-Орда). Тэнгрии. Фрагмент. 2016, ивовый прут, дерево, береста

ции шамана. Божества — небожители, духи — хранители местности, души предков, и другие бесплотные сущности могли воплотиться, принять облик так называемых онгонов, видимо, для удобства общения с ними. Среди онгонов самыми распространенными были антропоморфные фигурки и личины (наряду с зооморфными изображениями и, иногда, живыми существами). Антропоморфность формы обусловлена генезисом и ритуалом: их будят, кормят, усыпляют — поэтому у них должны быть глаза, рот, у них есть домики (своеобразные пеналы), в которых они спят. Открытые рот и глаза обозначают способность принять подношение, участие в судьбе. Для соответствия этим функциям форма не важна.



Рис. 3. А.Б.Алсаткина (р. 1961, Усть-Орда). Тэнгрии. 2016, ивовый прут, дерево, береста, 224 х 70 см, 195 х 66 см, 224 х 70 см

Анжелика Алсаткина воспроизвела деревянные личины, которые одинаковы во всем мире, потому что не основаны на художественном поиске, они внехудожественные или, точнее, дохудожественные, похожи на кухонные доски. Но в них присутствуют элементы, которые можно истолковать как художественные — используется волнистый рисунок волокон древесины, который намекает на моделировку формы, используются отверстия от сучков — рот. От традиционных онгонов личины Алсаткиной отличаются размером — значительно больше.

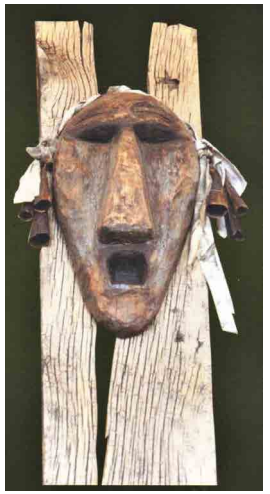
Следующий шаг — организация масок в многоярусную композицию с помощью прозрачной, хрупкой конструкции из деревянных реек и прутьев. Она представляет собой своеобразный каркас, единственная функция которого — упорядочивать, нести на себе, отсутствовать, присутствуя, то есть конструктивная, художественная. Художественная функция выявлена тем, что каркас является одновременно условным силуэтом фигуры человека. Подобную структуру имели древнеегипетские палетки, в которых ярусное изображение вписано в общую форму животного. Качество художественности возникает в момент экспонирования — презентации, в том, как онгоны не используются в

ритуале. Данную конструкцию возможно перенести, разобрать и собрать, «трепещущий каркас» [4, с. 129] живет в некоем художественном пространстве. Конструкция, с одной стороны, играет вспомогательную роль, обычно невидимая, она подразумевается. С другой стороны — она организует текст, т.е. «отвечает за художественную часть», вводит симметричность, ритм. В этой двойственности она подобна иконостасу — невидимой стене.

Внехудожественные элементы — онгоны — только начало истории, они же ее ядро. Конструкцию можно перенести, но иерархию представленных существ нарушать нельзя. Космологическая иерархия представляет вербальный уровень существования объекта в восприятии и интерпретации зрителя, близость к культу. Жесткая ярусная структура связана с картиной мира, которая воспроизводится каждым зрителем и для каждого зрителя. Вовлеченность зрителей усиливается тем, что онгоны как бы просыпаются здесь, на стенде, перед ними. И в этих, поначалу внехудожественных «образованиях» появляется некая выразительность магического, которое служит основой художественного.

Другой тип онгонов представляют образы бурятских исторических персонажей Бурто и Абгалдая. Несмотря на персонифицированность, они не портретны. В деревянной маске Бурто присутствует примитивная геометризация.

Онгон Абгалдай представляет собой железную маску, которая типологически находится ближе к истокам портрета. Так же, как и деревянные личины, рассмотренные выше, эти онгоны являются частью пространственной композиции, и также обладают выразительностью магического. Ответственность художника обратно пропорциональна затраченным усилиям, витальна.



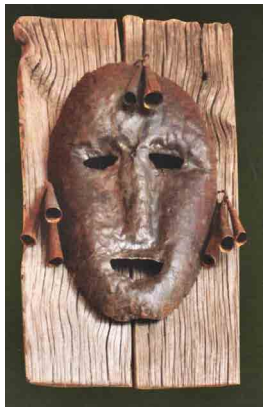


Рис. 4. А.Алсаткина. Онгон Бурто. Металл, дерево, 105 х 35 см, 2013

Рис. 5. А.Алсаткина. Онгон Абгалдай. Металл, дерево, 81 х 45 см, 2013

Родство с маской-онгоном чувствуется в скульптурной голове Шаманки монгольского скульптора Раднаажава Лхамсурена (1948–2017). Пластические и декоративные элементы сплавлены в едином образе. Состоянию экстаза, шаманского транса соответствуют полузакрытые глаза, безвольная расслабленная нижняя часть лица. Декоративное проникновение в пластику заключается не только в нанесении точечных шрамов на кожу, прорезях глаз, отверстии на лбу, серьгах, продернутых в уши. В структуре образа решающим является контраст между верхней и нижней частью лица. Верхняя часть лица решена через сочленение геометрических тел. Щеки, подбородок, нижняя челюсть представляют единый объем, на поверхности которого располагаются лепестки губ. Как и Менада Скопаса, которая «все еще является частью античного культа, от чего в конечном счете обнаженная натура наследует свою власть и движущую силу» [3, с. 321], «Шаманка» — действующее лицо культа.

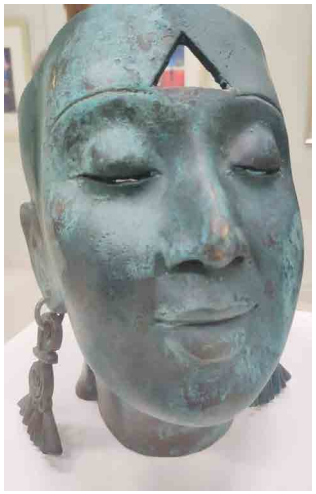


Рис. 6. Раднаажав Лхамсурен (1948–2017, Монголия). Шаманка. 2015, бронза, литье. Частное собрание

Погрудный портрет девушки, по-видимому, обнаженной (нет признаков одежды), выполнен японским скульптором Кота Сакаи (Kohta Sakai, p. 1985) за неделю во время симпозиума по деревянной скульптуре в городе Пале в 2017 году. Линия среза портрета проходит ниже плеч, выше груди, хотя сколы древесины намекают на ложбинку между грудями, создавая впечатление объема, «закругление». Волосы девушки зачесаны высоко вверх надо лбом, завязаны узлом и выпущены длинным хвостом, когда-то такая прическа так и называлась «конский хвост». Но в данном случае волосы подобно пламени факела поднимаются вверх или отнесены вверх потоком воздуха, потому что фигура стремительно падает вниз. Впечатление падения возникает из-за того, что девушка как бы подалась вперед, навстречу к нам, подобно Фидиевскому Зевсу. Два противопоставленных движения — рост вверх и падение вниз — едины.

Метод работы скульптора традиционный. Он наметил расположение основных частей и стал выбирать материал слоями, плоскостями,



Рис. 7. Кота Сакаи (Kohta Sakai, 1985 г.р., Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. Фото в процессе работы

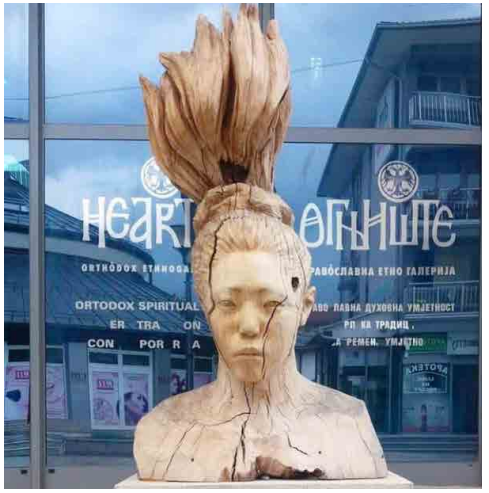


Рис. 8. Кота Сакаи (Kohta Sakai, p. 1985, Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. 2017, камфорное дерево, резьба, 240 × 170 × 150 см, установлена в городе Пале, Босния и Герцеговина. Фото 2017 г.

расположенными под различными углами друг к другу. Уже на первоначальном этапе разметки задана асимметрия глаз, линии лба, объем волос смещен влево. Также на этапе разметки видна разница в цвете древесины. В завершенной работе масса волос уменьшена, асимметрия лица не бросается в глаза, смягчена. Но трещины стали глубже, появились новые. В волосах выпал кусок древесины. Но главные изменения касаются трактовки формы. От сопоставления плоскостей скульптор перешел к моделировке выпуклостей и впадин, таким образом, что почти все высокие точки объемов носа, губ, щек, глазных яблок стремятся к одной высоте, а все впадины возле крыльев носа, под бровями возле переносицы, под нижней губой получили одинаковую глубину. Самые глубокие борозды создают разрез глаз, линию рта. Объемы не сводимы к простым геометрическим формам, перетекают друг в друга, границы их не определены. Они не застывают в плоскости, не превращаются в линейный рисунок. Грани форм сменились одной вибрирующей поверхностью, напоминая «Водоносов» Акрополя.

Впечатление беззащитности, производимое выражением лица, подчеркнуто яростным пламенем волос. «В этих космах, которых не ка-



Рис. 9. Кота Сакаи (Kohta Sakai, р. 1985, Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. 2017, камфорное дерево, резьба, 240 × 170 × 150 см, установлена в городе Пале, Босния и Герцеговина. Фото 2019 г.



Рис. 10. Марк Шагал. Цветы. 1911, холст, масло, 66,6 x 57,1 см. Частное собрание

сались ножницы, содержится сверхъестественная жизненная энергия, изобилующая магической силой», — так Генрих Циммер описывал волосы Шивы [4, с. 140]. Оранжево-желтый цвет волос как цветовой маркер аскетов отсылает к первому яркому деянию принца Гаутамы — отсечению волос. «А каждый, кто отвергает порождающие силы растительно-животной сферы, кто отвращается от творческого принципа жизни, пола, земли и природы и вступает на духовный путь абсолютного аскетизма, прежде всего должен быть острижен» [4, с. 140].

Раскраска древнегреческих статуй не разрушает их форму, как и сломанные отсутствующие элементы, поскольку угадывается целое — утраты случайность. Расколы древесины в скульптуре Кота Сакаи производят другое впечатление — раны и шрамы становятся частью облика, частью целого. Расколы предполагаются заранее, являясь отрицательным качеством самой древесины камфорного дерева, из-за этого редко используемой. В классическом искусстве в момент создания избегается случайное, но признается как неизбежность в последующей судьбе произведения, ее превратностях. Случайное как антиномия классическому

входит в структуру неклассического произведения, учитывается в замысле. Расколы, трещины в результате становятся неслучайными, но их рисунок и глубину предугадать невозможно.

Отверстие от сучка в виске головы не было закрыто сразу. Через 2 года скульптор сделал цветок вишни, который вставил в отверстие. После появления других «случайных» трещин за два прошедших года, первая случайность уже не нужна — избыточна. На фото 2019 года видно, как после дождя влага, наполнив, пропитав все трещины, сделала их более явственными. Более того, по архаическим представлениям, трещины в деревянной скульптуре необходимы для того, чтобы духи могли войти, оживить ее. С каждой новой трещиной, изменением цвета, скульптуру наполняет жизнь. «Бренность всего преходящего, бренность, которая есть источник страдания, проникла в это неописуемое лицо, преобразила и почти разрушила его» [4, с. 145]. Но если Будда, описанный Циммером, безмятежен и безразличен к страданиям, лицо девушки остро реагирует на них.

«Онтологически ориентированная феноменология продукта как индивидуального целого» [2, с. 99] подобна переживанию Абсолюта в индийской культуре. «Постигаемое как вечная форма универсального потока, “оно” есть Брахман (Абсолют). Брахман — Атман, “всё-во-всём”, превосходит человеческое разумение. Его нельзя себе представить, нельзя описать. Но в то же время это переживается как истинная жизнь внутри нас (атман) или познается как жизнь космоса (брахма).

“Тот, кто знает, что это непостижимо, постигает его;
Тот, кто представляет это, не постигает его.
Это неизвестно знающим,
Это известно незнающим“. (Кета — упанишада, III. 3)» [4, с. 145].

Более близко к европейскому пониманию эту мысль выразил Марк Шагал в своем стихотворении:

Я сын Твой, ползать
рожденный на земле.
Ты дал мне краски в руки,
дал мне кисть,
а как Тебя изображать — не знаю.
(Марк Шагал, пер. с идиша Льва Беринского.)

В натюрморте Марка Шагала «Цветы» (1911, холст, масло, 66,6 х 57,1 см, частное собрание) сферическая часть чаши с ножкой задает шарообразный объем букету в ней. Алые розы и желтые нарциссы соседствуют с белыми бутонами и раскрывшимися белыми цветами с черной сердцевиной и имеют подчеркнутое сходство с глазами. Красочный букет в белой вазе на глубоком синем фоне превращается в отрубленную голову Стоглазого Аргуса. Рядом с этим букетом все прежние попытки художников изобразить Аргуса кажутся беспомощными. Популярная метафора «глаза — цветы», воплотившись, представленная воочию, рождает ужас. Тем более сильный, что рождается воображением смотрящего. Тем более сильный, что Аргус прекрасен.

Мысль, обретшая форму, завораживает, вызывая множество повторений, как ясная геометрическая форма классических произведений, или «жуть бесконечного, а потому недостижимого приближения» [2, с. 99] в случае неклассических.

Список литературы:

1. *Агамбен Джоржо.* Нагота / перевод с итальянского Марии Лепиловой. — Москва, 2014. — 204 с.

2. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — Москва, 2002. — 864 с.

3. *Кларк Кеннет.* Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы. — Санкт-Петербург, 2004. — 480 с.

4. *Циммер Генрих.* Мифы и символы в индийской культуре / перевод с английского М.В.Воробьевой, С.В.Пахомова. — 2-е изд. — Москва, 2017. — 194 с. + 12 л. ил.

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ СУНДУЧНОГО ПРОИЗВОДСТВА В РОССИИ В XIX — I ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА (МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ)

LOCAL CENTERS OF RUSSIAN CHEST PRODUCTION IN THE XIX — I QUARTER OF XX CENTURY (MATERIALS FOR HISTORY)

Статья посвящена региональным центрам сундучного производства, находившимся в разных регионах России: в Тверской, Курской, Пензенской губерниях, на Кубани, в Сибири. Анализируются конкретные произведения, определяются особенности их художественного стиля. Делается вывод о том, что, несмотря на свое местное значение, эти центры сыграли важную роль в истории русского сундучного производства.

The paper deals with the history of small centers of chest production located in different regions of Russia: in the Tver, Kursk, Penza provinces, in the Kuban, in Siberia. The author analyzes specific items and defines the features of their art style. It is concluded that despite of their local significance, these centers played an important role in the history of chest production in Russia.

Ключевые слова: сундук, шкатулка, народное искусство, сундучное производство, художественный стиль, Нижегородская ярмарка, сундучная мастерская.
Keywords: chest, casket, folk art, chest production, art style, Nizhny Novgorod fair, chest workshop.

Русский сундук — значительное художественное явление, история которого насчитывает не одну сотню лет. Роль «столицы» сундучного промысла переходила от одного города к другому: Москва, Великий Новгород, Холмогоры, Великий Устюг. К XIX столетию сложилось несколько крупных центров сундучного производства: заводские поселки Среднего Урала (Нижний Тагил и Невьянск (1)), г. Вятка и Вятский уезд, Муромский уезд Владимирской губернии, г. Макарьев и Макарьевский уезд Нижегородской губернии. Изделия мастеров из этих городов и селений были распространены не только в России, но и отправлялись в Среднюю Азию, Турцию, Персию и другие страны. Средоточием торговли сундучными изделиями была Нижегородская ярмарка.

Истории этих сундучных центров, анализу их продукции, взаимосвязям между ними посвящена обширная литература (2). Однако наряду с ними, в России существовали другие, не претендовавшие на главные роли. Специальных работ, посвященных им, в настоящее время не существует. Время от времени эти местные центры упоминались в статистической и краеведческой литературе II половины XIX — начала XX века [3, с. 32; 6, с. 298–299]. В книгах и статьях, касающихся проблем народного искусства того или иного региона, также встречаются лишь краткие упоминания [2, с. 276, 278; 7, с. 56, 62, 63].

Цель настоящей статьи — общая характеристика региональных центров сундучного производства в России. К числу главных задач относятся художественный анализ их продукции и обобщение сведений из специальной литературы. Несколько предваряя изложение, надо отметить, что во многих случаях слово «региональные» относится лишь к количественным показателям продукции, ее распространению, а не к значению того или иного центра в истории русского сундучного промысла.

По многим аспектам заявленной темы в настоящий момент возможны лишь предварительные заключения. В будущем не исключены корректировки и дополнения. Немалое значение имеет в данном случае обнаружение новых центров сундучного производства.

* * *

Региональные центры производства сундуков и шкатулок сложились в России во II половине XIX столетия. В Тверской губернии средоточием промысла был Калязинский уезд. В деревнях Поречской, Пятигорской и Расловской волостей делали много сундуков (3). Промысел

имел исключительно местное значение, вещи почти не вывозились на дальние рынки. То же самое можно сказать о сундучном производстве Рязанской губернии. Оно было развито в Касимовском и Спасском уездах, в Поминовской, Старовасильевской, Семеновской и Васильевской волостях. Сохранились сведения о существовании на рубеже XIX–XX веков небольшого центра по производству сундуков в Пензенской губернии. Он в основном сосредоточился в двух уездах: Городищенском и Краснослободском [3, с. 32]. Но главным занятием крестьян этого региона было земледелие, сундучный промысел имел по отношению к нему второстепенное значение. Специальных мастерских не было, работали только члены семей.

Сундучный промысел гораздо более был развит во II половине XIX века в Курской губернии. В статистических исследованиях указано: «Производство сундуков исстари ведется в Великой — Михайловке и Слоновне Новооскольского уезда, в котором переписью зарегистрировано 165 человек сундучников. Наиболее крупные предприниматели ведут производство у себя на дому, скупают сундуки у мелких самостоятельных производителей и раздают лес наиболее нуждающимся, платя им за работу поштучно» [8, с. XVII–XVIII]. Сундуки производились трех размеров. Они в свою очередь подразделялись на «белевые» (то есть не расписанные), «гладкие» (одноцветные) и «цветные» (расписанные изображениями цветами). Кроме того, были изделия расписанные «под орех». Росписью в Курской губернии, как во многих других центрах, занимались женщины.

В южных регионах страны, например, на Кубани, сложились свои центры производства сундуков. Последние играли очень значительную роль в жизни девушек. Сундуки, по словам местных исследователей, были «частью женской субкультуры» [10, с. 15]. Они заранее приобретались на ярмарке для приданого невесты или заказывались у известных мастеров. Было распространено несколько типов сундуков, которые могли бытовать в пределах одной станицы. Вещи украшались росписью. Ее главными мотивами были растительные: букеты, листья, ветви, иногда дополненные полосками или «горошинами». Сундуки кубанских мастеров пользовались особой популярностью у соседних народов, например, черкесов.

Бытовали также специальные казацкие сундуки. Они были разных размеров, окованы железными полосами и часто снабжались раз-

личными надписями. Примером может служить сундук из собрания Брюховецкого историко-краеведческого музея (4). Это вещь значительных размеров (107 х 72 х 73,5), изготовлена в 1883 году. Мастер — Тарас Григорьевич Кондратенко. На лицевой части сундука — пять вертикальных волнистых полос металла и две угловые полосы на заклепках. На полосах — изображения гербов и слова «БОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ НАШЕГО», в центре помещена надпись «СВЯЧЕ БОЖЕ СЕРЦЕ ЦАРЕВО» и вензель «А III». В верхней части сундука — внутренняя замочная скважина и внешняя петля с «язычком» для навесного замка. На передней части крышки — надпись: «СОЗЪ = ЕГО = ИМПЕР=ВЕЛИЧЕС = КАНВОЯ = УНД = ОФИ = ТАРАСЪ =ГРИГОРЬЕВИЧЬ = КОНДРАТЕНКО = ДЕЛ = СУН = 1883 = ГО = 19 = ИЮЛЯ». На боковых стенках сундука прикреплены по две металлические ручки. По всем сторонам — вертикальные волнистые металлические линии на заклепках. Крышка покатая, обита железными полосами в виде крупной клетки (12,5 х 12,5 см). Внутри крышка и стенки оклеены белой тканью в синюю полоску. Сохранился металлический крючок-фиксатор крышки. С левой стороны, изнутри сундука, — два выдвижных ящика цвета красного дерева (верхний — 66,5 х 5,5 х 15,3, нижний — 21,6 х 13,5 х 14,3).

Другим образцом сундука, изготовленного в южном регионе России, является изделие мастера Доценко из села Верхне-Греково (область Войска Донского) (5). Это изделие очень значительных размеров, с плоской крышкой и скошенными стенками. Росписью украшены лицевая и боковые стороны. На нежно-зеленом фоне представлены многочисленные плоскостные изображения красно-белых и синих цветов, желтых и белых листьев. На лицевой стороне — два крупных букета в окружении гирлянд. На боковых — букеты из крупных листьев. Общая композиция разбита на прямоугольные сегменты разного размера, что придает росписи сходство с листами аппликации, наклеенными в определенном порядке. В целом художественному оформлению сундука свойственны праздничность, торжественность. Надо отметить, что он имеет множество аналогий среди произведений украинских и польских мастеров.

На востоке страны также существовали центры производства сундуков. Например, в Тюмени в I четверти XX века существовали мастерские М.К.Огибенина, Н.С.Огибениной, И.И.Рогожина, Л.С.Овчинникова, Д.Д.Стряпчева, А.Е.Юдина, Профессионального общества рабочих [5, с. 74 (пагинация адрес-календаря)]. При этом Л.С.Овчинников и, возможно, И.И.Рогожин были невьянцами, переехавшими в Тюмень. Надо отметить, что уральское сундучное производство оказало значительное воздействие на зарождение и развитие «дела» сундуков в Тюмени. В данном случае показательна история «фабрики» Климентия Огибенина. Ее основатель происходил из старообрядцев Висимо-Шайтанского завода Демидовых, расположенного на Урале. Выкупившись на волю за несколько лет до отмены крепостного права, Климентий Огибенин переехал в Тюмень и основал в 1863 году в Заречной части города сундучную мастерскую. В работе ему помогали сыновья: Макар делал сундуки, Иолий — организовал их сбыт. Оба стали купцами II гильдии (Макар — с 1897 года) [6, с. 298–299]. В 1920-е годы заведение было национализировано, на его базе возникли артели «Сундук» и затем «Защитник Сталинграда». В 1945 году они стали мебельной фабрикой, которая получила название «Заречье». Таким образом, уральский старообрядец Климентий Огибенин, основавший первую в Тюмени сундучную мастерскую, стал родоначальником мебельной промышленности в городе.

В Иркутске было известно заведение Колбина, в котором делались большие сундуки, украшенные листами «мороженой» жести с нанесенными на них в технике тиснения простыми орнаментальными мотивами. По конструкции это большие ящики с плоской крышкой, без ножек. Лицевая сторона композиционно разбивалась на три поля, каждое из которых было заполнено различными геометрическими фигурами и растительными мотивами: розетками, звездами, лепестками и проч. (6).

В Иркутском областном краеведческом музее хранится сундук (7), изготовленный в заведении А.Дофмана в Верхнеудинске (8). Конструкция и окраска свидетельствуют об его уральском происхождении, однако лицевая стенка выглядит совершенно отлично от «фасадов» изделий горнозаводских мастеров. Она разделена на три квадратных поля, которые образованы тремя разноцветными жестяными пластинами, заполненными растительным орнаментом. Оставшиеся свободными поверхности покрыты узкими жестяными полосами с «морозом» белого цвета. Лицевая сторона крышки декорирована простым растительным орнаментом, выполненным в технике тиснения.

По внешнему виду сибирские сундуки отличаются от уральских (9), несмотря на тесные культурные и экономические связи между регионами. Вероятно, некоторую роль здесь сыграла близость восточной культуры с ее любовью к контрастным цветовым сочетаниям. Судя по встре-

чающимся изделиям, в Сибири могли переделывать или ремонтировать сундуки других центров, например, уральского или муромского (10).

Немалое значение имеют вопросы организации сундучного промысла. Во всех названных регионах большинство мастерских были небольшими сундучными заведениями, в которых работали члены семьи. Иногда использовался труд нескольких наемных рабочих. Сундучники, чья деятельность проходила вне крупных городов, мало или совсем не зависели от цеха и его установлений. Городские же мастера должны были в той или иной степени учитывать цеховую регламентацию.

К.А.Пажитнов привел сведения о числе ремесленников в столярных цехах некоторых городов России (1893). Эти цифры не могут быть приняты за количество сундучников, однако дают некоторую информацию для выводов. Например, в Вологде было 145 ремесленников, в Казани — 160 мастеров и 680 подмастерьев, в Калуге — 25 мастеров и 59 подмастерьев, в Костроме — 30 мастеров и 90 подмастерьев, в Москве — 845 мастеров и 429 подмастерьев, в Нижнем Новгороде — 53 мастера и 205 подмастерьев, в Великих Луках — 22 мастера и 13 подмастерьев, в Рязани — 32 мастера и 70 подмастерьев, в Симбирске — 85 мастеров и 161 подмастерье, в Смоленске — 38 мастеров и 65 подмастерьев и т.д. [4, с. 178, 180, 181, 184, 185, 192, 193, 194]. Скорее всего, во всех более или менее крупных городах жили мастера, занимавшиеся изготовлением сундуков. Однако их количество было значительно бóльшим, поскольку не все городские сундучники были связаны с цеховой организацией: русский цех, в отличие от западноевропейского, устанавливал для мастеров гораздо менее жесткие ограничения.

* * *

В качестве выводов необходимо отметить следующее.

1. Рассмотренные центры, за редким исключением, обслуживали местные рынки. Несмотря на небольшие масштабы производства, мастера создавали как средние в художественном отношении произведения, так и вещи, которые можно назвать произведениями народного искусства.

2. Роль региональных центров сводилась к хранению общерусских традиций сундучного производства и развитию их «местных вариантов».

3. Крупные и региональные центры сундучного производства имели тесные связи. В некоторых случаях (например, Урал и Сибирь) вторые были обязаны первым своим происхождением и развитием.

Примечания:

1. В конце XIX столетия сундучный промысел был развит не только в Невьянском и Нижнетагильском заводах и селениях близ них, но и в других заводах и уездах Урала. В литературе встречаются упоминания о мастерах Режевского, Березовского, Верхнесалдинского и Шарташского заводов. Сундучники также жили в Бымовской и Ошьинской волостях Осинского уезда, Кленовской волости Оханского. Также большое развитие промысел получил в Кунгурском уезде, особенно в Троельжанской и Рождественской волостях [9, с. 95]. Есть указания на существование сундучного промысла в нескольких волостях Уфимской губернии [1, с. 59, 63, 95, 113, 126, 129, 132].

2. Это труды Н.Н.Гончаровой, Г.А.Пудова, А.А.Гилодо, Т.А.Лобаневой, И.Н.Ухановой, Е.И.Красноперова, Э.Р.Меркушевой, Н.Г.Добрынкина, Ф.Г.Кучина, В.М.Федорова и других.

3. Л.Э.Калмыкова также отмечала существование в начале XX века незначительного производства сундуков и росписи в Старицком (Берновская и Ефимьяновская волости) и Тверском (Щербининская волость) уездах [2, с. 276, 278].

4. Инв. № 2700.

5. Инв. № П 724. Хранится в Пермской государственной художественной галерее.

6. Например, сундук из коллекции Свердловского областного краеведческого музея (без инв. №).

7. Инв. № ИОКМ 14539/40.

8. Название города Улан-Удэ до 1934 года.

9. Речь может идти не только об общем виде, но и о частностях, например, форме петель и ручек.

10. Сундук из коллекции Кемеровского областного краеведческого музея (КОКМ ОФ 23291).

Список литературы:

1. *Газов Н.П.* Кустарное дело в Уфимской губернии. — Уфа: Тип. губ. правления, 1900.

2. *Калмыкова Л.Э.* Народное искусство Тверской земли. — Тверь: ред.-изд. фирма «РИФ», 1995.

3. Краткий очерк кустарных промыслов Пензенской губернии, составленный для Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 года в С.-Петербурге. — Санкт-Петербург: Пензенск. губ. земство, 1902.

4. *Пажитнов К.А.* Проблема ремесленных цехов в законодательстве русского абсолютизма. — Москва: АН СССР, 1952.

5. Памятная книжка Тобольской губернии на 1915 год. — Тобольск: Тип. губ. упр., 1915.

6. Перечень фабрик и заводов / Министерство финансов, Департамент торговли и мануфактур. Фабрично-заводская промышленность России. — Санкт-Петербург.: тип. И.А. Ефрона, 1897.

7. *Пудов Г.А.* Уральские сундуки XVIII–XX веков: История. Мастера. Произведения. — Санкт-Петербург: Первый класс, 2016.

8. *Сф. Кр.* Особенности статистического исследования Курской губернии / Курская губ. Итоги статистического исследования. — Курск, 1887.

9. *Х-в П.* Промыслы Кунгурского уезда // Екатеринбургская неделя. — 1890. — № 5.

10. *Щербина Ю.Г.* Народное декоративно-прикладное искусство Кубани (II половина XIX — начало XXI вв.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Краснодар, 2007.

А.М. СУЛТАНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектурного проектирования, дизайна и декоративно-прикладного искусства. Кабардино-Балкарский государственный университет
e-mail: sultanova1@rambler.ru

A.M. SULTANOVA

Candidate of art history, associate Professor of the Department of architectural design, design and decorative and applied arts. Kabardino-Balkar state University
e-mail: sultanova1@rambler.ru

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

WOOD CARVING IN THE DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF KARACHAY AND BALKARS

Целью статьи является анализ и изучение традиционного искусства по дереву у карачаевцев и балкарцев. Народное искусство являлся сплавом домашнего ремесла и художественного промысла. Деревообрабатывающее производство в Карачае и Балкарии является одним из высокоразвитых и самобытных с древности. Будучи необходимым элементом быта, резная посуда и утварь служила также украшением интерьера традиционного жилища. В статье выявлены композиционные принципы построения декора, напрямую связанные с формой изделия, с ее специфическими чертами и особенностями.

The purpose of the article is to analyze and study traditional wood art among Karachai and Balkar people. Folk art was a fusion of home craft and art craft. Woodworking industry in Karachai and Balkaria is one of the most developed and original since ancient times. Being a necessary element of everyday life, carved dishes and utensils also served as an interior decoration of a traditional home. The article reveals the compositional principles of decoration construction, which are directly related to the shape of the product, with its specific features and features.

Ключевые слова: декор, орнамент, мотив, деревообрабатывающее ремесло, деревянная посуда, утварь, деревянная женская обувь, декоративно-прикладное искусство, форма.
Keyword: decor, ornament, motif, woodworking craft, wooden tableware, utensils, wooden women's shoes, decorative and applied art, form.

В ряду древних традиционных промыслов карачаевцев и балкарцев стоит художественная обработка дерева. Деревообрабатывающее ремесло было широко распространено, так как большая часть территории проживания карачаевцев и балкарцев была покрыта лесами из промысловых и поделочных видов растений. Доступность и разнообразие исходного материала для производства обусловили широкое распространение деревообрабатывающих практик на артельном и индивидуальном уровне, и в этих производствах существовало лишь одно ограничение — это был мужской труд.

Разнообразные породы древесины, пластичность, мягкость, прочность и податливость материала в работе в немалой степени способствовали использованию резных деревянных изделий в быту у карачаевцев и балкарцев.

Из древесного материала изготавливали средства передвижения (колесная повозка, сани (летние, зимние), колеса), орудие труда (лопаты, топоры, грабли, двурогие вилы, плуг, соха и т.д.), предметы домашнего обихода (кровати, столики, посуда, утварь, цедилки, сита, ящики для хранения зерна и муки, люльки, сундуки и т.д.).

Средства передвижения и сельскохозяйственные орудия труда были разнообразными, отличались простотой изготовления, они делались с учетом национального вкуса, и не имели явно выраженных эстетических черт и художественности, но отвечали своим утилитарным назначениям и удовлетворяли надобность потребителя.

Деревянная посуда широко использовалась в быту, орнаментировка ее, как правило, была предельно лаконичной, главное внимание мастера уделяли не резным узорам, а формам предметов, т.е. выбор того или иного орнаментального декора диктовался изначально формой изделия. Художественно-конструктивные особенности резных изделий подчеркивались орнаментальным декором. Главной техникой изготовления деревянной посуды являлось выдалбливание. Так, из куска ствола выдалбливали кадки для хранения айрана (айран джыккыр), для сливок

(сют баши джыккыр), для сыра (башлыкъджыккыр), для сбивания масла (джауургъанджыккыр). Из меньшего куска делались ведра (агъаччелек), ступы (кели). Из половины куска выдалбливали корыта (тегене). Таким же образом делались различные чашки — большие, в которые помещается до двух литров (гоппанаякъ), литровые (аякъ), маленькие, вмещавшие чуть больше стакана (чёмюч). Ложки были тоже различного типа — ложка для мамалыги (как кашыкъ), ложка для калмыцкого чая (къалмукъшайкъашыкъ), ложка для снятия сливок (баши къашыкъ), большая разливальная ложка (чолпу) и т.д. [1, с. 95].

Ручки ложек украшали изображением рыбьего хвоста или головы, а иногда и деревянной цепочкой [3, с. 122].

В деревообрабатывающем производстве карачаево-балкарцев основное место занимало домашнее производство (изготовление посуды), которое, сочеталось с ремеслом (производство мебели), а артельное мелкотоварное производство (производство арб, пахотного орудия) большой роли не играло. Причем, как правило, произведения народных умельцев отличаются устойчивостью орнаментации, разнообразием приемов выполнения.

Карачаево-балкарская деревянная посуда (черпаки, ложки, традиционные чаши (гоппаны) и кружки) украшалась резьбой с архаичными узорами.

Орнамент на деревянных изделиях не представляет собой чего-то специфического, он повторяет композиционно мотивы узоров в вышивке, войлочных коврах, обуви и других предметах домашнего обихода. Особенно богата была резьба на предметах мебели: кровати с тремя высокими спинками (орундукъ), поставленные на четыре ножки (рис. 1), зыбки (бешик), столики-подносы (тепси). На кроватях делали украшения на спинках. Деревянные кровати (орундукъ) делались на коротеньких ножках, с четырьмя высокими столбиками, на которых вырезались узоры и шарики на углах. Все части изготавливались из цельных брусьев, поэтому форма кровати отличалась цельностью и особой монолитностью [2, с. 39]. Весьма характерным и традиционным являлся геометрический орнамент, применяемый в кроватях, что можно объяснить изначальной геометризированной формой изделия, которой подчиняется и вторит в большой степени геометрический декор. Зачастую на спинке кровати вырезали солярные знаки Солнца и Луны как символ счастливой семьи. Различные магические символы явля-

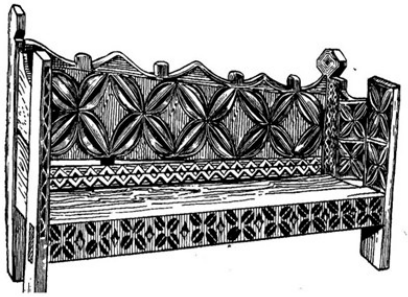


Рис. 1. «Орундукъ» — кровать



Рис. 2. «Бешик» — люлька

лись отражением древних языческих верований. Проанализировав применения орнамента в резных деревянных кроватях, можно сделать вывод, что декор нес смысловое значение, исполняя функции оберега, родового знака, космогонические представления народа о мироздании. Об этой функции указывает также место, отведенное для декора: как правило, он использовался в наиболее ответственных как в смысловом, так и в тектоническом отношении. Это были спинки кроватей, диванов, кресел.

Исходная форма детской колыбели (люльки) состояла из четырех сколоченных досок с четырьмя угловыми брусьями, связанными снизу дугообразными полозьями, сделанные для раскачиванья (рис. 2).

Трехногие столики, на которых подавалась еда, имели бортики, резьбу, а иногда и углубление в центре, в которое наливали присоленное кислое молоко (тузулукъ), так как чаще всего на столиках подавали куски вареного мяса, к которому полагалась острая приправа [1, с. 95].

Наиболее характерным мотивом карачаево-балкарской орнаменталистики на деревянных носителях был (и есть) мотив «кочхармююз» («бараний рог»). Наиболее частым его вариантом являются завитки рогообразной формы на едином стебле.

Самая распространенная и типичная посуда карачаевцев и балкарцев — это округлые деревянные чаши для напитков и жидкой пищи (рис. 3). Лаконизм, сдержанная простота и архаичность орнаментальных форм диктовалась формой самой чаши, а также являлась выражением исконно древних традиций и мастерства народных умельцев — резчиков по дереву. Наличие в обиходе каждой семьи этих предметов и по сей

день является если не обязательным, то предпочтительным — хотя бы ради использования их в обрядовых и ритуальных действиях.

Делали чашу из твердых пород дерева, причем само производство, будучи кустарным, достаточно трудоемко и сложно. Еще необработанный исходный материал (сырая древесина мягких пород) обрабатывался ножами, иногда — специальными изогнутыми резаками. Затем в массиве будущего изделия выбиралась необходимая глубина, полукруглым плоским штихелем ниша дополнительно обрабатывается изнутри. Внешнюю поверхность обрабатывают обыкновенным ножом.

Чаши были округлой формы, с маленьким плоским донышком, чаще всего без поддона, с кольцевидной ручкой с боку и иногда с выступом напротив ручки. Они украшались резьбой геометрического характера, которая располагалась довольно свободно [4, с. 320].

Вторым этапом процесса изготовления была термохимическая обработка, заключавшаяся в многочасовом (до 3-х суток) кипячении предмета в воде с примесью золы, чем обеспечивались устойчивость против перепадов температур в процессе будущей эксплуатации и предохранение от растрескивания. Последней операцией была пропитка зачищенного, а иногда зашкуренного изделия маслом или жиром животного происхождения для придания твердости и выявления природной красоты древесины. Насыщенный темно-красный оттенок посуде придавался в результате варки в воде с корой вишни. Цвет и текстура изделия также зависели от породы дерева, где естественный узор был создан замысловатым сплетением волокон дерева.

Узор традиционной утвари карачаевцев и балкарцев, как правило, локализовался в строго определенных местах, например, горловина посуды украшалась линеарным узором с отходящими от него лопастями. Декорировка лопасти также включала несколько рельефных линий, иногда заключенных в овал. Ручку делали в виде голов козлов, баронов, стилизованных рогов горного козла. Одна из таких чаш хранится в краеведческом музее г.



Рис. 3. Узорная чаша

Нальчика. Большие чаши делались с двумя ручками. В некоторых случаях мастера осознанно меняли традиционную форму ручки, удлиняли, вытягивали по горизонтальной оси, украшали зооморфными изображениями — это особенно свойственно для черпаков.

Г.Х.Мамбетов пишет: «Встречались также чаши более сложной работы с двумя ручками и иногда с высоким поддоном, используемые для торжественных случаев. Ручки таких чаш у балкарцев часто были сделаны в виде голов баранов или козлов, сработанных весьма искусно, с большой лаконичностью и выразительностью. В пластике имелись реалистические, но обобщенные и стилизованные изображения животных, а иногда и человека» [4, с. 320–321].

Чаши, которые употреблялись повседневно, были менее украшены орнаментом. Декор был более прост, часто лишь ставились единичные символы, тамги или же родовые тотемные знаки. Декор праздничных и ритуальных чаш был красен и богат.

Бытовая резьба современных карачаево-балкарских художников полностью соответствует архаичным технологиям. Резьба осуществляется выборкой несущего материала ниже основной плоскости изделия, узор, таким образом, традиционно углублен. Простота орнаментальных мотивов, прежде всего, подчеркивает их функциональные «рабочие» качества и оттеняет их лаконичную и сдержанную красоту, в полном объеме выявляя этническую специфику понимания прекрасного.

В изделиях карачаево-балкарских мастеров резьба обычная, контурная, трехгранновыемчатая и плоскорельефная.

При достаточно маленьком наборе технологических приемов карачаево-балкарский орнамент довольно разнообразен в своих формах и элементах. В художественной обработке дерева преобладают геометрические мотивы. Созданные из дерева изысканные резные предметы отличаются многообразием и вариативностью орнаментальных мотивов и богатством композиции. Это такие составляющие элементы и фигуры, как различные прямые, ломанные, волнистые линии, дуги и полукружие, кресты и свастики, ромбы и треугольники, различные прямоугольные и многоугольные фигуры, составляющие замкнутые линейные построения.

Многие орнаментальные мотивы и формы на деревянных носителях почерпнуты из природного мира, которые обладали не только эстетическим значением, но и магическим.

Правильное сочетание резных форм, пропорций, взаимосвязь орнаментального декора с формой воспринимается как законченное произведение искусства.

Высоким своеобразием и яркой декоративностью в деревообрабатывающем ремесле отличалась деревянная женская обувь — ходули (рис. 4).



Рис. 4. Деревянная женская обувь

Деревянная женская обувь у балкарцев и карачаевцев называлась «агъач аякъ киийм» (деревянная обувь). Носили такую обувь поверх кожаных чувяк, сшитых из сыромятной кожи и красиво расшитых, а иногда украшенных галунами. Ходули женщин-дворянок декорировались дорогой тканью, накладками из цветных и даже драгоценных металлов, золотой вышивкой. Высота ходуль колебалась от 16 до 20,5 см [5, с. 39].

Этот вид обуви делали специалисты из дерева твердой породы, главным образом, из просушенной особым способом древесины комлевой части груши или кизила. По своему пластическому оформлению ходули обладали истинно скульптурными качествами. Четкое соответствие линейных размеров ходуль и орнаментальной фактуры придавало им особую органичность, свойственную истинно народному производству, в котором эстетика предмета полностью зависит от его функциональности.

При создании ходуль, не имеющих подвижных деталей, обходились одним куском дерева. Этот принцип распространялся и на сложные по рисунку вещи. Во многом именно это обеспечивало требуемую прочность обуви и гармоничность ее геометрии, невозможную при композиционном изготовлении предмета.

Ходули бытовали в среде материально обеспеченных сословий, что, однако, определялось не столько их стоимостью, сколько социальным статусом. Высокие ходули, высокая шапочка, велеречивый наряд выделяли женщину, физически возвышали ее над толпой, делали «высокопоставленным» лицом.

В условиях современного быта использование ходуль исчезло, но в национальных танцах многие ансамбли используют ходули. Ходу-

ли обладают яркой образностью народного творчества и представляют собой оригинальное явление в карачаево-балкарском народном искусстве. Ходули по праву можно считать произведением народного искусства [5, с. 41].

Народное искусство карачаевцев и балкарцев, являясь неотъемлемой частью духовной и материальной жизни народа, существовало всегда.

Образцы, дошедшие до наших дней, отличаются оригинальным стилем и высоким техническим уровнем.

Окружавшая народных мастеров природная среда и ее элементы, преобразованные и стилизованные в ручном творческом труде резчиков по дереву, определяли местные особенности тех основных приемов, которые были свойственны преимущественно горцам.

Изучение культурного наследия прошлого, сохранение, и развитие народных прикладных искусств, вполне вероятно, может послужить действенным методом сохранения этнического лица. У карачаевцев и балкарцев же последние полвека наблюдаются лишь последовательные потери исконных промыслов. Усилия отдельных людей по их возрождению кардинальных изменений в ситуацию внести не могут, хотя, конечно же, пассионарный посыл в таких видах прикладных искусств, как резьба по дереву, внушает определенные надежды.

Список литературы:

1. Карачаевцы: Историко-этнографический очерк. — Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1977. — 336 с.

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

3. *Лайпанов К.Т., Хатуев Р.Т., Шаманов И.М.* Карачай с древнейших времён до 1917 г. Историко-этнографические очерки. — Черкесск: ИКО «Аланский Эрмитаж» 2009. — 272 с.

4. *Мамбетов Г.Х.* Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. — Нальчик: Эль-Фа, 2002. — 364 с.

5. *Султанова А.М.* Ходули — женская обувь аристократических сословий карачаевцев и балкарцев 18–20 вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № 1. — Часть 2. — С. 38–42.

А.М. СУЛТАНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектурного проектирования, дизайна и декоративно-прикладного искусства. Кабардино-Балкарский государственный университет
e-mail:sultanova1@rambler.ru

A.M. SULTANOVA

Candidate of art history, associate Professor of the Department of architectural design, design and decorative and applied arts. Kabardino-Balkar state University
e-mail:sultanova1@rambler.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ СВАДЕБНЫХ ПЛАТКОВ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

ARTISTIC FEATURES OF TRADITIONAL WEDDING SHAWLS OF KARACHAI AND BALKARS

В статье рассматриваются художественные особенности традиционных свадебных платков карачаевцев и балкарцев. Раскрыта специфика композиционного и колористического решения произведений. Выяснена роль платка в традициях народа. Вышитый гладью двухсторонний платок и кружевной орнаментированный платок — это и достаточно красивые изделия с «волшебными» узорами, которые не выходят из моды сегодня и история народа.

The article discusses the artistic features in the design of traditional wedding shawls of Karachai and Balkars. The specificity of compositional and coloristic solutions of works is revealed. The role of the handkerchief in the traditions of the people is clarified. The double-sided handkerchief embroidered with a smooth surface and the lace ornamented handkerchief are also quite beautiful products with «magic» patterns that do not go out of fashion today and the history of the people.

Ключевые слова: балкарцы, шелковый платок, вышивка, двухсторонняя гладь, кружевной орнаментированный платок, растительные мотивы.

Keywords: Balkars, silk handkerchief, embroidery, double-sided surface, lace ornamented handkerchief, floral motifs.

Шелковый платок всегда был и остается важным украшением свадебного ритуала. По старинному обычаю лицо балкарской невесты обязательно накрывается платками. Перед торжественным вводом невесты в дом родителей мужа в присутствии родственников и знакомых гости снимали с нее шаль (ау джаулукъ алыу), накинутую ей на голову родственниками жениха, перед тем как перевезти ее из родительского дома [3, с. 250].

Снятие с невесты свадебных платков «ау алгъан адет» — одна из самых красивых свадебных традиций балкарского народа (рис. 1). Этот древний обычай посвящен открытию невесты к обязанностям в новом доме.

По свадебным обрядам на невесте должно быть шесть платков: на голове — три, на руках — два, на поясе — один.

Снятие первого большого (размером до 150 х 150 см), квадратного, расшитого вручную, украшенного бахромой платка «чилле жаулукъ» (в переводе с балкарского «шелковый платок») с головы невесты означает возможность появиться в обществе. Платок был из натурального шелка, белого цвета, вышитый гладью шелковыми нитками того же цвета. Белый цвет платка символизирует невинность девушки. Двухсторонняя вышивка гладью отличается тонкой техникой исполнения, ровными гладкими стежками. Популярными рисунками в вышивке являются растительные мотивы (рис. 2). Веточки, стебельки, гирлянды цветочков ложатся на ткань естественно и прихотливо, покрывая густым ажуром узора поверхность между частями композиции, состоящими из крупных цветов. Цветочно-растительные мотивы фантазийные, но сам характер трактовки весьма реалистичен; они воспринимаются как вполне реальные растительные формы, которых мы просто никогда не видели [1, с. 24].

Если чилле джаулук весь целиком был расшит, его называли «сау чилле джаулук», что означает «полный шелковый платок». Стоимость такого платка могла быть баснословной (могла равняться, например, стоимости десяти коров). Помимо таких, были и чилле джаулук, расшитые только частично, которые в народе имели название «джарым чилле джаулук» («шелковый платок наполовину») [5, с. 375].

Примечательно, что искусство заключалось не только в вышивке, но и в плетении кистей, обрамляющих платок.

Снятие второго большого (размером до 150 х 150 см) платка означает, что невеста открыта для семьи. Шелковый платок — белый, без вышивки, но обрамленный белыми шелковыми длинными кистями.

На голове невесты остается невесомый кружевной орнаментированный платок «тюйюлген жаулукъ», связанный из тонких шелковых ниток.

Платки поменьше (размером до 70 х 70 см.), закрепленные на пальцах рук, при снятии указывают, что невеста свободна для выполнения домашней работы. Снятие платка с правой руки означает работу на своих родных, на семью, с левой руки — работу на фамилию, род.

Снятие платка (размером до 70 х 70 см) с пояса символизирует о том, что невеста готова к семейной жизни и является членом семьи.

В шелковых платках поменьше также используется техника двухсторонней глади и фантазийные цветочно-растительные мотивы. Края платка отделывают бахромой сплетенные в технике макраме.

Композиционное чутье украшаемой поверхности, органическое соединение вышивки и ткани, скрупулезная разработка каждого мотива приближает эти шали к китайским, которые бытовали у карачаевцев с конца 19 в. [2, с. 181]. Однако даже беглый взгляд на эти два вида шалей отмечает их различие.

Платок, оставшийся на голове, «тюйюлген жаулукъ», сплетен филейной, или сетчатой, вязкой с помощью филейной иглы (челнока) и палочки (рис 3). Главной особенностью является орнамент, вышитый на сетке, который имеет четко выраженный национальный характер. Плетеный шелковый платок (обычно треугольный), в основном, украшают линейно-геометрическим (ромбами, изломанными линиями, крестиками, квадратами) и растительным орнаментом. В композициях очень часты раппортные сочетания ромба и квадрата, дающие зигза-



Рис. 1. Церемония снятия платков с невесты



Рис. 2. Фантазийные цветочно-растительные мотивы платка «чилле жаулукъ»



Рис. 3. Кружевной орнаментированный платок «тюйюлген жаулукъ»

гообразный мотив. Рисунок орнамента строго вписывается в треугольную форму платка. Рисунок подбирается такой, чтобы он не заполнял весь фон, для придания изделию большей прозрачности. Размер сетки и толщина нити могут отличаться.

Линейным и геометрическим композициям национального орнамента в высшей степени свойственны визуальный баланс составляющих деталей, явная математическая пропорциональность узорных элементов [4, с. 19].

На самом деле многие знаки-узоры, вышитые на сетчатых платках, имели определенное смысловое значение и были связаны с культовыми обрядами.

Треугольник и прямоугольник в верованиях балкарцев имеет обереговую функцию.

Крест, вписанный в круг, — совмещение репродуктивного начала и инициирующего — во многих древних культурах воспринимался как единение противоположностей. Крест или крест в круге у карачаевцев и балкарцев обозначал солнце, солнце же отожествлялось с божеством, служило символом плодородия.

Знак «S» обозначал благополучие, достаток, изобилие. Этот элемент включен во многие композиции в прикладном искусстве карачаевцев и балкарцев, часто выступает при многократном повторении в рапорте как кайма или бордюр.

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод, что в орнаменте балкарских платков сложились свои стилевые особенности.

Список литературы:

1. *Браткова Е.И.* Творческий портрет Надифат Текеевой // Современное искусство народов Карачаево-Черкесии. — Черкесск, 1991. — С. 23–34.

2. *Браткова Е.И.* Народная вышивка: традиции и заимствования // Современный быт и культура народов Карачаево-Черкесии. — Черкеск, 1990. — С. 180–186.

3. *Лавров Л.И.* Карачаевцы: историко-этнографический очерк. — Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1978. — 339 с.

4. *Султанова А.М.* Орнаментальный декор в традиционном искусстве карачаевцев и балкарцев. — Нальчик: Эльбрус, 2016. — 120 с.: ил.

5. *Текеев К.М.* Карачаевцы и Балкарцы. Традиционная система жизнеобеспечения. — Москва: Наука, 1989. — 447 с.

Н.Н. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественный текстиль» Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

N.N. TSVETKOVA

PhD (Art History), Associate professor in Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Textile Department)
e-mail: ts_natali@mail.ru

ОБЪЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ. ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВОК. 2013–2019 гг.

OBJECTS OF MODERN TEXTILE MINIATURES. ACCORDING TO THE MATERIALS OF THE EXHIBITIONS. 2013–2019

Статья посвящена интересному явлению современного искусства волокна «fiber art» текстильной миниатюре. Мини-текстиль — это та область, где художники активно экспериментируют. Основываясь на материале международных выставок 2013–2019 гг., автор сделал попытку выявить основные темы современных объектов мини-текстиля.

The article is devoted to an interesting phenomenon of modern fiber art — textile miniature. Mini-textiles are an area where artists actively experiment. Based on the material of international exhibitions in 2013–2019, an attempt is made to identify the main themes of modern objects of mini-textiles.

Ключевые слова: мини-текстиль, текстильная миниатюра, искусство волокна, «fiber art», искусство текстиля.
Keywords: mini-textiles, textile miniature, «fiber art», textile art.

Искусство текстильной миниатюры, возникшее в 1970-х гг. как «мини-эксперимент и мини-лаборатория для будущих замыслов» [1, с. 40] больших работ, быстро обрело самостоятельность и в настоящее время представляет собой интересное явление в области искусства волокна «fiber art». Название «fiber art» наиболее полно характеризует те произведения, которые можно видеть на современных международных выставках художественного текстиля. Свобода в работе с материалами, применение разнообразных нетрадиционных волокон, таких как металл, дерево, стекло, керамика и т.д., не всегда позволяет называть представленные объекты текстилем, требуя более общего наименования.

В настоящее время текстильная миниатюра, безусловно, должна рассматриваться как самостоятельное художественное направление, что отмечается исследователями «fiber art». Так, доктор искусствоведения В.Д.Уваров, занимающийся изучением современного художественного текстиля, предложил классификацию всех существующих объектов, где произведения «fiber art» подразделялись на три типа:

— настенные;
— пространственные;
— миниатюра [2, с. 182].

На основании исследования мини-текстиля В.Д.Уваров сделал вывод, что «в текстильных миниатюрах получили свое воплощение текстильная пластика, так называемая мягкая скульптура, и ассамбляж, мини-инсталляция и обже-труве, миксед-медиа и поп-арт, гиперреализм и концептуализм» [2, с. 122, 203–204]. Современные выставки текстильной миниатюры представляют объекты, иллюстрирующие все эти направления. Единственным ограничением при создании текстильной миниатюры остается размер, который не должен превышать 20 см по каждой из сторон. Все остальное — результат творческой фантазии автора.

В настоящее время большинство международных проектов «fiber art» включает произведения текстильной миниатюры. В некоторых случаях они могут экспонироваться вместе с объектами «большого текстиля», иногда делается отдельная выставка работ мини-формата. Кроме того, существуют проекты, посвященные только мини-текстилю.

Одним из таких проектов является ежегодная выставка «Miniartextil», проходящая в итальянском городе Комо с 1991 г. Организатором этого события стал итальянский архитектор Миммо Тотаро. Каждый год художникам задается определенная тема выставки, и объявляется открытый конкурс, по результатам которого жюри выбирает 54 работы. Темы, объявляемые организаторами, часто являются реакцией на проблемы современного общества. Так, в 2004 г. выставка называлась

«Сеть», что было продиктовано обеспокоенностью, которую вызывала усиливающаяся киберзависимость человечества. Острые проблемы экологии нашли свое выражение в 2008 и 2011 г., когда художники работали над темами «Матрица природы» и «Энергия». Реакцией на недостаточное количество продуктов питания — проблему, с которой сталкиваются многие страны, стала выставка 2015 г. под девизом «Все за стол».

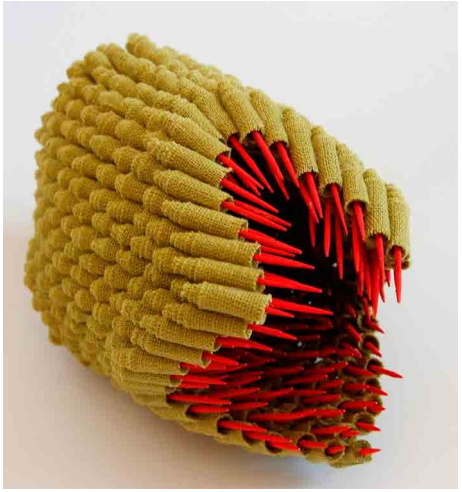


Рис. 1. «Капкан» Хенрика Заремба (Польша)

Неожиданной, на первый взгляд, стала тема 2013 г. «Эрос». Организаторы просили рассматривать ее как идею победы жизни над смертью — бога Эроса над богом Танатосом. В авторской статье «До и после конца света. Тема апокалипсиса в искусстве “fiber art”. По материалам выставок 2011–2014 гг.» рассматривались объекты искусства волокна, созданные в 2011–2012 гг., и было отмечено, что многие из них, так или иначе, связаны с идеей ожидаемого в 2012 г. конца света, тогда как 2013 г. — первый «постапокалиптический» год ознаменован идеями возрождения [3, с. 92, 97]. Таким образом, обращение к теме любви и победы жизни над смертью представляется символичным.

На выставке 2013 г. премией была отмечена работа Ричарда Суинней (Великобритания) «Объятия». Обращаясь к классификации В.Д.Уварова, этот арт-объект можно отнести к категории «мягкая скульптура». Выполненная в авторской технике ручного формования с применением адгезива, эта работа создает впечатление воздушности — это словно оживший материализовавшийся ветер, закручивающий зрителя в своих объятиях.

«Мягкими скульптурами» могут быть названы работы «Нить чувств» Каори Накано (Япония), «Жаркий сон» Кэти Гест (США), «Жизненная энергия» Дангуоле Качавициене (Литва), «Капкан» Хенрики Заремба (Польша) (ил. 1), авторский проект «Сила жизни» (Россия). В этих арт-объектах комбинируются проволока, бумага, нити, ткани, но их объединяет тот факт, что все они трехмерны и текстильны.

Композиция «Море любви» Джоанны Свиержевска (Польша), составленная из бумажных корабликов, представляет собой пример ассамбляжа — комбинации различных предметов, закрепленных на плоскости.

Интересной работой, которую можно назвать инсталляцией, стала «Неожиданность» Агнешки Копес (Польша), где два влюбленных стула кокетливо сцепились ножками.

Многие из представленных на выставке 2013 г. работ можно отнести к категории обже-труве, когда в арт-объект включаются случайные, «найденные» вещи. Например, ржавый ключ в арт-объекте «Weneedto» Джованны Дель Гранде (Италия); губка для мытья посуды в «Эросе» Анники Стиернлоф (Швеция); колючки в работе «Сердца к телам» Гислайн Берлиер Гарсиа (Франция).

Арт-объект «Поцелуй» Марии Ортеги Галвез (Испания) служит примером гиперреализма в мини-текстиле. Работа представляет собой барельеф губ, выдавленный на проволочной сетке.

Темой выставки 2014 г. стала «Земля». Организаторы отмечали, что первый человек был создан Богом из глины, т.е. из земли. На наш взгляд, в этом продолжают развиваться идеи постапокалиптического возрождения человечества. Эта мысль может быть проиллюстрирована мягкой скульптурой Иоланды Касари (Италия) «Куклы 3 — Земля», которая представляет собой антропоморфную фигуру, находящуюся как бы в процессе творения, созданную из глины, клея и хлопковых волокон. Продолжением темы является работа «Венера» Раны Фегнали (Ливан), где изображен образ палеолитической женщины-матери, ассоциирующийся с плодородной Землей.

Тема Земли продолжается в мифах… В миниатюрном панно «Гея» Стефани Гейгер (Германия) можно видеть изображение дочери Хаоса богини Геи, представляющей собой душу Земли.

Земля — это не только планета, но и все ее обитатели — каждая травинка, каждая букашка — достойны найти свое воплощение в работах художников. В этой связи хотелось бы отметить представленные на выставке миниатюрные текстильные инсталляции. В работе «Мечта божьей коровки» автор Сильвие Хенот (Франция), несмотря на небольшой размер, сумела представить целый мир — лужайку с цветами, сухим деревом и черепом птицы. Инсталляция «Диалог между садами» Кристины Гамез (Испания) была размещена в стеклянном кубе. Отдельные плоские объекты — деревья, созданные из войлока, и вытканный уголок сада — вместе организовывали пространство.

Выставка 2015 г. «Все за стол» продемонстрировала интересные объекты, которые могут быть отнесены к направлениям «поп-арт» и «миксед-медиа». Поп-арт в области текстильной миниатюры представляет работа, «Яблоко из проводов» Стефано Калдерара (Италия), частью которой стала пластиковая посуда. Произведением миксед-медиа является «Мировой продукт: мяч из спагетти» Евы Волпони (Италия), в котором применены световые эффекты.

Одним из крупнейших событий в области современного искусства «fiber art» являются биеннале «Из Лозанны в Пекин», ставшие преемниками знаменитых Лозаннских Биеннале.

В 2016 г. в китайском городе Шеньчжень прошла Девятая биеннале. Несмотря на то, что объекты текстильной миниатюры не выделялись здесь в отдельную категорию и были представлены в рамках общей выставки, следует отметить, что их было достаточно много. Можно отметить серию концептуальных арт-объектов «Скрученные мысли» Герды Рицман (Швейцария), созданных из страниц книг и журналов. Это произведение можно считать символом современного информационного потока, настолько мощного и концентрированного, что человек не успевает понять и обдумать все те идеи, которые обрушиваются на него ежедневно.

Интересной работой стала инсталляция «Судьба, Предназначение и Самоопределение», созданная Лин Дюфур (Канада). Строго говоря, это произведение нельзя назвать мини-текстилем, инсталляция занимала всю стену выставочного зала. Но идея автора состояла в том, чтобы художники из разных стран присылали ей сотканные миниатюрные фрагменты. Соединив их, автор символически соединяет художников-текстильщиков всего мира. Инсталляция включает уже несколько сотен текстильных миниатюр и продолжает пополняться. При этом Лин Дюфур отмечает «географию» каждой работы, указывая автора и страну.

В 2017 г. заметным событием в области современного искусства волокна стала Шестая Триеннале Гобелена в г. Нови Сад, Сербия. Здесь объекты текстильной миниатюры также были представлены в общей экспозиции. Философскую идею времени выразила в своих панно Нарциса Сенич (Босния и Герцоговина). Названия «Гнездо времени» и «Сотканное время» заставляют вспомнить мифы, в которых фигурируют нить жизни, нить судьбы, ткань мира. Возможно, именно в гнезде времени могло лежать мировое яйцо, встречающееся в легендах разных

народов мира. А затем Творец упорядочил хаотичное плетение гнезда, создав ткань мира, соткав время.

В 2018 г. в Риге в выставочном зале «Арсенал» состоялась Шестая Международная Триеннале Искусства текстиля и волокна, темой которой стала «Идентичность». Среди представленных здесь произведений текстильной миниатюры можно отметить серию концептуальных объектов «Компаньоны Леди» Люси Браун (Великобритания). Необычность этих работ состоит в том, что они были созданы из человеческих волос. Сакральное значение человеческих, особенно женских, волос отмечалось этнографами, культурологами, историками. Комбинируя в своих арт-объектах миниатюрные предметы женского рукоделия — иглу, наперстки с прядями собственных волос, автор хотела выразить собственную женскую идентичность.

В рамках Триеннале проходили параллельные выставки художников Латвии, в частности, персональная экспозиция Евы Крумине. Работы Евы — это ее собственная миниатюрная текстильная Вселенная, где бабочки-шелкопряды летают, унося с собой недостроенную Вавилонскую башню, дом, конную статую или становятся половинкой незаконченного персидского ковра, где в одном жесте маленьких ладошек, ухватившихся за палец взрослой ладони, можно зашифровать всю человеческую жизнь.

В 2019 г. состоялись две крупные выставки современного искусства волокна, инициаторами которых стали крупнейшие в настоящее время международные организации художественного текстиля — Европейская Текстильная Сеть (ETN) и Международное Искусство Текстиля (WTA).

В августе 2019 г. в австрийском городе Хаслах состоялась Международная конференция, посвященная развитию искусства волокна, организованная ETN, а также выставка «Эдемский сад», размещенная в интерьерах старинного замка Нойхаус.

Среди представленных работ, показанных в замке Нойхаус, хотелось бы отметить серию миниатюрных арт-объектов «Все виды животных» Сюзанн Хейндл (Австрия). В соответствии с концепцией выставки, автор хотела создать «все виды странных животных в раю, в воде, на земле и под землей» [4, p. 49]. Каждое «животное» было соткано автором из металлической проволоки.

Интересной показалась инсталляция «Текстильный сад» Арпада Пулай (Сербия). Здесь из миниатюрных «модулей» красного цвета, символизирующих некие растительные элементы, была сформирована

большая композиция, располагающаяся на участке настоящей земли и создающая иллюзию прорастания.

Аналогичная идея — создание большой инсталляции из миниатюрных объектов — была использована в работе «Уносящиеся крылья» Исабель Мейсоннев (Франция). Созданные в традиционной японской технике шибори миниатюрные «крылья» автор называет «текстильными скульптурами света и движения, улетающими из комнаты подобно дыханию» [4, p. 74].

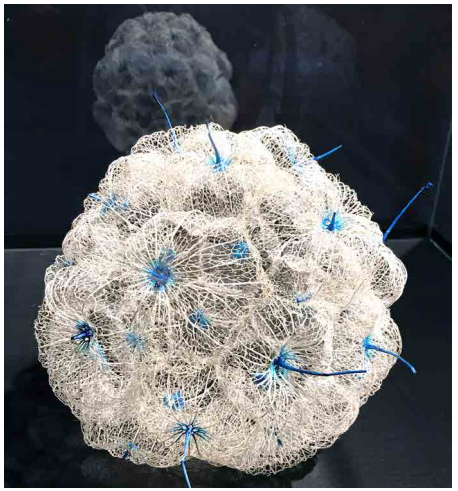


Рис. 2. «Плывущий оазис» Макики Вакисака (Япония)

В сентябре 2019 г. состоялась Восьмая Биеннале WTA, темой которой стал «Экологичный город». Организация WTA впервые провела биеннале в Европе, ранее все выставки имели место в США и странах Латинской Америки. Проект 2019 г. состоялся в Мадриде. На выставках WTA традиционно присутствовало разделение работ по разным выставочным залам, так называемым «салонам». Так, в 2019 г. работы художников были представлены в Салоне больших форм, Салоне видео- и фото текстиля, Салоне текстильных инсталляций на открытом воздухе и Салоне текстильной миниатюры.

В Салоне текстильной миниатюры были показаны интересные экспериментальные работы, демонстрирующие огромные возможности этого направления.

Работы японских художников отличались лаконизмом, чувством меры и традиционно внимательным отношением к природе. «Трава» Минако Ватанабе и «Семя» Тошие Такахаши демонстрировали способность художника увидеть глубокий смысл мироздания в простых миниатюрных объектах, на которые обычно не обращают внимания в повседневной жизни.

Формат текстильной миниатюры позволяет художникам свободно экспериментировать с очень хрупкими материалами, такими, например, как высушенные соцветия растений. Совершенно невесомой и нереальной выглядела работа «Плывущий оазис» Макики Вакисака (Япония) (ил. 2), которую можно отнести к категории обже-труве. Интересно, что на конференции Европейской текстильной сети в Австрии один из докладов был посвящен творчеству художника Кристиан Лер, которая также работает с органическими материалами, создавая миниатюрные скульптуры из колючек репейника, а также соцветий одуванчиков. На одной из выставок Кристиан Лер соцветия одуванчиков были размещены на потолке художественной галереи еще нераскрывшимися, а затем они распустились, образовав пушистый ковер-облако.



Рис. 3. «Захват» Габриэль Вермейер (Германия)

Многие участники Биеннале WTA попытались отразить в миниатюрном объекте глобальные понятия. Так, в инсталляции «Вавилония» Сесиль Мераглиа (Бельгия) можно видеть призрачные цветущие деревья. Небоскребы современного мегаполиса и загруженные машинами улицы города изобразила Тереза Абано (Бразилия) в работе «До скольки?». Толпа людей представлена в композиции Джун Ли (Южная Корея) «Зрители». Архитектурное сооружение с многочисленными колоннами можно видеть в объекте «Стабильность» Кристин Руммель (Германия). Символическую лесную поляну — в произведении «Территория» Лусианы Рабих (Аргентина). В своих работах авторы комбинировали разные материалы — бумагу, проволоку, резину, пластик с текстильными волокнами.

Многие миниатюрные арт-объекты, представленные на выставке, затрагивали тему социальных проблем. Ассамбляж «Фриз для образования» Эстеллы Халперт (Аргентина) поднимал острую проблему свободы выбора и возможностей получения образования в современном мире. Коллаж «О чем я говорю, когда говорю “экологичный”?» Каролины Раджио (Чили) был посвящен идеям зависимости от брендов в

обществе потребления. Арт-объект «Найденный и потерянный в городе» Лауры Табакман (США) затрагивал проблему социальной разобщенности современных людей.

В соответствии с темой мадридской Биеннале «Экологичный город», многие художники текстильной миниатюры обратились к теме природы — «Мы будем созвучны с чистой водой» Мария Хосе Антело (Аргентина), «Электрический пейзаж» Франческа ди Джироламо (Чили), «Био Футуро» Фоебе Ванг (Гонконг), «Зародыш жизни» Марсела Гутиеррез Аррегуин (Мексика), «Источник» София Анна Ромирез Техеда (Перу).

Неоднозначные ассоциации вызвала концептуальная работа «Захват» Габриэль Вермейер (Германия), где каменная плита разрушается за счет прорастающего сквозь нее живого организма неясной природы (ил. 3).

Искусство текстильной миниатюры на протяжении уже почти полувека существования доказывает свою ценность именно как самостоятельный вид «fiber art». Объекты небольшого формата позволяют художникам активно экспериментировать в области материалов. Размер не ограничивает творческую фантазию современных художников, позволяя им затрагивать в своих работах глобальные проблемы современного общества.

Список литературы:

1. *Савицкая В.И.* Превращения шпалеры. — Москва: Галарт, 1995. — 87 с.

2. *Уваров В.Д.* Авторская таписсерия: монография. — Москва: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. — 325 с.

3. *Цветкова Н.Н.* До и после конца света. Тема апокалипсиса в искусстве «fiber art». По материалам выставок 2011–2014 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2015. — № 4. — С. 92–99.

4. Catalogue to the exhibition Garden of Eden. Textile art at Neuhaus Castle — 100 works from 34 nations. Textile Kultur Haslach in collaboration with ETN (European Textile Network). — Haslach: Textile Kultur Haslach, 2019. — 182 p., англ. / нем. яз.

5. VIII Bienal de Arte Textil Contemporáneo — WTA. Ciudad Sostenible. Madrid. Del 17 deseptiembre al 3 noviembre de 2019 // Catalogo. — Madrid, 2019. — 181 p., англ. / исп. яз.

ГУН ТИН

Аспирант 1 курса Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: gongting1227@gmail.com

Н.Н. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент. Доцент кафедры «Художественный текстиль» Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

GONG TING

PhD student, 1 Course. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: gongting1227@gmail.com

N.N. TSVETKOVA

PhD (Art History), Associate professor in Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Textile Department)
e-mail: ts_natali@mail.ru

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ ЗАПАДНЫХ РАЙОНОВ КИТАЯ. РОЛЬ ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

ORNAMENTAL SYMBOLS OF THE WESTERN REGIONS OF CHINA. THE ROLE OF THE GREAT SILK ROAD

Статья посвящена исследованию некоторых особенностей искусства орнамента западных областей Китая, сформировавшихся в результате культурного взаимодействия разных народов. На стилистику китайского орнамента оказали влияние индийско-буддийская, эллинистическая, персидская и др. культуры. Огромную роль в этом взаимодействии культур сыграл Великий шелковый путь.

The article is devoted to the study of some features of the art of ornament in the Western regions of China, formed as a result of cultural

interaction between different peoples. The style of Chinese ornaments was influenced by Hindu-Buddhist, Hellenistic, Persian, and other cultures. The Great Silk Road played a huge role in this interaction of cultures.

Ключевые слова: Великий шелковый путь, орнамент, Хань, буддизм.
Keywords: Grate Silk Road, ornament, Han, Buddhism.

Великий шелковый путь является одной из главных коммуникативных линий в истории, возникшей между Востоком и Западом. Развитие Великого шелкового пути сопровождалось миграцией народов, столкновением идей, распространением религий.

Основываясь на анализе археологических открытий в западных районах Китая, можно говорить о формировании и развитии орнаментальных форм, на стилистику которых повлияли культуры разных народов. Этническими группами, впервые появившимися в западных районах Китая, была народность Цян. Люди Цян исповедовали зороастризм и шаманизм, поклонялись богу солнца и живому дереву и создавали различные орнаменты для формирования символов кланов. Одним из таких символов стало изображение барана. Цян Лу Шисянь написал



Рис. 1. Горшок с рисунком танцующей лошади, династия Тан



Рис. 2. Горшок с ручкой дракона и головой феникса, династия Хань

в своей «Мифологии и археологии»: «Баран — это символ бога Солнца, который произошел от племени Цян. Жертва и тотем Бога названы в честь барана, потому что слово “солнце” было созвучно словосочетанию “большой баран”»[1, с. 152]. Символы, связанные с образом барана, присутствовали на многих предметах, созданных Цян. Можно отметить, например, роговидные узоры керамических сосудов культуры Синьцзян (Уйгу́рский автономный район в современной КНР).

На артефактах, обнаруженных на территории Великого шелкового пути, встречается большое количество зооморфных символов. Графические изображения, отвечающие мировоззрению кочевых народов, стали основными образцами орнаментальной культуры этого региона. Часто встречается изображение лошади — важнейшего животного для кочевника. Так, в Историческом музее Шэньси хранится серебряный горшок с рисунком танцующей лошади (рис. 1), относящийся ко времени династии Тан. Форма горшка выполнена в стиле обычного кожаного сосуда северных кочевников. На корпусе изображена танцующая лошадь, а крышка имеет форму традиционной куполообразной шапки.





Рис. 3. Северная пагода Бейлян, обнаруженная в пещере Дуньхуань
Рис. 4. Кувшин в индийском стиле, хранящийся в Синьцзянском институте религий и археологии

Во времена династии Хань ее представители поселились вдоль Великого шелкового пути, и возникла уникальная культура Западной Хань. На стилистику орнаментов Западной Хань оказали влияние многие народы. Так, в процессе культурного обмена стиль золотых и серебряных изделий персидского производства и технологии их изготовления постепенно интегрировались в культуру Хань. Примером этой интеграции может служить сосуд с ручкой дракона и головой феникса, покрытый черной глазурью, хранящийся в Пекинском Императорском дворце (рис. 2). В этой работе был применен метод круглой резьбы, ха-

рактерный для сасанидского искусства, а также использованы персидские традиционные орнаменты в сочетании с изображением китайских символов — дракона и феникса.

В пещерах Панци в Синьцзяне были найдены портреты людей, в основном, изображения ритуальных будд, выполненные в характерном персидском стиле.

Благодаря развитию торговли между Западом и Востоком, орнаментальные традиции Китая обогащались произведениями искусства Греции и Рима. Так, китайскими археологами были обнаружены кувшины с изображением рельефа «Битва за золотые яблоки», иллюстрирующего сюжет греческой мифологии.

Отмечается огромное влияние Индии на ханьскую культуру, также связанное с распространением буддизма. Каменная пагода Бейлян (рис. 3), расположенная в Дуньхуане, городе, располагавшемся на Великом шелковом пути, была создана в стиле матхура. Стиль получил свое наименование по названию индийского города, который находится примерно в 50 км к северу от Агры и к югу от Дели. Расположенная в пагоде статуя Будды имеет мелкие глазницы, круглые глаза, обнаженное правое плечо и тонкую прозрачную одежду. Лицо Будды выглядит взволнованным, он — полным жизненных сил, такая эмоциональность в скульптуре является характерной чертой стиля матхура.

Среди интересных артефактов, демонстрирующих влияние индийской культуры, найденных на территории Великого шелкового пути, можно отметить кувшин в индийском стиле, хранящийся в Синьцзянском институте религии и археологии. Кувшин имеет ручку в форме дракона; корпус украшают шесть горельефов в виде человеческих лиц. При взгляде на изделие сверху корпус выглядит, как цветущий лотос (рис. 4).

Буддийское искусство имеет локальные особенности на юге гор Тяньшань, в Тибете и, непосредственно, в Китае. Крупнейшими памятниками буддийской культуры Китая являются Кизильские пещеры — самые западные крупномасштабные рукотворные пещеры Китая, созданные в период с III по IX в. Это настоящая сокровищница настенной живописи — в 236 пещерах расположено около 10 000 кв. м фресок. Отличительной чертой настенных росписей является их деление на ромбовидные блоки, внутри которых изображены буддийские сюжетные сцены (рис. 5). Еще одной характерной особенностью фресок Кизила является наличие декоративных узоров вокруг основных сюжетов, что дает интересный визуальный эффект. Древние кизильские художники создали упорядоченную структуру пещерных фресок, чтобы усилить формальную красоту порядка, равномерности и гармонии.



Рис. 5. Фреска, обнаруженная в Кизильских пещерах

Великий шелковый путь способствовал культурному обмену между различными этническими группами, что, несомненно, повлияло на формирование стилистически разнообразного орнамента западных областей Китая.

Список литературы:

1. *Владимирова Д.А.* Декоративно-прикладное искусство Восточной Азии: Символика и традиции. — Владивосток: Изд-во ДВО РАН, 2009.

2. *Лу Шисянь.* Мифология и археология. — Пекин: Издательство Вэнву, 1995. — 370 с.

3. *Тянь Хэ.* Семантика традиционного китайского орнамента // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. — № 1 (18). — С. 173–178.

Д.В. РОМАНОВ
Преподаватель кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: dimasony23@gmail.com

D.V. ROMANOV
Lecturer «Artistic Textiles» Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: dimasony23@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ КУПЕЧЕСКИХ СИТЦЕНАБИВНЫХ МАНУФАКТУР РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ КОНЦА XVIII ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.

FORMATION OF MERCHANT'S CALICO PRINTING INDUSTRY RUSSIAN EMPIRE OF THE END 18TH FIRST HALF 19TH

Статья посвящена исследованию основных ситценабивных производств Российской Империи конца XVIII первой половины XIX вв. На основе материала, собранного исследователями по данному вопросу, производится сравнительный анализ крупнейших текстильных центров, таких как Санкт-Петербург, Москва и Иваново. Выявляются особенности формирования орнаментов каждого региона.

The article is devoted to the study of the main print production in the Russian Empire at the end of the 18th and first half of the 19th centuries. The article based on the material, collected by the researchers on this issue, a comparative analysis of the largest textile centers such as St. Petersburg, Moscow and Ivanovo is carried out. The features of the formation of ornaments of each region are revealed.

Ключевые слова: текстильные орнаменты, ситцы, ситценабивное производство, ситценабивная мануфактура.
Keywords: textile ornaments, chintz, chintz production, chintz manufactory.

В конце XVIII в. в Российской Империи происходит формирование первых ситценабивных мануфактур. В настоящее время существует много научных трудов, посвященных этой теме. Тем не менее, большинство из них рассматривают данный вопрос в рамках отдельного региона или конкретно взятого производства. Актуальность данной статьи заключается в обобщении обширного материала и сравнении развития ситценабивных производств в трех крупнейших текстильных центрах Российской Империи — Москве, Санкт-Петербурге и Иваново.

XIX в. стал в Российской Империи веком формирования разных отраслей промышленности, в том числе, текстильной. В этот период происходили значительные изменения в социальном и общественном строе, увеличивалась доля городского населения, формировался новый класс рабочих.

В Российской Империи XIX в. кустарное производство набивных тканей было повсеместно распространено, многие крестьяне занимались печатным промыслом «Это время для набойщика было золотым и только ленивый да разгульный не составил себе капитал исключительно набивным мастерством» [1, с. 203–204]. Весь процесс производства набивной ткани был разделен на узкие специализации. Отдельно выделялись профессии красильщика, ткача, гравера, мастера по печати, синильщика. Ткань была, в основном, шерстяная или льняная, позднее стали использовать хлопок. Применяли натуральные краски на масляной основе, в качестве пигмента брали древесную сажу, раствор индиго, различные охры, свинцовые белила, которые потом смешивали с льняным маслом и варили до приготовления. Такие краски назывались заварными.

Москву, Иваново и Санкт-Петербург можно отметить как крупнейших производителей текстиля, перешедших от частного кустарного ремесла к мануфактурному и фабричному производству.

На развитие текстильной промышленности значительно повлияло создание в 1876 г. Центрального рисовального училища барона А.Л.Штиглица. Училище готовило художников-рисовальщиков, которые, в отличие от ремесленников, получали систематическое художественное образование, а также обладали техническими знаниями для работы на производстве. Выпускники Центрального училища технического рисования барона А.Л.Штиглица работали на крупнейших производствах и создавали рисунки для тканей, ориентируясь на традиции отечественного орнаментального искусства. Е.Н.Кузнецов работал художником на

Московской ситценабивной мануфактуре Эмиля Цинделя, Н.Н.Кошкин был художником на Куваевской мануфактуре, В.Захаров и О.Грюн были не только главными художниками Прохоровской мануфактуры, но и создали школу для подготовки художников и мастеров на базе производства [9, с. 21]. Стараниями этих и многих других людей произошел расцвет Русской орнаментальной текстильной школы, ставшей известной по всему миру.

В Санкт-Петербурге формирование мануфактур в большей степени осуществлялось европейскими предпринимателями, создававшими производство, ориентируясь на зарубежный опыт. Первые крупные ситценабивные мануфактуры появились здесь еще в XVIII в., к ним можно отнести мануфактуру в Красном селе, основанную англичанами Ричардом Козенсом и Уильямом Чемберленом, получившими в 1753 г. разрешение на создание фабрики. Помимо разрешения, государство выдало предпринимателям право на осуществление беспошлинной торговли и ввоз оборудования из стран Европы. Кроме этого, с 1757 г. Российская Империя в десять раз повысила пошлины на импортные ситцы и выбойки, ценой до 70 к. за аршин (такие ткани считались дешевыми) [3, с. 245].

Производство основали на правом берегу ручья Безымянного в Братошинской слободе в составе Красного села, поэтому производство стало называться «Красносельская мануфактура». Мануфактура использовала ручной труд крепостных крестьян и постепенно переходила к механизации производства. Практически сразу Р.Козенс установил на предприятии первый ручной каландр — машину для придания ткани глянца и улучшения товарного вида изделия. Позднее фабрика начала закупку механизмов для печати и крашения ткани. Красносельская мануфактура просуществовала до 80-х годов XVIII в. и, после смерти Р.Козенса прекратила свое существование [3, с. 249]. Основной частью выпускаемой продукции были дешевые хлопчатобумажные и льняные ткани на сырье заказчиков. Несмотря на строго регламентированную государством цену на продукцию, до конечного потребителя товар доходил по сильно завышенной цене, что способствовало созданию «поддельных», низкокачественных ситцев, особенно в Москве [3, с. 247].

Еще одно производство было основано в Шлиссельбурге в 1763 г. немецкими предпринимателями Христианом Лиманом и Иоганном Сирициусом по личному указу Екатерины II. Продукция этой фабрики лишь к концу столетия смогла успешно конкурировать с английскими

тканями машинного производства. Печать производилась на миткале, который закупался на Петровской и Спасской мануфактурах, а также на привозном английском хлопке и тканях заказчиков. Большой процент сырья поставлялся торговцами-скупщиками села Иваново [8, с. 28].

В 1775 г. предприятие могло не только осуществлять набивку рисунка, но и изготавливать формы для печати по собственным эскизам, отбеливать ткани и осуществлять постпечатную обработку. В 20-х г. XIX в. на Шлиссельбургской мануфактуре был применен механический способ печати орнаментов валами, что сильно повысило качество продукции и увеличило производительность мануфактуры. Фабрика работала на уровне западноевропейских производств, выпускались многоцветные набивные ткани, применяя стойкие органические и минеральные красители с последующим их закреплением на ткани [8, с. 37].

В начале XIX в. происходят изменения в области текстильного производства, связанные с промышленной революцией. Английские ткани, являвшиеся главным сырьем для ситценабивного производства, перестали поставляться в Россию. Усовершенствование печатной технологии позволило Англичанам самим производить узорные ткани и продавать их в виде готовой продукции. Это очень сильно сказалось на отечественных мануфактурах, которые пришли в упадок. В 1822 г. Российская Империя для формирования собственного текстильного производства ввела высокую пошлину на привозные ткани, что создавало благоприятные условия для отечественных промышленников. Однако формирование ассортимента Российской текстильной продукции во многом ориентировалось на европейские тенденции, фабриканты не стремились создавать индивидуальный стиль и предпочитали закупать рисунки для тканей у европейских художников. Главной задачей отечественных мастеров было копирование европейских, в частности, французских образцов и их адаптация к возможностям производства [10, с. 15], поэтому текстильные орнаменты XIX в. имеют выраженные черты европейского модерна.

После прекращения монополии Красносельский фабрики на производство ситценабивных тканей в Российской Империи активно формируются текстильные производства. С этого периода Московские и Ивановские фабрики все больше и больше завоевывают текстильный рынок. Владельцами предприятий, в отличие от Санкт-Петербурга, были не только европейские предприниматели, но и русские купцы, выходцы

из крестьян, поэтому первое время производство во многом основывалось на традиционном ремесленном труде рабочих.

Трехгорная мануфактура, основанная В.И.Прохоровым и Ф.И.Рязановым, является классическим примером Московской мануфактуры начала XIX в. Красильщик Фёдор Рязанов и купец Василий Прохоров арендовали участок земли на берегу Москвы-реки и устроили красильную фабрику [10, с. 268]. Изначально мануфактура имела небольшие размеры и походила скорее на ремесленную мастерскую, чем на мануфактуру, тем не менее, производство быстро начало расширяться и механизироваться. «На Трёхгорной мануфактуре в начале 1800-х гг. имелись два каландера, приводившиеся в действие конным приводом, и у каждого было по четыре бумажных и одному медному валу» [4, с.73]. После смерти Василия Прохорова в 1815 г. предприятие возглавили его сыновья, которые переоснастили фабрику и усовершенствовали производство. При мануфактуре была открыта школа для ремесленников, в которой подготавливали квалифицированных специалистов по разным направлениям, что позволяло предприятию применять более сложные технологии производства ткани, требующие специализированных знаний от мастера. Значительным достижением Трехгорной мануфактуры можно считать формирование на базе производства художественной мастерской О.Грюна, где разрабатывались авторские эскизы для тканей, которые потом использовались в производстве [10, с. 15].

Ассортимент выпускаемой продукции был велик, мануфактура чутко следила за изменениями на рынке и следовала им. Наряду с дорогими многоцветными хлопковыми тканями, выпускались более дешевые с простым геометрическим орнаментом, а также штучные изделия, такие как платки, салфетки, скатерти. Безусловно, ассортимент еще очень сильно зависел от европейской моды: более половины всех выпускаемых узоров основывались на привозных образцах. В орнаментах присутствовали как традиционные для модерна плавные ритмы растительных форм, таких как кувшинки, лилии, полевые цветы, так и традиционные мотивы Востока и Средней Азии — драконы, кувшины, вазы, геометрические орнаменты. Встречались и совсем абстрактные орнаменты, основанные на структуре растений или окрасе животных. Тем не менее, главным мотивом для тканей был традиционный народный узор, которым ремесленники покрывали свои изделия. Яркий, контрастный колорит, условные изображения перекликались с деревянной росписью

и лаковой миниатюрой. Частым мотивом тканей Трехгорной мануфактуры была стилизованная роза, так называемая «грюновская роза», которая напоминает стилистику к полхов-майданской розы [10, с. 42].

В 1823 г. Швейцарцем Бухером была основана небольшая ситценабивная мастерская, известная с 1847 г. как «Товарищество ситценабивной мануфактуры ”Эмиль Циндель”». Мануфактура получила название по имени одного из владельцев Э.Цинделя, при котором произошел расцвет производства. Мануфактура была оборудована новейшими станками — трех- и четырехколерные печатные машины, оборудование по отбеливанию и обработке тканей — все это приводилось в движение паровой машиной, установленной на производство в 1843 г. К концу века фабрике удалось занять ведущее место среди ситценабивных производств и войти в тройку самых крупных предприятий Москвы. Благодаря высокому качеству и низкой цене, продукции фабрике удалось завоевать не только отечественный, но и мировой текстильный рынок.

Текстильные орнаменты, производимые на фабрике, отличались тонкостью рисунка, изяществом колорита и чистотой исполнения. Основной упор был сделан на многоцветные хлопчатобумажные ткани, в которых узор печатался по отбеленной основе. Орнаментальными мотивами служили флоральные узоры, выполненные в стиле модерн. В 1880-х г. фабрика сделала упор на расширение ассортимента, начала выпускать новые для своего времени виды тканей, такие как сатины и батисты, экспериментировать с технологией печати (впервые в Российской Империи была введена технология печати по основе, из которой производились мебельные гобеленовые ткани «крепе») [5, с. 9–10].

В 1820 г. купцом Р.Востриковым в Саввинской слободе была основана фабрика по набивке хлопчатобумажных и шерстяных тканей. Фабрика просуществовала до 1871 г., на ее базе купцом 1-й гильдии французом А.Грюбнером и рядом других предпринимателей была основана фабрика «Товарищество ситцевой мануфактуры Альберта Грюбнера». К концу XIX в. мануфактура превратилась в крупнейшую Московскую фабрику, объединившую в себе полный технологический цикл от закупки сырья до выпуска готовой продукции в магазины с полной или частичной механизацией процесса.

Фабрика ориентировалась, в основном, на внутренний рынок крестьянства и купечества, поэтому изделия и ткани здесь выпускали, по большей части, недорогие с ярким растительным рисунком, привыч-

ным крестьянству. Помимо этого, часть продукции экспортировалась по всему миру, в частности, в страны Средней Азии.

В орнаментах для тканей, выпускаемых этой фабрикой, отмечается высокая степень стилизации и угловатость ритмов, крупность локальных пятен, расположенных друг относительно друга с небольшим смещением, как это происходит в ручной набойке. Сравнительно с орнаментами, например, Прохоровских тканей, узоры в целом смотрятся проще и выполнены с меньшим изяществом, вместе с тем, следует отметить яркость колорита и богатую цветовую палитру.

Ивановская область всегда была известна промыслами, основой которых служило изготовление льняных тканей. Развитие ремесла объясняется, в первую очередь, неблагоприятными сельскохозяйственными условиями, малоплодородные земли не могли обеспечить крестьян достаточным урожаем. Во многом благодаря этому, ремесленно развитая область была хорошей базой для формирования производства. В начале XIX в. только в селе Иваново числилось восемьдесят четыре «фабрики» большинство из которых представляли семейное надомное производство [2, с. 9]. По другим источникам, количество фабрик доходило до ста семидесяти [8, с. 51]. Несмотря на большое количество предпринимателей, практически все производства в Иваново были сформированы крепостными Шереметевых и юридически имели одного владельца в лице помещика.

Важным поворотом в формировании промышленности в Российской Империи был указ от 17 марта 1775 г., разрешающий создавать промышленные предприятия без особого разрешения государства, что сказалось на массовом увеличении крестьянских производств, в частности в Иваново [8, с. 35].

Первой текстильной мануфактурой в селе Иваново принято считать ткацкое производство, основанное крестьянином Григорием Ивановичем Бутримовым еще в 1742 г. [2, с. 7; 8, с. 30], а вслед за этим, в 1748 г., появляется мануфактура И.И.Грачёва. После смерти Г.И.Бутримова Пётр Борисович Шереметев передал управление мануфактурой И.И.Грачеву, что привело к объединению производств. В 1795 г. Грачев выкупается на волю, за что отдает П.Б.Шереметеву 135 000 р., две фабрики и все земли с крестьянами [8; с. 39].

В 1770-х г. И.И.Грачеву удается выведать на мануфактуре Лимана секрет отделки миткалей, и к концу XVIII в. фабрика Грачёва начинает выпускать узорные ситцы на хлопке [8, с. 39]. На работу принимались вольнонаемные крестьяне, получающие плату за свой труд. Главной продукцией были полотняные ткани, произведенные из местной пряжи, а также ситцы и полуситцы на их основе, которые, в основном, шли на экспорт.

В начале XIX в. рядом с фабрикой Грачёва открылась мануфактура предпринимателя Якова Петровича Гарелина. Я.П.Гарелин — один из первых в Иваново, кто начал вводить механизированный труд на свое производство. В 1829 г. Я.П.Гарелин был вторым после промышленника Дмитрия Спиридонова, установившим цилиндрическую печатную машину на свое производство, а в 1832 г. — первым, кто применил паровую машину [9, с. 69–70].

История крупнейшего текстильного предприятия села Иваново начинается с мануфактуры крепостного крестьянина Шереметевых М.Ямановского, основанной в 1751 г. как ткацкая фабрика [2, с. 3]. Позднее к имеющемуся производству был добавлен набоечный цех. Промышленные помещения были организованы на правом берегу реки Уводи. К концу столетия на мануфактуре имелось 45 столов для выработки ситцев, полуситцев, платков и прочих изделий, изготавливаемых уже на привозном хлопке [2, с. 7]. В 1820-х гг. Ямановский выкупает себя и свою семью на волю, за что передает фабрику Шереметевым и ежегодно выплачивает арендную плату за пользование производством [2, с. 11]. В 1828 г. на фабрике была установлена печатная машина с валами, что повлияло на экономический подъем предприятия.

Важный вклад в развитие набивного дела в Иваново внес крестьянин Осип Степанович Соков. Будучи по профессии резчиком манер, он отправляется в Шлиссельбург и устраивается работать на мануфактуру Лимана. Узнав секрет изготовления стойких красителей и технологию отбеливания тканей, Соков возвращается в Иваново и в 1787 г. открывает небольшое производство [8, с. 37]. Благодаря этому, к концу столетия ивановские промышленники все больше и больше начинают применять стойкие, насыщенные красители.

С 1793 г. на левом берегу реки Уводи Х.И.Куваев начинает строительство первого цеха по крашению ткани, на основе которого формируется остальное производство. После женитьбы Н.Г.Бурылина на дочери Х.И.Куваева, Надежде, мануфактура переходит в управление Бурылиных. Первые попытки механизации труда были предприняты лишь

в 1830-х гг., когда на фабрику установили первые печатные машины и иные механизмы для обработки тканей. Начиная с 1870-х гг., фабрика активно расширялась, были выстроены каменные корпуса, закуплено новейшее оборудование, работающее полностью на паровой или дизельной тяге. Несмотря на это, процент рабочей силы ручного труда на фабрике был по-прежнему велик, промышленнику было не выгодно переходить к полной механизации труда ввиду дешевой рабочей силы. 1 января 1917 г. «Товарищество Куваевской мануфактуры выкупает предприятие М.Ямановского и формирует крупное технологически развитое производство [2, с. 3].

На стремительное развитие промышленности в Иваново большую роль оказала Отечественная война 1812 г., которая практически полностью уничтожила все московские производства — основного конкурента Иваново.

Благодаря высокой конкуренции, среди набоечных производств активно развивался промышленный шпионаж, направленный на выведывание технологии производства, состава красок, изготовления печатных форм, поэтому текстильная продукция Ивановских мануфактур имеет множество схожих черт как технологических, так и стилистических. В начале XIX в. производители набивного текстиля старались подражать расцветке дорогих шелковых тканей, поэтому пестрота и многоцветие рисунка были неотъемлемой частью орнаментов [8, с. 36]. Рисунок наносился, в основном, в один цвет «линючей» краской, а затем расцвечивался вручную при помощи кисти. Позднее для каждого цвета начали вырезать отдельную манеру, что сказалось на большей детализации рисунка. Широко использовался прием нанесения на светлую подложку одного цвета, но разного тона, что придавало эффект объема.

Ивановские производители ориентировались, в первую очередь, на рынок Средней Азии, а также Украины, Казани и Тифлиса [8, с. 77, 91]. В орнаментальных мотивах явно прослеживается влияние Восточной культуры, например, во многих тканях встречается мотив продольной полосы с цветочным орнаментом, так называемой «восточные дороги». В орнаментах часто используется мотив восточного огурца, характерный для тканей Азии и Востока.

Значительные изменения в стилистику текстильного рисунка внесла механизация процесса печати цилиндрической машиной перротиной. Перротины начинают применять в Иваново с 1840-х гг. [8, с. 70],

машина, в отличие от цилиндерной, печатала рисунок с применением плоских форм так же, как и при ручной набойке. Главным достоинством перротины была возможность печати многоцветных тканей (трех-пятиколерных) за один проход, что избавляло от необходимости вручную расцвечивать рисунок.

Выводы.

1. Конец XVIII в. стал для Российской Империи переломным временем в социальном и культурном отношении и определил начало промышленного переворота, наиболее ярко проявившемся в текстильной и ситценабивной промышленности.

2. Москва, Санкт-Петербург и Иваново первыми перешли на мануфактурный и фабричный способ производства текстиля и стали крупнейшими текстильными центрами в Российской Империи.

3. В каждом из текстильных центров существовали свои особенности производства и орнаментации ткани, которые формировались на базе культурных традиций отдельно взятого региона и особенностей формирования мануфактур.

4. Текстильные мануфактуры в Санкт-Петербурге формировались английскими предпринимателями и ориентировались на примеры западноевропейских производств. Продукция ориентировалась в большей степени на внутренний рынок.

5. Крупные производства в Москве и Иваново формировались на базе крестьянских кустарных мастерских и развивались в традиции традиционного народного декоративно-прикладного искусства. Продукция ориентировалась как на внутренний, так и на мировой, в частности, Азиатский рынок, что отразилось в стилистике орнаментов.

6. Промышленный переворот в отечественной текстильной промышленности произошел как реакция на общую механизацию европейских производств и осуществлялся путем закупки оборудования за рубежом.

Список литературы:

1. *Гарелин Я.П.* Город Иваново-Вознесенск, или бывшее село Иваново и Вознесенский посад [текст] / Я.П.Гарелин. В 2 частях. — Шуя, 1885. — 140 с.

2. *Глебов Ю.Ф.* История фабрики Большой Ивановской мануфактуры [текст] / Ю.Ф.Глебов, В.М.Соколов. — Иваново: Облгиз, 1952. — 156 с.

3. *Демин А В.* Британское купечество в России XVIII века [текст] / А.В. Демин. — 2-е изд., стер. — Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. — 306 с.

4. *Дмитриев Н.Н.* Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века [текст] / Н.Н.Дмитриев. — Москва; Ленинград: [б. и.], 1935.

5. *Курахтанов В.М.* Первая ситценабивная: Московская фабрика — бывшая мануфактура Э.Цинделя [текст] / В.М.Курахтанов. — Москва: Соцэкгиз, 1960. — 144 с.: ил.

6. *Сивакова К.А.* Возникновение печатного текстильного рисунка (набойки) и различные виды его воспроизведения [текст] / К.А.Сивакова, М.В.Громова // Сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2018». — Москва, 2018. — С. 152–155.

7. *Широковских М.С.* Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент / М.С.Широковских // Архитектон: известия вузов. — 2018. — № 1 (61). — URL: http://archvuz.ru/2018_1/15 (дата обращения: 29.03.2020).

8. Экземплярский П.М. Часть1: Дооктябрьский период // История города Иванова [текст] / П.М.Экземплярский. — В 2 ч. — Иваново: Ивановское книжное издательство, 1958. — 396 с.

9. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.П.Штиглица: [135 лет служения Отечеству: альбом / вступительное слово: профессор А.А.Пальмин, народный художник России, академик, профессор А.Ю.Талащук; авторы статьи Г.А.Власова, Г.Е.Прохоренко]. — Санкт-Петербург: Проект «Свободные художники Петербурга», 2011. — 447 с.: ил., цв. ил., портр., факс.; 31 см.

10. Ткани Москвы [текст] / автор-составитель К.Л.Гусева, А.Н.Селиванова; Музей Москвы. — Москва: Кучково поле Музеон, 2019. — 240 с.: ил.

Е.Ю. КАРЯКИНА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kulukova.kati@mail.ru

E.Y. KARYAKINA
Post-graduate student of MGHPA
e-mail: kulukova.kati@mail.ru

РОЛЬ В.П. СТАТУН В ВОССТАНОВЛЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА ВИТРАЖА. НОВЫЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ И НОВАТОРСКИЕ ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ РАБОТ

THE ROLE OF V.P. STATUE IN THE RESTORATION OF THE DOMESTIC ART OF STAINED GLASS. NEW TEACHING METHODS AND INNOVATIVE TECHNIQUES FOR PERFORMING MONUMENTAL WORKS

Статья посвящена творчеству, новым технологическим разработкам, созданным в ходе экспериментов с материалом художником В.П. Статун и ее вкладу в развитие витражного искусства СССР. Рассматривается деятельность В.П.Статун в качестве организатора и педагога кафедры художественной керамики и стекла МВХПУ (б. Строгановское).

The article is devoted to creativity, new technological developments created in the course of experiments with the material by the artist V.P.Statun and her contribution to the development of stained glass art in the USSR. The author also considers the activities of V.P.Statun as an organizer and teacher of the Department of artistic ceramics and glass of the Moscow state University (b. Stroganovskoe).

Ключевые слова: В.П.Статун, кафедра стекла МВХПУ (б. Строгановское), архитектурное стекло, витраж, витражная решетка, дипломы.
Keywords: V.P.Statun, Department of glass of Moscow state University (b. Stroganovskoe), architectural glass, stained glass, stained glass grating, diplomas.

Валентина Петровна Статун была одним из ведущих художников-витражистов, чья активная творческая деятельность началась с 1960-х годов.

Ей принадлежит целый ряд творческих экспериментов, новых открытий и разработок в области витражного искусства. Круг ее интересов сложился еще во время учебы в МИПИДИ и на факультете архитектурно-художественной керамики, стекла и пластмасс в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, которое она окончила в 1953 году. Продолжила свою деятельность В.П.Статун в аспирантуре МВХПУ (б. Строгановское), где выбрала тему своего диссертационного исследования «Витраж как одна из форм монументальной живописи». Однако особым ее вкладом в развитие стеклоделия стало образование нового направления подготовки специалистов — «Художественное стекло» на базе кафедры керамики МВХПУ (б. Строгановское), одним из инициаторов которого она была.

Свою научную тему она разносторонне развивала на практике, в учебном процессе. Вся ее деятельность оказалась посвященной поискам архитектурно-художественных принципов современного витража, новых приемов и техник его исполнения. Она была сосредоточена на не использованных ранее возможностях этого вида искусства. В ходе многочисленных экспериментов В.П.Статун был изобретен оригинальный способ формования литых стекол для витража с помощью универсальной сборно-разборной металлической формы, значительно облегчивший и расширивший реальные возможности введения литого объемного стекла в практику отечественного витража. Этот способ был применен в ряде авторских работ художника, из наиболее известных — витраж для магазина-кафе «Пчелка» в Ялте (рис. 1). Параллельно с этим авторским проектом найденный способ был широко внедрен в учебный процесс, в практику курсовых и дипломных работ студентов, а также в последующие самостоятельные работы выпускников [3]. Одними из первых витражных работ, выполненных в данной технике, можно отнести витражную решетку для оформления интерьера вестибюля санатория ЦК КПСС в г. Ессентуки (1965 г.) дипломника Г.А.Гущина, витраж «Спортивная дружба» для вестибюля спортивно-тренировочного манежа в Сокольниках (1966) художника Ф.М.-А.Ибрагимова, витраж «Советская Туркмения» для гостиницы «Ашхабад» (в настоящее время дипломный фрагмент витража размещен в коридоре МГХПА им. С.Г.Строганова, 1967 г.) Г.И.Окаева и витраж «По ленинскому пути» для дворца культуры в г. Алма-Аты Г.Д.Завизионного.

Среди учеников В.П.Статун, продолживших работу в области витражного искусства, были Геннадий Игнатьевич Окаев, который работал с архитектурным стеклом на своей родине в Ашхабаде, и Геннадий Дмитриевич Завизионный, создавший первый в Казахской республике (КССР) витраж «Революция — наше сегодня» для вестибюля перед конференц-залом в здании ЦК ВЛКСМ. Работа была выполнена из блоков стекла, фрагменты которого формовались по принципу, разработанному В.П.Статун при помощи специальных форм.



Рис. 1. В.П.Статун. Витраж для магазина-кафе «Пчелка» в Ялте, 1964 г.

Другим нововведением художника в области витражного искусства стало применение такого современного материала, как алюминий. Ею в содружестве со слесарем-механиком А.П.Тихоновым была изобретена новая сборно-клепочная техника изготовления витража, или «клепаный витраж» на основе алюминиевых прутков. Его сборка происходила с применением заклепок и небольших алюминиевых пластин, которые накладывались на места стыков. Вставленные стекла укреплялись с помощью специальных клещей, которые при сильном сжатии образовывали в стойке протяжки бугорки, удерживающие стекла в ячейках. Простота технологии, доступность и дешевизна материала, декоративные качества витража, собранного методом В.П.Статун, сделали его одним из самых востребованных в 1960-е и последующие годы. Новизну и эффективность новой техники подтверждает витраж для кинотеатра «Салют», выполненный ею в 1967 году. Спроектированный специально в расчете на новую технику, этот большой экспериментальный витраж площадью 50 м^2 был выполнен автором в производственных масштабах на базе комбината декоративно-оформительского искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР при активном исполнительском и рационализаторском участии работни-

ков Комбината братьев Тихоновых и М.Д. Маргосюка [3]. Другой большой работой на этом принципе конструкции стала серия витражей для лестничных площадок здания «Высшей школы экономики» (рис. 2). Особенность данных витражей заключалась как в четком, конструктивном решении, так и в использовании в качестве основного материала простого, гладкого листового стекла, без характерной фактуры и текстуры, которая обычно задает основную эмоциональную составляющую всей витражной композиции. В витражах для «Высшей школы экономики» основная роль была отведена динамическому построению конструкции и яркому цветовому решению, дающему особую энергетику витражу.



Рис. 2. В.П.Статун. Серия витражей для лестничных площадок здания «Высшей школы экономики» (г. Москва, Большой Трехсвятительский переулок, 3)

Новая техника сборно-клепочного витража на арматуре из алюминиевых прутков сразу же нашла признание у многих художников Москвы, в том числе среди дипломников кафедры стекла. В числе удачных работ можно отметить дипломный витраж «Природа» Р.Асланова и витраж «От сохи до космоса», посвященный 50-летию Советской власти художника А.С.Курилова.

Знаменательным во многих отношениях является витраж В.П.Статун для ресторана «Рассвет» в доме офицеров (г. Волгоград), выполненный и установленный в 1968 году. С технологической точки зрения, этот витраж отличается тем, что в качестве связующего материала были применены не цемент или смолы, а твердая металлическая оправа из алюминиевых фасонных протяжек. Это новшество допускало разнообразные вариации в пределах предложенного автором основного технологического принципа решения этого витража.

Особым достижением творческих экспериментов художника стал витраж «Алтай — дивный край. Времена года» для нового здания Алтайского государственного театра драмы в Барнауле (рис. 3, 4). Работа представляла собой двухъярусный монументальный цикл витражей

общей площадью 150 м^2 (1969–1976), выполненных из листового цветного и молочного стекла, в сочетании с объемными отливками, смонтированными на упрочненной арматуре из латунных профилей. Главной особенностью витража в конструктивно-технологическом отношении являлась его привязанность к суровым климатическим условиям Сибири путем специального упрочнения всей плоскости витража.

В архитектурном стекле нередко была необходима связь с заводами. Большинство отливок из стекла для витражей было выполнено на Гусевском хрустальном заводе и стеклозаводе «Неман». На базе стекольного завода им. В.И.Ленина в г. Царицыно В.П.Статун был разработан метод декорирования витража «печатным рельефом». В последующее время этот метод был освоен ее учеником Г.А.Гущиным еще в дипломном проекте. На базе бетонного завода был проведен монтаж и выполнение бетонной связки для литого витража «Пчелка» и «Рассвет» [7].





Рис. 3. В.П.Статун. Витраж «Алтай — дивный край. Времена года» для нового здания Алтайского государственного театра драмы в Барнауле, 1969–1976 г.

Рис. 4. Фрагмент витража «Алтай — дивный край. Времена года»

Большинство своих экспериментов в области витражного искусства В.П.Статун проводила совместно со своими студентами и со студентами СНО (студенческого научного общества). К ряду таких работ относится витраж для ресторана «Рассвет», который был выполнен при участии художников, выпускников кафедры Абарцумом Мкртычиевичем Тарзяном и Адольфом Степановичем Куриловым. В дальнейшем А.С.Курилов вспоминал: «Исполнение витража в материале В.Статун предложила (после нашей защиты) нам. В порядке производственной практики это было очень полезно, мы дружно согласились. Она нас всем обеспечивала во время работы,

поэтому работа была нам в радость. Самое интересное о ее оценке нашего труда я узнал много лет спустя, когда мне сказали, что видели в Волгограде витраж, где в списке авторов исполнителей стояло мое имя. Это же говорит о душевной щедрости В.П.Статун и о ее любви к своим студентам» [9].

В.П.Статун имела свой собственный взгляд на преподавательскую деятельность. Ею был разработан методический курс по копированию исторических витражных произведений, особенностям проектирования витражей, производственному и теоретическому обучению этого вида искусства. «Занятия по композиции Валентина Петровна всегда проводила совместно с архитектором, в основной проект входило изготовление макетов, архитектурных и конструкционных чертежей. Большое внимание уделялось изучению истории искусства витража, анализу работ средневековых витражных композиций. Копирование витражей X–XIII веков помогало изучить построение витражных композиций, символику цвета, структуру рисунка и связь композиции с архитектурной средой. Фрагменты витражей выполнялись в материале. Много часов по программе отводилось на клаузуру, эскизы которой сразу обсуждались. Это помогало в дальнейшем работать над композицией. Проекты всегда были тематические, главная задача ставилась на поиск художественного образа» [1].

За время работы Валентины Петровны Статун, в 1959–1972 гг., кафедрой было выполнено множество объектов для общественных зданий. В 1967 году было спроектировано несколько дипломных работ для бара в гостинице города Домбай, среди которых — проект декоративного решения стенки бара З.Т.Ильиной; дополнял художественный строй гостиницы специально спроектированный И.Н.Полянской комплект посуды. Другими дипломниками были созданы витражи для холла поликлиники им. Ф.Э.Дзержинского «Природа — друг здоровья» Р.С.Асланова, для фойе Драматического театра в г. Орле на тему «Праздник победы» В.М.Ибрагимова, для вестибюля на тему «Ленинизм — наше время» для Дома советов в г. Пскове А.И.Черноусова, витражная стела «Слава Октябрю» для вестибюля юношеской библиотеки в г. Москве Л.И.Савельевой и др. [7]. В конце 1960-х годов особый интерес представляли декоративные решетки с разнообразными вставками и элементами из стекла. Основной функцией декоративной решетки было деление большого пространства на отдельные зоны, в то же время, наполняя его пластически. Следуя этой тенденции, под руководством В.П.Статун было спроектировано несколько работ: витражная решетка для фойе клуба детского оздоровительного городка около города Ханой студента Чинь Нгок Лама, витражная решетка «Охота» для гостиницы международного молодежного спортивно-туристического лагеря в Домбае.

Список литературы:

1. *Голубева О.Л.* Постскриптум. Учитель и ученики. — Москва: МГХПУ, 2018. — 112 с.

2. *Казакова Л.В.* Декоративное стекло в советской архитектуре 1960–1980 гг. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 238 с.

3. *Нестеренко М.Л., Ланцетти А.Г.* Изготовление художественного стекла. — Москва: Высшая школа, 1987. — 278 с.

4. *Статун В.П.* Историческая справка о витражном искусстве художников Москвы. Сборник материалов 1 Всесоюзного семинара по проблемам советского витражного искусства (14–25 октября 1978 г.). — Москва, 1980.

5. *Сергеев Ю.П.* Выполнение художественных изделий из стекла. — Москва: Высшая школа, 1984. — 240 с.

6. *Якушева М.С., Ивановская В.И.* Искусство витража: принципы построения композиции: на примере готического витража XI–XV вв.: учебное пособие. — Москва: В.Шевчук, 2011. — 217 с.

7. РГАЛИ. Ф. 2460. Оп. 2. Ед. хр. 252, 1234, 1248.

8. РГАЛИ. Ф. 2460. Оп. 3. Ед. хр. 390.

9. Интервью с А.С.Куриловым.

Д.М. ЧАВУШЬЯН

Канд. искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: chavushian@yandex.ru

D.M. CHAVUSHYAN

Cand. art criticism, professor, head. the dep. RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: chavushian@yandex.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВОЛОГОДСКОЙ АЖУРНОЙ СКАНИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА С ИТАЛЬЯНСКИМИ И МОСКОВСКИМИ ОБРАЗЦАМИ

COMPARATIVE ANALYSIS OF VOLOGDA OPENWORK FILIGREE OF THE LATE XVIII — EARLY XIX CENTURY WITH ITALIAN AND MOSCOW SAMPLES

Статья раскрывает тему вологодского сканного искусства периода конца XVIII — начала XIX в. Впервые проводится изучение вологодской сканной орнаментики в виде сравнительного анализа с памятниками, выполненными этой технике в Италии и Москве. Приводятся результаты экспериментов. Важное значение в статье отводится изучению и структурированию сканных композиций предметов этих центров.

The article reveals the theme of Vologda filigree art of the late XVIII — early XIX century. For the first time, a study of Vologda filigree ornaments is conducted in the form of a comparative analysis with monuments made with this technique in Italy and Moscow. The results of experiments are presented. Important importance in the article is given to the study and structuring of filigree compositions of objects of these centers.

Ключевые слова: техника филиграни, завиток, Грудин, филигранные элементы, эксперимент.
Keywords: filigree technique, curl, Grudin, filigree elements, experiment.

Сканное искусство Вологды конца XVIII — начала XIX в. имеет своей неповторимый художественный образ и неоднократно привлекало внимание многих исследователей. Ажурная вологодская скань отличалась от скани других центров. Ее характеризует использование мастерами густых, пышных ветвей в сканной орнаментике произведений. Эти ветви были выложены тугоскрученными завитками и небольшими петельками между ними. Создание такого уникального орнаментально-композиционного решения в технике скани говорит о таланте мастеров и наводит на мысль о размещении здесь в конце XVIII — начале XIX в. профессиональных ювелирных мастерских.

Спорные оценки разных искусствоведов — М.М.Постниковой-Лосевой, Н.Г.Платоновой, В.Л.Журавлевой, а также малочисленность вологодских произведений этого периода не дают исчерпывающей информации по данному вопросу. Однако мы можем с уверенностью сказать, что ажурная скань Вологды развивалась параллельно с московской в тот же период времени. А этому развитию способствовали вологодские купцы.

Личность купца В.И.Грудина была известной в Вологде, он снабжал мастеров-серебряников материалом для работы, скупал их сканные изделия, а также продавал их в своем магазине. В Государственном архиве Вологодской области есть сведения об этом купце — «Грудин Василий Иванович (ок. 1787–?). Купец 2-й гильдии, владелец (1843 г.) фабрики серебряных филигранных изделий в Вологде» [1].



Рис. 1. Ваза. Скань, серебро, позолота. Мастер Федор Андреянов. Москва. 1826 г.



Рис. 2. Фрагмент сканного орнамента. Ваза. Мастер Федор Андреянов. Москва. 1826 г.

«Он неоднократно избирался Директором временных ремесленных ярмарок в Нижнем Новгороде и Москве. Также согласно документу, он был директором "учрежденного в городе Вологде Губернского музеума"» [2].

Интересна степень ремесленных и художественных обменов с Москвой. В тот период времени в Москве выполнялись великолепные памятники сканного искусства, а сама техника скани была очень развита. В.И.Грудин возил вологодские сканные произведения на Мануфактурные выставки 1839 г. и 1843 г., где получал за них награды.

Известна серебряная сканная ваза (ил. 1, 2), которую он экспонировал в Санкт-Петербурге на Мануфактурной выставке 1839 г. и получил за нее бриллиантовый перстень [7, с. 111].

Искусствоведы, такие как М.М.Постникова-Лосева, И.Д.Костина, высказывали разные точки зрения на место создания этой вазы. Но в результате при открытии клейма на вазе было установлено имя мастера. В.И.Грудин заказал эту вазу у московского мастера Федора Андреянова и подарил ее от вологодских купцов императору Николаю I. Ваза была выполнена в 1826 году [7]. О Федоре Андреянове сохранилось небольшое упоминание как о московском мастере Оружейной палаты. Он выполнял работы для крупных монастырей — «…две лампады округлой формы с накладными ангелами из церкви Кирилла Белозерского монастыря изготовлены в 1831 году московским серебряником Федором Андреяновым» [8, с. 13], то есть, можно предположить, что он сотрудничал и делал заказы, поступавшие с Русского Севера.

Итак, можно привести музейное описание сканной вазы, сделанное И.Д.Костиной в 2006 г.: «В начале XIX века российский классицизм начал испытывать влияние французского ампира. Серебряники заимствовали из этого стиля орнаментальные и изобразительные мотивы, характерные формы предметов. Именно так выглядит уникальная сканая ваза. Ни в одном музее нет произведения такого большого размера, целиком и столь виртуозно декорированного в этой технике. В необычайно сложном ажурном узоре присутствуют остролисты, розетки, провисающие ленты, жемчужник из напаянных шариков. Похожая на кружево ажурная серебряная скань лежит на вызолоченной поверхности, контрастируя с ней» [3, с. 147]. Крышку вазы венчает объемное изображение ажурного двуглавого орла. И.Д.Костина пишет о том, что в исполнении растительного узора ощущаются традиции искусства Русского Севера. Действительно, к

характерным сканным элементам на вазе, напоминающим вологодские, можно отнести ветвь с тугоскрученным завитком, трельяжную сетку, сложенную из характерных элементов «фета».

Нужно заметить, что сканные изделия в Вологде и Сольвычегодске использовались только во внутреннем обиходе города. В Записках Федора Протопопова (1813 г.) сказано, что небольшой расход в этих городах сканной работы является причиной малого количества работающих, которые не имеют учеников из-за разделения своей работы на многие руки и уменьшения в связи с этим гонораров за работу. «Оную можно производить с выгодою в больших городах, где вероятно скорее бы она могла расходиться из рук мастеров; и мастера могли бы там скорее, утончивши вкус, привести ее в высшую степень совершенства, нежели в таком удаленном краю, как здесь, и где все предметы, окружающие мастера суть готического (средневекового вкуса). Однако ж сколь ни мало здесь расходится вещей сей работы; но она продолжается беспрерывно и приносит довольно достаточное пропитание трудящимся, тем более, что на произведение оное не потребно иностранных инструментов, часто увеличивающихся в цене своей, кроме стальной доски, сквозь которую вытягивают проволоку» [4, с. 39]. Эта информация дает исчерпывающее знание о том, как работали в Вологде сканных дел мастера.

По наблюдению В.Л.Журавлевой, в Вологде существовали мастерские кустарного характера, и делали они сканные предметы для внутреннего обихода, а особенно ценные серебряные вещи вологодские купцы предпочитали заказывать московским мастерам. Так, по-видимому, и поступил В.И.Грудин.

Можно предположить, что В.И.Грудин ориентировал мастеров, которые работали на него, на художественные достоинства московских сканных предметов, так как у купца были прямые контакты с Москвой. А московская ажурная скань к этому времени достигла наивысшего своего расцвета.

В начале XIX в. в московской ажурной скани появились основные элементы: завитки с одной головкой; завитки с двойной головкой; тугоскрученные завиток; S-образные завитки; элементы со спиралевидным заполнением внутри; элемент «жучок»; элемент «змейка» и ленивец. Сканные композиции стали более стройные, четкие в рисунке, часто ложатся рядами орнамента, свойственные классицизму.

Интересно сходство филигранных работ фабрики Грудина с генуэзскими. Вообще филигранное искусство в Италии в конце XVIII — на-

чале XIX в. было больше развито, чем в других странах Западное Европы. Центрами по производству филиграни в Италии были Генуя, Неаполь, Турин, Венеция и Сардиния.

Вологодские сканные вещи имели отличные художественные качества и были похожи на генуэзские — это было отмечено Министерством финансов и Департаментом Мануфактуры Внешней Торговли. Приведем отрывок из Российского Государственного Исторического Архива в Санкт-Петербурге, содержащий исторический факт, подтверждающий связь Вологодской скани и итальянской. «Филиграновые изделия производятся в Европе сколь известно, только в двух местах: в Генуе и у нас, в Вологде» [6].



Рис. 3. Сканной кошелечек. XIX в. Генуя. Музей филиграни Пьетро Карло Босио (Кампо Лигуре)

«Для поощрения Вологодских фабрикантов и снабжения их изящными образцами, выписано было из Генуи несколько филигранных изделий, которые и послали в Вологду… Министр финансов, находил, что изделия Грудина по искусной отделке и изяществу рисунков не уступают Генуэзским при одинаковой с оными цене, и полагая оныя достойными высочайшего воззрения, имели счастие представить их Вашему Императорскому Величеству» [6].

Для уточнения схожих элементов в итальянской филиграни и вологодской скани были выполнены технико-технологические исследования.

Италия. В итальянском городе Генуя мастера выполняли филигрань, характерной чертой которой можно назвать элементы, плотно заполненные тонкой проволокой, также встречаются композиции из тугоскрученных завитков. Трельяжную сетку итальянские мастера выполняли из свободной формы завитков с двойной головкой. Например, серебряный филигранный кошелечек, выполненный в Генуе в XIX в. из собрания «Музея филиграни Пьетро Карло Босио» в Кампо-Лигре, фон которого покрыт трельяжной сеткой с изображением листьев и цветов

(ил. 3). Вытянутые листья выполнены в виде спиралевидных завитков. Интересно, что каждый цветок состоит из круглых и вытянутых элементов, плотно заполненных проволокой. Край, где открывается кошелек, выложен орнаментом в виде полосы из тугоскрученнных завитков.

Другой предмет — это филигранный портсигар XIX в. из Венеции, который находящийся в собрании Государственного Исторического музея (ил. 4). Две его стороны украшены ажурными сканными композициями. На одной стороне в его сканном орнаменте можно найти тугоскрученные завитки, и снова они образуют цветы на ажурном фоне в виде сетки завитков с двойной головкой. Точно такие же, как на кошельке из Генуи, вытянутые листья в орнаменте симметрично лежат на фоне, и выполнены они в виде спиралевидных завитков. На другой стороне венецианского портсигара развернута сложная композиция из роз и фантастических листьев. Розы заполнены плотно уложенной проволокой внутри границ цветка.

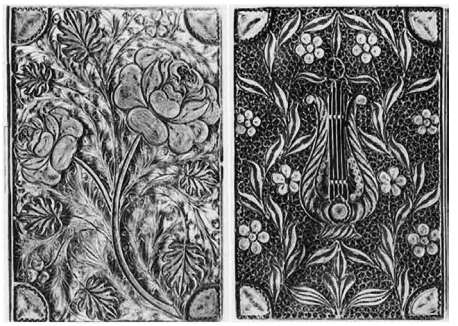




Рис. 4. Венецианский портсигар. Скань. XIX в. Государственный Исторический музей. Рис. 5. Веер. Италия. Конец XVIII — начало XIX в.

Точно такие же розы с плотным заполнением мы встречаем на веере генуэзской работы XIX в. (ил. 5). «Плотная укладка тонкой филиграни в листочках и розах, а так же их натуралистическое изображение характерны для середины века» [4, с. 113]. Итальянские филигранные веера подражали китайским. Много филигранных элементов было воспринято итальянскими мастерами у китайцев. «Каждую пластину-лезвие этого веера можно рассматривать как ювелирное произведение, настолько искусно и чисто выполнены рисунок и пайка из тончайшей филиграни и разной толщины шинок. Тонкие шинки и тугоскрученные спирали играют активную роль в создании рисунка» [4, с. 113].



Рис. 6. Технико-технологические эксперименты. Итальянская скань. Конец XVIII — начало XIX в.



Рис. 7. Сканной кошелек. XIX в. Москва. Государственный исторический музей

В результате проведенных технико-технологических экспериментов можно заметить, что во многих изделиях итальянской работы присутствует тонкость орнамента, а ссученная и провальцованная проволока имеет незначительную толщину (от 0,1 до 0,26 мм) (ил. 6). Мастер работает на плотности отдельных деталей (тугоскрученные завитки, плотно заполненные проволокой розы, цветы и листья) и разреженности фона филигранного орнамента в изделии. Можно выделить ряд элементов, характерных для итальянской филиграни: тугоскрученный завиток, элементы в виде вытянутых листьев со спиралевидным заполнением, завиток с двойной головкой. Нередко композиция итальянских филигранных изделий симметрична, элементы образуют легкий и ажурный орнамент.

Ряд итальянских филигранных элементов был заимствованы московскими и вологодскими мастерами в конце XVIII — начале XIX в.

Москва. При изучении памятников становится очевидным, что для Москвы было характерно применять в сканных композициях



Рис. 8. Иконы в сканных окладах московской работы конца XVIII — начала XIX в.

плотное заполнение проволокой цветов и вытянутые листья со спиралевидным заполнением, как в Италии. Это видно на примере кошелечков, распространенных в Москве в конце XVIII — начале XIX в. (ил. 7).

Нами также была изучена сканная композиция вазы 1826 г. московской работы из собрания Оружейной палаты Московского Кремля и московские оклады икон: «Богоматерь Млекопитательница» XIX века, «Богоматерь Взыскание погибших» XIX века и «Феодосий Тотемский во гробе» XIX века (ил. 8).

В московской вазе 1826 г. мастера Федора Андреянова, ранее ошибочно приписываемой работе вологодских мастеров, можно выделить ряд сканных элементов, характерных для московской скани: завиток с одной головкой, завиток с двойной головкой, тугоскрученный

завиток, S-образный завиток, элементы со спиралевидным заполнением внутри, элемент «жучок», элемент «змейка», элемент «ленивец». Можно заметить, что сходными с вологодскими являются: тугоскрученные завитки и такая же пушистая раскидистая сканная ветвь. В манере исполнения этой вазы есть отличительные черты, например, точно очерченные контуром стебли и бутоны цветов, обогащение композиции дополнительными сканными элементами — листьями и ягодами, чего в вологодской скани не было (ил. 9). Толщина проволоки, использованная в сканном рисунке, составляет 0,3 мм.

В ходе технико-технологических исследований были изучены два фрагмента оклада иконы «Богоматерь Млекопитательница» XIX в.: орнамент фона и фрагмент венца. Орнамент фона представляет собой ветви, выложенные в виде сердец, которые выполнены из ссученной невальцованной проволоки толщиной 0,30 мм. Ветви состоят из завитков с двойной головкой, чередующихся с петельками. У завитков и у петелек длинные кончики, и они уложены таким образом, чтобы чередуясь, они как бы прорастали из ствола ветвей. В нижней части орнаментальной композиции расположен выделенный ссученной невальцованной проволокой толщиной 0,28 мм овал, заполненный чередующимися завитками с двойной головкой и петельками, уложенными таким образом, чтобы кончики элементов образовывали ствол небольшой веточки.

Фрагмент венца представляет собой орнамент, заключенный в «рамку» из лучей. Орнамент — в виде S-образной ветви, выложенный из тугоскрученных завитков и петелек. S-образный ствол ветви формируется длинными кончиками тугоскрученных завитков. Лучи выложены гладкой проволокой квадратного



Рис. 9. Технико-технологические эксперименты. Московская скань. Конец XVIII — начало XIX в.



Рис. 10. Иконы в сканных окладах вологодской работы. Конец XVIII — начало XIX в.

сечения, между ними проложены мелкие колечки. Орнамент выкладывается из ссученной вальцованной проволоки толщиной 0,28 мм.

Далее мы рассматривали фрагмент фона оклада иконы «Богоматерь Взыскание погибших» XIX века из собрания ГИМ в виде пышной сканной ветви с толстым стеблем. Оклад по краю был украшен полосой жемчужника из зерни. Из проволоки толщиной 0,26 мм выкладывается рисунок орнамента. Он состоит из завитков с двойной головкой и петелек, длинные кончики которых и формируют толстый ствол ветви. Во внутренние головки завитков с двойной головкой положены шарики зерни.

Еще один предмет для изучения — московский оклад иконы «Феодосий Тотемский во гробе» XIX века, где нас заинтересовали два фрагмента: фрагмент фона в виде ветви и фрагмент одежд святого, выполненный в виде сеточки, сложенной из шариков зерни. Фрагмент фона представляет собой протяженную S-образную ветвь, выполненную из ссученной вальцованной проволоки толщиной 0,28 мм. Она сложена из стебля и завитков с двойной головкой, которые прорастают из него. Орнамент украшен россыпью зерни.

Второй экспериментальный образец был выполнен на основе фрагмента одежд святого и представляет собой трельяжную сетку, выложенную из шариков зерни. Данная сетка была изготовлена из отдельных фрагментов-модулей в виде четырех спаянных между собой колец с зернью, которые впоследствии собирались в полотно сетки.

Далее мы перешли к изучению вологодской скани, чтобы в итоге выполнить сравнительный анализ.



Рис. 11. Оклад иконы «Феодосий Тотемский». Вологда. Конец XVIII — начало XIX в.

Вологда. Для технико-технологических исследований вологодской скани конца XVIII — начала XIX в. были выбраны оклады на иконы: «Феодосия Тотемского» из собрания Государственного Исторического Музея и «Николы Зарайского» из собрания Вологодского государственного музея-заповедника (ил. 10).

Фрагмент с одеждой святого с оклада иконы «Феодосия Тотемского» (ил. 11) конца XVIII — начала XIX века из собрания Государственного исторического музея был выбран для того, чтобы изучить характер тугоскрученного вологодского завитка. Фрагмент представлял собой очерченный более толстой проволокой контур одежд святого, заполненный внутри веточками тугоскрученных завитков и украшенный петельками. Элементы выполняются из ссученной и вальцованной проволоки толщиной 0,28 мм. На пробном образце два вида сканного орнамента. В первом случае завитки укладываются таким образом, чтобы их «хвостики» выстраивались в тонкую линию, соприкасаясь друг с другом. Во втором случае завитки укладываются упругими веточками, состоящими из трех элементов (ил. 12).



Рис. 12. Технико-технологический эксперимент. Вологодская скань. Конец XVIII — начало XIX в.

Второй сканной фрагмент с оклада иконы «Феодосий Тотемский» — с изображением монастыря. Он представляет собой фрагмент собора. Для изготовления была необходима проволока квадратного сечения толщиной 1 мм, которая как рама очерчивает форму собора и делит его на 2 этажа. Гладкой вальцованной проволокой толщиной 0,28 мм были выполнены простые прямоугольные окошки и дверь в виде арки. Пространство между окошками и дверью заполнено хаотично расположенными неодинаковыми завитками с двойной головкой.

Для проведения следующего эксперимента был выбран фрагмент венца Святого и фрагмент Евангелия со сканного оклада иконы «Никола Зарайский» XIX века из собрания Вологодского музея-заповедника.

Орнамент венца представляет собой фрагмент густой ветви, сложенной из большого количества тугоскрученных завитков. Завитки уложены волной и, группируясь по три, длинными кончиками, формируют ее изгиб и толщину.

Набор орнамента начинается с основного завитка с тугоскрученной головкой: он является направляющим. Все остальные укладываются таким образом, чтобы их головки соприкасались, далее они ложатся свободно друг от друга и встречаются только в месте соприкосновения с кончиком направляющего элемента. Получается орнамент в виде пушистой ветви. Фрагмент с Евангелием на окладе представляет собой прямоугольник, окруженный жемчужной обнизью и украшенный ромбом по центру, ромб также выложен из лент жемчужной обнизи. Фон

Евангелия выполнен из вальцованной спирали. Под зернь были выполнены колечки-подложки, диаметром 1,5 мм.

Проводя **сравнительный анализ** московской и вологодской скани, мы находим много общего в орнаментике. В этих двух центрах использовались схожие «наборы» сканных элементов: зернь, тугоскрученный завиток, завиток с двойной головкой, жемчужник. Композиция сканных орнаментов также имеет много общих черт: элементы образуют пышные, чаще всего S-образные ветви; в создании орнамента принимают участие различные по типу головок завитки; встречается прием, когда ствол ветви образуется не благодаря проложенной направляющей проволоке, а благодаря тому, что длинные кончики элементов складываются в единую линию ствола, свободно варьирующуюся по толщине. Если в московской скани самый распространенный элемент — это завиток с двойной головкой, то в вологодской скани преобладающий элемент — завиток с тугоскрученной головкой.

Зернь. Интересно отметить, что в московской скани очень активно используется зернь. Орнаментальный фон буквально усыпан россыпью шариков зерни, в то время как в вологодской скани зернь используется только как элемент украшения какой-то детали произведения. Так, в Вологде зернью украшали края нимбов икон, выкладывали жемчужник по контуру памятника или отдельной его части. Для Москвы характерно использование трельяжной сетки, сложенной из шариков зерни; чаще всего, она используется в качестве обозначения одежд святых.

Ветвь. Сканная ветвь на фоне в московском окладе иконы «Богоматерь Взыскание погибших» смотрится строго и классицистично. Вологодская же сканная ветвь имеет абсолютно другой характер. Это пышная, со свободной прорисовкой, барочная ветвь. Она может расти во всех направлениях, в отличие от московской, растущей преимущественно вверх. Вологодская ветвь может трансформироваться от изображения ветви до изображения волн, не меняя своей сути и устройства, как, например, в окладе иконы «Феодосия Тотемского» из собрания ГИМ. В нижней части оклада ветви уложены таким образом, что напоминают волну реки, на берегу которой стоит монастырь Феодосия Тотемского. Примечательны ветви оклада «Богоматерь Пасовская» из собрания Вологодского музея-заповедника. Эти длинные, кудрявые, похожие на пальмовые или лавровые ветви уложены таким образом, как будто подчеркивают прямоугольную форму оклада.

Таким образом, несмотря на схожий набор элементов, вологодская и московская скань имеют все-таки различные художественные приемы. Это обусловлено тем, что мастера использовали для создания одних и тех же мотивов разные элементы: для трельяжной сетки московские мастера использовали зернь, а вологодские — расположенные четкими рядами завитки с войной головкой. Сканные ветви вологодские мастера складывали из завитков с тугоскрученной головкой, в то время как московские — из завитков с двойной головкой. Вологодская и московская скань различается по стилю: московская скань — более классицистическая, строгая, четкая, а вологодская скань — это барочная свобода, витиеватость, в какой-то степени даже легкость, по сравнению с московской сканью.

Средняя толщина сканной проволоки на итальянских филигранных предметах составляла 0,1–0,26 мм, на московских — 0,26–0,3 мм, на вологодских — 0,28 мм. Итальянские филигранные произведения сравнивали в старину с тончайшим кружевом, и к этим качества стремились московские и вологодские мастера.

Таким образом, проводя сравнительный анализ, мы приходим к выводу, что московские и вологодские мастера, создававшие свои сканные произведения, черпали вдохновение в изысканной и утонченной итальянской филиграни, уходящей своими корнями в византийские традиции. Москва как крупный центр сканного искусства в конце XVIII — начале XIX века имела отличную славу, о которой знали купцы из губерний и охотно делали дорогостоящие заказы московским мастерам, которые по качеству исполнения следовали лучших итальянским образцам. Вологда как губернский город, благодаря В.И.Грудину, получила лучшие генуэзские образцы, возможность копировать их, а мастера пытались создать свой самобытный стиль сканных произведений.

Примечания:

1. Государственный Архив Вологодской Области (ГАВО). Ф. 17. Оп. 1. Д. 7. Л. 13 об.

2. ГАВО. Ф. 476. Оп. 1. Д. 219. Л. 5.

3. *Костина И.Д.* Русское золото и серебро XVIII — первой половины XIX века // Каталог. 200 лет музеям Московского Кремля 1805–2006. — М.: Слово, 2006.

4. *Логинов О.* Серебряные веера — памятники исчезнувшего искусства // Антиквариат. — 2006. — № 5 (37).

5. *Протопопов Федор.* Записки веденые по топографо-исторической части учителем сольвычегодского уездного училища Протопоповым в первую половину 1813 г. — М.: Университетская типография, 1814.

6. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ор. 40. Оп. 1. Д. 13. Л. 96–97. 1842.

7. Указатель выставки мануфактурных изделий: каталог. — СПб.: Типография экспедиции заготовления государственных бумаг, 1839.

8. *Щурина Е.Г.* Художественного серебро XV — начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника: Каталог. — Кириллов, 2013.

9. *Blasius I.H.* Reise im Europäischen Russland in den Jahren 1840 und 1841. — Braunschweig, 1844.

Список литературы:

1. Ажурные ювелирные техники обработки художественного металла, филигрань и ажурное литье. Вопросы реставрации и атрибуции № 1. Научное издание. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2012.

2. *Костина И.Д.* Русское золото и серебро XVIII – первой половины XIX века // Каталог. 200 лет музеям Московского Кремля 1805–2006. — Москва: Слово, 2006.

3. *Щурина Е.Г.* Художественного серебро XV — начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника: Каталог. — Кириллов, 2013.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Канд. искусствоведения, профессор, кафедра «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Cand. art criticism, professor, dep. RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: bars2024@yandex.ru

АРХИТЕКТУРНЫЙ МЕТАЛЛ В ПОСТРОЙКАХ АРХИТЕКТОРА АВГУСТА ШОДЭ В СИМБИРСКЕ

ARCHITECTURAL METAL IN THE BUILDINGS OF ARCHITECT AUGUST SHODE IN SIMBIRSK

Статья раскрывает тему кованого металла в архитектуре А.А. Шоде в Симбирске. Период, который охватывает статья, относится к рубежу XIX–XX веков. Приводятся работы архитектора, и впервые предпринимается попытка анализа кованых решеток некоторых известных особняков его работы в этом городе.

The article reveals the theme of forged metal in the architecture of A.A.Shode in Simbirsk. The period covered by the article belongs to the turn of the XIX–XX centuries. The works of the architect are given, and for the first time an attempt is made to analyze the wrought-iron lattices of some of the famous mansions of his work in this city.

Ключевые слова: техника ковки, металлическая решетка, завиток, ограждение, балкон, Симбирск.
Keywords: forging technique, metal grating, curl, fence, balcony, Simbirsk.

Провинциальный город Симбирск был основан в 1648 г. А в 1864 г. в городе случился огромный по масштабу пожар. Очевидцы писали, что город сгорел полностью. С этого момента в городе шел активный процесс строительства. На рубеже XIX–XX веков в Симбирске строились

новые и перестраивались старые особняки, владельцами которых были дворяне и купцы.

«Много внимания уделялось строительству каменных зданий. Так, на ярмарочной площади вместо деревянных лавок начали строить значительное количество каменных. Многие кварталы центральной части города предполагалось застроить новыми кирпичными домами, вместо сгоревших деревянных» [1, с. 25].

Создать единый архитектурный образ Симбирска без нагромождения стилей было сложной задачей, решить которую было доверено Августу Августовичу Шодэ.

Архитектор был родом из Одессы. В 1897 г. он со своей семьей переезжает в Симбирск. Он получил отличное образование во Франции, закончил художественное училище. В Одессе он руководил мебельно-декоративной фабрикой. Являлся французским подданным.

Судьба архитектора в Симбирске складывалась непросто. Он потерял первую жену, потом женится во второй раз и долго подбирал себе дом для проживания там всей своей большой семьи.

Шодэ великолепно владел мебельным искусством, любил работать с деревом, а также учил этому своих сыновей.

«В квартире на Покровской, кроме кабинета, отец имел маленькую мастерскую, в которой он также много работал, когда уставал от умственной работы. Мать говорила, что отец, прежде чем давать мастеру лепную работу, делал ее уменьшенной из дерева. В мастерской отца стоял столярный верстак, слесарные тиски и токарный станок по дереву» [5, с. 10].

Архитектор Шодэ работал в Симбирском уездном земстве. Сначала в 1910 году он работал там в должности техника-строителя уездной управы, в его обязанности входило принимать заявки, разного рода прошения и запросы на строительство в Симбирской губернии.

Одним из первых зданий, которое построил Шодэ в 1901–1903 годах, был дворянский пансион — приют имени Николая II на ул. Стрелецкой в Симбирске. Подобного рода заведения строились для того, чтобы дети дворян могли получить образование в закрытых заведениях. Симбирск считался в те времена дворянской губернией, по сравнению с другими поволжскими городами.

Постройки Августа Шодэ в Симбирске были разнообразными, архитектор не скупился на украшения зданий, часто используя для усиления художественного образа кованые ограды.

Особенно частные дома-особняки, построенные зодчим в Симбирске, были наиболее пышно украшены архитектурным металлом.



Рис. 1. Кованая ограда дома Штемпеля в Симбирске

Дом барона Геннадия Христофоровича Штемпеля был построен по проекту А.Шодэ в 1906 г. и по праву считается примером аристократического особняка в Симбирске. Особняк был построен в стиле французского неоренессанса. В Симбирске он находится по адресу ул. Льва Толстого (Покровская), д. 51. «В настоящее время там расположен филиал Ульяновского областного художественного музея “Музей современного искусства имени А.А.Пластова”» [4, с. 208–209]. Конечно, данный роскошный особняк выделялся на фоне деревянных домов на этой улице.

Дом огорожен высокой кованой оградой на каменном основании (ил. 1). Кованая решетка напоминает классицистические образцы. Звено решетки укреплено между приземистыми по пропорциям сложно-профилированными каменными столбами и состоит из одинакового ритма вертикальных стоек. Эти стойки в верхней части украшены фризом из колец, под которыми на уровне горизонтальной стяжки размещен ряд аккуратных кованых завитков, закрепленных между стойками по направлению друг к другу. Внизу звена проходит узор из кованых завитков, которые напоминают мотив червонки из двух s-образных завитков, соединяющихся хомутами в верхней и нижней частях.

Еще одним особняком, демонстрирующим ансамбль архитектурного металла начала XX века, является роскошный дом и его прилегающая территория, принадлежавшая купцу Н.Я.Шатрову на ул. Гимова, д. 3 в Симбирске. Считается, что этот дом был построен по проекту Августа Шодэ в 1990-х годах. Однако мнения многих историков и краеведов расходятся. Б.В.Аржанцев утверждал, что дом был перестроен городским архитектором Л.М.Анненковым, так как на чертеже стоит его подпись, но М.Назаренко предполагает, что он только утвердил проект. А.С.Сытин и О.А.Свешникова считают, что автором проекта все-таки был Август Августович Шодэ. Также

и сын архитектора Н.А.Шодэ упоминал этот дом в числе построек отца. Сейчас в этом здании располагается дворец бракосочетания. До наших дней сохранился этот роскошный ансамбль в хорошем состоянии.

Известный краевед Симбирска Б.В.Аржанцев с восторгом писал о доме Шатрова: «Здесь сохранились мраморные лестницы, лепные потолки, ажурные решетки, витиеватые светильники, причудливые камни и стенные росписи. Каждого, кто переступает порог этого особняка, охватывает волнующее чувства встречи с фантастической страной грез. Вся фешенебельная обстановка вселяет в наших современников веру в земной рай, который, конечно, и должен быть именно таким — светлым, радостным, красивым» [2, с. 65–68].





Рис. 2. Кованая ограда дома Шатрова в Симбирске

Рис. 3. Решетка дома в Москве. ул. Сущевская, д. 29.

Николай Яковлевич Шатров был симбирским купцом, удачливым фабрикантом, меценатом, статским советником. Видимо, немного позже, в 1909 г., купец обратился за благоустройством своей резиденции уже к городскому архитектору Ф.О.Ливчаку, который и выполнил проект ограды вокруг усадьбы и занялся реконструкцией усадьбы. Таким образом, над проектом перестройки и благоустройства этого особняка работали в разные годы два известнейших архитектора Симбирска — А.А.Шоде и Ф.О.Ливчак.

Итак, в 1909 году были сооружены ворота с вензелем владельца и кованая ограда дома Шатрова (ил. 2). Интересно, что точно такая же ограда была в Москве у особняка по ул. Сущевской, д. 29, но, по сравнению с симбирской оградой, она имела отличия в отдельных декоративных элементах, сохраняя общий композиционный строй (ил. 3). Эта





Рис. 4. Кованая розетка. Ограда дома Шатрова в Симбирске

Рис. 5. Звено ограды дома Шатрова в Симбирске

ограда описана в книге В.С.Ледзинского, А.А.Теличко, А.В.Зверева «Художественная ковка и литье Москвы» так: «В сложной по рисунку ограде палисада дома по Сущевской улице, выполненной в манере барокко, обращает на себя внимание кованая ветка розы, завершающая спаренные опорные стойки ограды…хорошо видно с какой любовью кузнец отковал эти розы» [6, с. 120]. Ограда в Москве так же, как и доходный дом, была возведена в 1900 г. архитектором К.А.Михайловым.

Можно сделать предположение, что архитектор Ф.О.Ливчак, с одной стороны, обращался к московским образцам, а с другой — подобрал образец ограды созвучной по стилистике архитектуре Августа Шоде.

Ограда относят нас к традиционным французским барочным замкам, ворота и две калитки с каменными столбами созданы как изящный западноевропейский ансамбль. Ограда несколько эклектична и представляет собой синтез различных кованых элементов, взятых из барокко, рококо и модерна. Знаменитая решетка дома Шатрова была украшена коваными розами, декоративными волютами, спиралями и многими другими красивыми коваными деталями, которые каждая по отдельности и все вместе представляли собой настоящее произведение искусства.

Звено ограды имеет продуманную композицию, чередование квадратных в сечении и витых стержней идет от края к центру; здесь их ритм останавливается и появляется кованая розетка, образованная концами отдельных коротких стоек в виде завитков, разнообразными по форме и размеру завитками, петлеобразными элементами с завитками на концах — все они имеют соединения в виде хомутов. Эта кованая

композиция из завитков по центру звена украшена и накладными элементами (ил. 4). Нужно также отметить, что каждый стержень в решетке в верхней части заканчивается свернутыми в бутон виноградными листьями, из которых появляется кованый элемент в виде стилизованного языка пламени. Кроме того, по центру каждого квадратного в сечении стержня помещена шарообразная форма, состоящая из двух ажурных сферических частей в виде стилизованных листьев винограда (ил. 5).

Накладные элементы, представляющие собой растительные кованые розетки, — также из стилизованных виноградных листьев. На решетке они лежат в два слоя (снизу — большая розетка, сверху на ней — малая). Этот пышный картуш накладывается на полотно кованой решетки и плотно крепится декоративной круглой заклепкой по центру (ил. 4).

По верху ограды в центре большого звена и на малых ажурных кованых звеньях, состоящих из спаренных столбов, размещаются объемно-пространственные композиции из набора кованых элементов. Так, вверху центрального звена на стержне укреплен декоративный букет в виде чашечки из свернутых листьев винограда, стержень проходит насквозь букета, а на него одеты спираль и шарик сверху; на длинных стержнях-ножках два пятилепестковых цветка отходят от центра, как бы условно сгибаясь под тяжестью цветков (ил. 6). А в верхней части малого звена помещена кованая ажурная композиция, символизирующая, по-видимому, рог изобилия, который образуют два основных завитка и лист винограда, причудливо со-



Рис. 6. Кованое украшение большого звена ограды дома Шатрова



Рис. 7. Кованое украшение малого звена ограды дома Шатрова

бранный в нижней части по форме завитка и касающейся рамы решетки. Из символического рога изобилия растет затейливо изогнутая ветвь с цветами розы и нарцисса, виноградными листьями и спирально извивающимися усами виноградной лозы (ил. 7).



Рис. 8. Кованый узор калитки дома Шатрова

Малые звенья ограды представляют собой выразительные композиции из симметрично расположенных завитков и обилия накладных элементов. По центру малого звена помещена фантастическая ветвь с обилием листьев, цветами роз и спиралевидными побегами винограда, усиливающих объемно-пространственный эффект решетки.

В этих кованых накладных элементах ограды можно увидеть интерпретации стиля рококо. «Стиль рококо, фактически производный от предшествующего ему барокко, ярко проявляется в ряде стилизаций конца XIX — начала XX веков» [6, с. 118].

Среди отдельных кованых частей орнамента решетки калитки можно рассмотреть и накладные элементы в виде ветви с листьями и цветами в верхней части. Рокайльный картуш, состоящий из большого завитка вверху и малого внизу, украшен листьями винограда, на нем укреплена кованая ветвь, которая спадает вниз. Интересно, что картуш имеет по центру специально продуманное крепление ветви в виде петли, которую образует лист винограда. Над этим картушем в верхней части калитки лежат пышные виноградные листья свободно изгибаются в разные стороны, они придают дополнительный объем решетке; всю эту композицию вверху венчает декоративный бутон из свернутых листьев винограда и спиралью внутри (ил. 8).

Сложный композиционный и объемно-пространственный строй этой ограды подчеркивает и репрезентативность особняка владельца.

Б.В.Аржанцев писал: «...Свободная планировка, ассиметрично построенные объемы в сочетании подражаний нескольким стилям — от более сдержанного барокко во внешнем облике дома до красочного яркого стиля рококо в будуаре» [2, с. 65–68].

Вход на территорию усадьбы ограждают два больших каменных пилона с арочными проемами, оформленные витиеватыми коваными решетками калиток и ворот (ил. 9). Для усиления художественного эффекта и демонстрации роскоши наверху на пилонах также размещены ажурнее решетки с рокайльными завитками по верхнему краю. Сами створы ворот с вензелями владельца имеют сложную орнаментальную структуру, состоящую из вертикальных стержней, кованых завитков и других декоративных элементов, часть из которых объемная, как, например, кованые розы и спирали. Чередование тонких и изящных кованых стержней и завитков в сочетании с плотными пятнами крупных кованых элементов создает, особенно на просвет, орнаментальное богатство и выразительность ворот. Каменные столбы украшены декоративными фонарями на кронштейнах. А.Н.Блохинцев описывал ограду так: «…К этому дому примыкал сад с фонтаном, беседками и цветочными клумбами, обнесенный художественно выполненной кованой оградой на высоком цоколе. Ворота и калитка этого дома с их каменными массивными столбами и ажурным плетением уникальной решетки невольно останавливают внимание прохожих. Все в этом здании сделано добротно, прочно и красиво» [3, с. 6–8].



Рис. 9. Кованые ворота дома Шатрова. Фрагмент

Есть предположение, что такого типа ограду вполне могли выполнить не в Симбирске. На рубеже XIX–XX веков в городе в купеческой среде распространялись каталоги зарубежных мастеров, а заказы на архитектурный металл могли быть сделаны на Западе, в город их привозили в разобранном виде и затем собирали местные мастера.

Кованый металл был востребован при оформлении домов и территорий на рубеже XIX–XX вв., в то время когда к этой технологии художественной обработки металла обратился модерн за поиском образности. Например, известно, что на берегу р. Свияги было примерно девятнадцать кузниц, а кузнечное ремесло в г. Симбирске процветало.

В 1969 г., когда проводилась реконструкция города к столетию В.И.Ленина, также был отреставрирована и усадьба Шатрова. Именно тогда

решетка ограды была перенесена на низкий кирпичный цоколь.

Еще одно удивительно красивое здание Симбирска — это дом Александра Александровича Сачкова, который находится в этом городе по адресу ул. Льва Толстого, д. 73 (бывшая ул. Покровской). Александр Сачков был купцом 1-й гильдии, потомственным почетным гражданином, почетным мировым судьей, казначеем управления общества Красного креста, попечителем детских приютов.



Рис. 10. Решетки балконов дома Сачкова в Симбирске

После пожара в Симбирске 1864 г. ряд купцов решили торговать в других городах Поволжья, а некоторые и полностью перенесли туда всю свою торговлю, на их место в городе встали другие талантливые предприниматели, которыми и были купцы Сачковы.

Купеческая династия Сачковых была одной из богатейших в Симбирске и имела крупное производство. Отца Александра Александровича Сачкова Александра Дмитриевича Сачкова, родоначальника династии, называли в Симбирске «водочным королем» [7, с. 67].

История дома этих купцов была такова, что деревянный дом усадьбы, переживший ужасный пожар в городе, было решено перестроить. И в 1908 г. Август Шодэ был приглашен для создания проекта реконструкции усадьбы А.А.Сачкова.

Этот удивительно красивый по архитектурному решению особняк, богато украшенный художественным металлом, представлял собой роскошный ансамбль в духе архитектуры с особенным французским шармом, характерным для зодчего Шодэ. Как и в других постройках архитектора в Симбирске, в этом особняке чувствуется западноевропейский подход. В технике ковки для этого дома были созданы кованая ограда на высоком каменном цоколе, калитка, три балкона на фасаде и решетка парапета.

Балконы, украшающие фасад дома на уровне второго этажа, имеют выразительное кованое ограждение (ил. 10). Решетка балкона имеет изогнутую объемную форму. Барочно-рокайльные элементы кованой решетки балкона представлены здесь в виде расходящихся от центрального картуша динамичных завитков и сталкивающихся с ними



Рис. 11. Решетка балкона и решетка под окном. Дом Сачкова. Симбирск



Рис. 12. Ограда и ворота дома Сачкова

завитков, идущих от краев балкона. Вверху решетки проходит фриз из небольших колец, расположенных на большом расстоянии друг от друга. В этом ограждении так же, как и в ограде дома Шатрова, присутствуют накладные декоративные элементы в виде тонко профилированных в технике ковки листьев винограда, украшающих центральный картуш решетки. Интересный художественный прием, характерный для техники ковки, — это расковывание конца завитка, выполненного из прямоугольного в сечении прутка в пластичную форму изогнутого листа. Данный прием мастера с успехом использовали в решетках этого дома.

Небольшие решетки под окнами представляют собой упрощенную композиционно-орнаментальную схему решетки балкона, здесь такие же раскованные в лист концы завитков, накладные, тонко прокованные листья винограда в центре и по бокам на завитках. Верхний ряд решетки украшен ритмом кованых цветов (ил. 11).

Архитектор усилил ритмический рисунок кованых решеток этого здания за счет чередования на уровне второго этажа решеток под окнами и балконных ограждений. Если смотреть на дом с противоположной улицы, то сразу привлекает взгляд выразительный ритм ажурных орнаментальных пятен кованых решеток. А парапетные решетки, как изящное кружево, служат поддержкой кованым решеткам второго этажа и усиливают репрезентабельный образ особняка.

Ворота и ограда этого дома выполнены, как и другие решетки, в технике ковки (ил. 12). Ограда помещена на высокое каменное основание. Ритм вертикальных стоек по центру каждого звена декорирован круглой розеткой с растительной вставкой из крестообразно располо-



Рис. 13. Парапетная решетка дома Сачкова



Рис. 14. Объемные кованые декоративные композиции на столбах. Дом Сачкова

женных листьев винограда. В верхней части решетки проходит декоративный фриз из прямых волютообразных завитков [6, с. 101], направленных друг к другу и соприкасающихся концами. Звенья решетки в ограде условно разделены витой стойкой, которая проходит насквозь горизонтальных тяг и на ней укреплена растительная композиция. В нее входят раскидистые виноградные листья, заканчивающиеся двумя элегантными завитками, а венчает композицию декоративное навершие. Калитка имеет арочное завершение, а рисунок ее решетки повторяет ограду. Нижняя часть ворот закрыта сплошным листом металла. Ворота украшены декоративной решеткой только в верхней части, она представляет собой два идущий на встречу друг другу мощных завитка, состоящих из двух параллельных дуг, пронизанных вертикальными стержнями.

Кружевными, очень легкими смотрятся парапетные решетки на крыше. Каждое звено узкой кованой решетки центрично. Рисунок стоится от кованой розетки в виде двух вписанных друг в друга колец, между которыми размещены волюты, соединенные хомутами в виде буквы Х и кольца. От центра расходятся кованые элементы, напоминающие мотив червонки, вытянутые по пропорциям с заполнением мелкими завитками вдоль формы. (ил. 13).

Каменные столбы входа в дом украшены объемными коваными декоративными композициями, напоминающими подставки под фонари. Они представляют собой кованую конструкцию, в которой крепежную основу составляет вертикальный стержень, а на него крепятся другие элементы: декоративная спираль вверху, чуть ниже — поникшие виноградные листья и четыре обратных кованых волюты, поставленные кресто-

образно и примыкающие к центральному стержню. Эти волюты в нижней части дополнительно одеты в накладные виноградные листья (ил. 14).

Самые красивые особняки в Симбирске имели роскошный вид и поражали своим размахом. Архитектор французского происхождения Август Шодэ создал выдающиеся памятники и стал одним из самых ярких симбирских зодчих рубежа XIX–XX вв. Архитектурный металл, украшавший территорию той или иной усадьбы, точно согласовывался со стилем здания и усиливал его индивидуальный образ. Французский стиль рококо прочитывался в каждой детали металлических решеток. Техника ковки в этих решетках была доведена симбирскими мастерами до совершенства, они выполняли практически ювелирную проработку отдельных деталей и создавали выразительную пластику.

Так как хозяева обладали постоянным желанием к реконструкции и переустройству своих особняков, то в ансамбле усадьбы работали и другие, привлеченные хозяином зодчие, как это было в усадьбе Шатрова, где работали Шодэ и Ливчак. Но стилевая целостность ансамбля при этом не менялась. Образцами для симбирских кованых оград иногда, как мы можем убедиться, служили и московские решетки.

Сохранившиеся до наших дней здания Августа Шодэ, пышно украшенные кованым металлом, являются шедеврами архитектуры Среднего Поволжья.

Примечания:

1. *Аржанцев Б.В.* Архитектурно-исторические образы Симбирска. — Ульяновск, 2004.

2. *Аржанцев Б.В.* Дворец мецената // Памятники отечества. — 1998. — № 42 (7–8).

3. *Блохинцев А.Н.* Записки о памятниках (машинопись). — УОНБ, 1975. — Вып. 6.

4. Историко-архитектурные памятники Симбирска-Ульяновска: Каталог. — Ульяновск: Изд. «Корпорация технологий продвижения», 2006.

5. *Касаткина С.С., Свешникова О.А.* Август Шодэ. Мастера архитектуры Симбирска. — Ульяновск, 2009.

6. *Ледзинский В.С., Теличко А.А., Зверев А.В.* Художественная ковка и литье Москвы. — М.: Машиностроение, 1989.

7. Симбирск купеческий. Часть II. Купеческие фамилии Симбирска / Р.К.Вильданова, Р.Ш.Гайнетдинов и др.; ред.-сост. Т.А.Громова. — Ульяновск: РГ «Пеликан», 2016.

М.А. ДИДРИХ

Аспирант 2 курса, кафедра РХМ, факультет «Искусство реставрации» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mariididr@gmail.com

M.A. DIDRIKH

Post-graduate student of 2 course, department of RHM, the faculty «The Art of restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mariididr@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ЖИВОПИСНОЙ ИМИТАЦИИ РЕЛЬЕФА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИАТА ЖОЗЕФА СОВАЖА

THE ARTISTIC METHODS OF PICTORIAL RELIEF IMITATION IN THE WORKS BY PIAT JOSEPH SAUVAGE

Статья посвящена исследованию творчества Пиата Жозефа Соважа, бельгийского художника, работавшего в Париже и создававшего живописные имитации рельефа во второй половине XVIII — начале XIX в. Произведения, передающие иллюзию объема и взаимодействия определенных материалов, выполнены в различных техниках и широко представлены именно в творчестве П.Ж.Соважа. Изучение пути становления выдающегося художника и анализ его миниатюр по слоновой кости и фарфору, росписей на мраморе и холсте в качестве декоративных панелей дают возможность выявить отличительные особенности и художественные приемы, которыми пользовался мастер для достижения максимальной реалистичности своих «барельефов».

The paper concentrates on the artistic work by Piat Joseph Sauvage, a Belgian artist who worked in Paris and created picturesque imitations of relief in the second half of the 18th — early 19th century. The works conveying the illusion of volume and interaction of certain materials are created in various techniques and presented in a wide range precisely in the work by P.J.Sauvage. Considering the path of becoming an outstanding artist and analyzing his miniatures on ivory and porcelain,

as well as paintings on marble and canvas as decorative panels, it is possible to identify the distinctive features and artistic methods that the master used to achieve the maximum realism of his «bas-reliefs».

Ключевые слова: имитация, французская миниатюра, портрет, мифологический жанр, художественный прием.
Keywords: imitation, French miniature, portrait, mythological genre, artistic method.

Среди европейских миниатюристов второй половины XVIII — начала XIX в., создававших произведения в имитации рельефа и передаче вещественности материалов, одно из первых мест принадлежит бельгийскому художнику Пиату Жозефу Соважу (1744–1818) [1]. Большую часть своих работ миниатюрист исполнил в Париже, поэтому его нередко причисляют к французским художникам. Доказательством этому служит и выбранная стилистика его миниатюр и станковых росписей — соответствующая направлению и тону, которые задавали именно парижские живописцы.

Несмотря на широкую известность, П.Ж.Соваж до сих пор остается в числе мастеров, сведений о которых достаточно мало, каких-либо монографических трудов ему не посвящено. Основную информацию о его биографии и творческом пути предоставляют энциклопедические словари европейских миниатюристов, а также каталоги коллекций зарубежных музеев. Русские историки искусства лишь упоминают его имя в своих статьях и каталогах выставок в качестве примера западноевропейского художника, создававшего миниатюры в имитации рельефа из различных материалов в стилистике античных камей.

Античные образцы скульптурных рельефов и миниатюрных камей приобрели небывалую популярность в среде французских аристократов в эпоху неоклассицизма в 1760-х гг. под влиянием археологических открытий и находок на территории Геркуланума и Помпей. Большую ценность имели росписи интерьеров и декорирование мебели имитацией барельефов. Миниатюрами, выполненными в виде камей, украшались всевозможные дорогие мелочи — медальоны, броши, браслеты, табакерки и кольца. Живописная имитация резного камня позволяла создавать портреты современников в античной манере, подражая изображениям великих героев древности.

В западноевропейских странах, в особенности во Франции, на создании такого рода миниатюр специализировался целый ряд художников: Жак Жозеф Де Го, Ансельм Франсуа Лагрене, Жан Мари Го де Сен-Жермен, Луи Бертин Паран, Шарль Гийом Александр Буржуа, Франсуа Ипполит Дебюиссон [2]. Бельгийский мастер имитации рельефа, переехавший в Париж в 1765 году, Пиат Жозеф Соваж лидировал в этом списке на протяжении 30 лет [3]. Кроме миниатюрных произведений, он создавал станковые росписи для украшения интерьера и предметов мебели. Все его работы выделялись высочайшим мастерством имитации рельефа и качеств таких материалов, как бронза, мрамор, оникс, гипс или же фарфор. Исполнение подобных произведений он отточил в родном Турнэ и Антверпенской академии художеств, после окончания которой и отправился в Париж.

Известный французский искусствовед конца XIX — первой половины XX в. Ф.Бенуа в своей монографии «Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи» отмечает большое количество иностранных художников, работавших в Париже в конце XVIII — начале XIX в.: «Они появлялись уже не в качестве пророков искусства, несущих откровение истинной красоты, подобно итальянцам времен Франциска I и Людовика XIV, но в качестве учеников, пришедших изучать образцы старого искусства в наших музеях и принципы нового художественного исповедания в наших художественных мастерских. Наплыв иностранцев был так велик, что между 1797 и 1814 гг. насчитывается не менее 18 иностранцев среди лауреатов Академии» [4]. При этом П.Ж.Соважа автор монографии упоминает в качестве единственного известного ему художника, приехавшего в Париж из бельгийского города Турнэ.

Прежде чем снискать славу в столице Франции, Соваж прошел длинный путь профессионального становления. Первыми учителями П.Ж.Соважа были живописцы А.Ф.Жиль и Ж.-Л.Малэн в его родном городе [5]. Затем он отправился совершенствовать свое мастерство в Антверпен, где его преподавателями стали М.Й.Геерартс и Ж. ван Спэндонк. Именно творчество Мартина Йозефа Геерартса (1707–1791) повлияло на приверженность Соважа к такому направлению в живописи, как trompe-l'oeil [6], а именно — имитации скульптурного рельефа и различных материалов. Этот фламандский художник писал декоративные панно в технике гризайли, создающие иллюзию двухмерного объема. В свою очередь, М.Й.Геерартс был последователем известного нидерланд-

ского живописца Якоба де Вита (1695–1754). В каталоге выставки Государственного Эрмитажа «Не верь глазам своим. Обманки в искусстве» отмечается высокое качество именно его произведений: «Этот художник мог столь виртуозно воспроизвести живописными средствами лепнину, деревянную резьбу, бронзовые медальоны, что его картины легко принять за объемные рельефы» [7].



Рис. 1. Натюрморт с турецким ковром. Станковая картина. Автор: Пиат Жозеф Соваж. 1785 г. Париж. Масляная живопись на холсте. Собрание музея Шато де Фонтенбло

Таким образом складывается общая картина, в которой основы живописных приемов Пиата Жозефа Соважа формировались под влиянием фламандского и нидерландского искусства. Якоб де Вит и Мартин Йозеф Геерартс работали преимущественно в области станковой и монументальной живописи. Но именно в творчестве Соважа имитация рельефа стала применяться в живописной миниатюре. Данная трансформация была поступательной и опосредованной в рамках развития французского неоклассицизма второй половины XVIII века.

Переехав в Париж в 1765 году, Пиат Жозеф Соваж поступил в школу при Королевской академии живописи и скульптуры. Через 9 лет он был признан членом академии Святого Луки и академии Тулузы, кроме этого, именно в 1774 году он стал художником при королевском дворе Нидерландов. Также, он был первым иностранцем, допущенным в Салон города Лилль, вновь созданный в 1775 году [8]. В первые десять лет своего пребывания во Франции П.Ж.Соваж завоевал место в среде аристократического общества, переняв локальные особенности неоклассицизма, выраженные в обращении к античному наследию.

В 1783 году он был принят в ряды членов Королевской академии живописи и скульптуры, до этого не однократно выставляясь в Парижском Салоне. Энциклопедический журнал в обзоре Салона 1783 года сообщает: «М.Соваж, недавно принятый в число академиков, приобрел свою репутацию благодаря экспонатам, выставленным в предыдущем Салоне: бронза лучше никем не изображается, и ни одного рельефа нет, написанного столь правдиво. Его произведения превосходны и являются идеалом для тех, кто испытывает желание следовать тому же жанру, то есть сделать то, что называется натюрмортом» [9]. Обозначение жанровой принадлежности работ, имитирующих рельеф и качества различных материалов, к натюрморту встречается в некоторых работах европейских искусствоведов. Ф.Бенуа, исследователь конца XIX века, отмечает в своей монографии, упомянутой выше: «Натюрморт появляется только в виде промежуточного жанра, введенного в моду при Людовике XVI П.Ж.Соважем, Ж.Ж. Де Го и Л.Б.Параном, а именно — в виде живописи, подражающей барельефам из мрамора, металла и драгоценных камней» [10]. Подобное определение этих произведений может быть объяснено статичностью образов, композиций и обращением художников к доскональной передаче характеристик предметного мира.



Рис. 2. Игра купидона. Станковое панно. Автор: Пиат Жозеф Соваж. 1780 г. Париж. Масляная живопись на холсте. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Единственным натюрмортом, в классическом понимании этого термина, в творчестве Соважа выступает его работа «Натюрморт с турецким ковром» [11], показанная в Салоне 1785 года. Парижская художественная критика была особенно хвалебна по отношению к этому произведению: «Господин Соваж, искусный чародей, чей престиж и магическое искусство соблазняют глаза и обманывают до тех пор, пока любопытство не берет верх и при ближайшем рассмотрении не разрушает иллюзию и не погружает нас в работу кисти. О этот турецкий ковер — это прекрасно! Какое правдоподобие деталей! Какое драгоценное послевкусие! Что этот шлем, эта ваза, этот щит, что все предметы, которыми наполнена его картина, предлагающие нашим глазам красоту натуры! Какая наука в искусстве распределения теней и светов! Какое богатство

композиции! Все закончено, и все имеет свежий и пряный эффект. И барельефы, которые имитируют мрамор, бронзу или терракоту, как они есть в объеме! Глаз обманут, и продвигающаяся рука касается и чувствует плоскую поверхность, при этом глаз ошибается и не видит ничего кроме рельефных фигур. Я не верю, что такого рода совершенство можно превзойти» [12]. Столь хвалебный отзыв объясним особенностью, отличавшей П.Ж.Соважа от его коллег: он смог совместить академические стандарты построения композиции с виртуозной имитацией свойств различных материалов, не потеряв глубины световоздушной среды.

В 1780-х гг. Пиат Жозеф Соваж начал создавать миниатюры и станковые росписи в качестве украшения интерьера и предметов мебели для королевского двора Людовика XVI и принцев Конде [13]. С каждым годом в творчестве Соважа все чаще появлялись небольшие миниатюрные работы: мифологические сюжеты, аллегории, а также портреты короля, членов его семьи и представителей аристократии. Миниатюры Соважа украшали табакерки и бонбоньерки французских ювелиров, а также выступали в качестве настенных панно и медальонов. Все эти произведения имитировали скульптурный рельеф, будто бы созданный из мрамора, оникса, бронзы, или гипса. О постепенном переходе к миниатюрной живописи свидетельствует выставленная им в 1791 году в Парижском Салоне композиция под номером 485 с несколькими миниатюрами, имитирующими камеи [14].

Во время Великой Французской революции П.Ж.Соваж примкнул к антироялистам и уже в 1795 году стал командиром батальона национальной гвардии [15]. Влившись в новые социальные и политические реалии, Соваж продолжил работать при дворе, но уже другого правителя — Наполеона Бонапарта. В начале XIX века он написал большое количество миниатюрных портретов государственных деятелей Первой империи. В 1803 году ему вместе с Ж.Ж.Лагрене было поручено расписать потолок Салона музыки в Лувре изображениями аллегорических сцен, имитирующих резной камень и лепнину, — один из редких монументальных заказов Соважа. Кроме этого, с 1804 по 1809 год он работал на Севрской мануфактуре в качестве художника, имитирующего бронзовый скульптурный рельеф на фарфоре. Таким образом, с приходом новой власти П.Ж.Соваж расширил сферы применения своего мастерства, виртуозно балансируя между монументальной, станковой и миниатюрной живописью, при этом всегда оставаясь верным выбранной стилистике имитаций.



Рис. 3. Любовь и атрибуты с розами. Станковое панно. Автор: Пиат Жозеф Соваж. Конец XVIII в. Париж. Масляная живопись на холсте. Музей Шато де Фонтенбло

Разнообразными были и виды имитируемых материалов, и техники исполнения произведений. В станковых панно Соважа был представлен самый широкий спектр художественных образов: имитация бронзового рельефа на мраморе, резного камня, литого гипса, бисквитного фарфора в стилистике Веджвуда. Данные работы исполнялись чаще всего в технике масляной живописи на холсте, на камне и на молочном стекле. Обычно их размер не превышал 60 см, подобные произведения являлись декором для предметов мебели и украшения стен. Миниатюрные работы имитировали резные камеи и исполнялись акварелью и гуашью на слоновой кости. Росписи фарфора были представлены, главным образом, имитацией бронзового скульптурного рельефа, гармонично соседствующего с золоченым декором интерьерных ваз.

Творчество П.Ж.Соважа было обращено, преимущественно, к двум жанрам: мифологическому и портретному. В рамках мифологического направления мастер создавал и аллегорические сюжеты. Многофигурные композиции преобладали в станковых панно и росписи фарфора, миниатюрная живопись была представлена профильными портретами современников.

Во всех работах Пиат Жозеф Соваж создавал объем скульптурного рельефа, используя традиционные приемы фламандской школы имитации в технике гризайли. При этом мастер в своих станковых произведениях дополнял классическую гризайль М.Й.Геерартца тончайшей проработкой деталей различных материалов, а в портретных миниатюрах — передачей индивидуальных черт, что было свойственно стилистике французского неоклассицизма.

Отстраненность образов в мифологических сюжетах П.Ж.Соважа контрастирует с личностной ориентированностью исполненных им

портретов. В миниатюрной живописи этого мастера гармонично соединяются приемы скульптурной имитации рельефа и реалистичное изображение героев, их характерных черт и особенностей.

Художественные приемы Пиата Жозефа Соважа для имитации рельефа были разнообразными и видоизменялись, в зависимости от особенностей определенных материалов, свойства которых требовалось передать в том или ином произведении.

Имитация рельефа из мрамора создавалась с помощью скульптурной лепки объема, характерной для школы Якоба де Вита. Живописная имитация активного контррельефа, использование различных ракурсов и проработка нескольких планов построения внутреннего пространства картины позволяли передать вещественность иллюзорного объема. Роль пятна различной тональности была намного важнее линии силуэта. Примером этому может служить станковое панно 1780 года «Игра купидона» [16], находящееся в коллекции музея Виктории и Альберта.

Создание живописного рельефа из нескольких видов камня занимало отдельную нишу в творчестве Пиата Жозефа Соважа. Имитация мраморного рельефа многофигурных композиций, изображенных на фоне, имитирующем срез голубого оникса, представлена в нескольких панно, украшающих интерьеры дворца Фонтенбло [17]. Здесь художник работал на контрасте светлых фигур и серо-голубого фона с живописными прожилками поделочного камня. Силуэт начинал играть важную роль в создании художественного образа. Падающие тени помогали создать иллюзию наслоения скульптурного рельефа на плоскость среза оникса. Полутона и собственные тени выражали объем и многоплановость самой композиции. Как правило, подобные панно выстраивались по трем планам: передний, средний, задний. Независимо от того, что в панно появлялся плоский фон, многофигурные композиции не теряли собственной световоздушной перспективы.

Имитация рельефа из литой бронзы, накладывающейся на мрамор, применялась П.Ж.Соважем для украшения стен, декора предметов мебели, росписи фарфора и миниатюрных панно. Одним из примеров таких росписей является портрет Наполеона Бонапарта в тондо, находящийся в коллекции музея Иль Д'Э [18]. Копии и реплики данного портрета в различных размерах представлены в европейских частных коллекциях и музее замка Мальмезон. В этом произведении профиль-



Рис. 4. Портрет Наполеона Бонапарта. Панно. Автор: Пиат Жозеф Соваж. 1800–1804 гг. Париж. Масляная живопись на мраморе. Музей Иль Д'Э



Рис. 5. Табакерка с миниатюрным портретом неизвестной. Автор: Пиат Жозеф Соваж. 1780 г. Париж. Гуашь и акварель на слоновой кости. Государственный Эрмитаж

ное изображение Первого консула имитирует литую, патинированную бронзу, лежащую на мраморной плите. В подобных работах силуэт становится первостепенным и определяющим весь художественный образ. Темное пятно портрета резко выделяется на фоне светлого мрамора с легкими прожилками. Как правило, для имитации бронзы художник использовал в качестве фона натуральный мрамор или молочное стекло, по которому осуществлялась роспись масляными красками. Цветовая гамма патинированной бронзы варьировалась от коричнево-зеленых оттенков до золотисто-терракотовых цветов. Линии рисунка становились жесткими и более четкими, свет концентрировался в определенной точке, полутона были решены в холодных оттенках, в отличие от теплых бликов. В имитации бронзы Соваж проявлял высочайшее мастерство, знание свойств материала, оптических эффектов и цветовых нюансов.

Имитация рельефа в миниатюре выражалась в творчестве П.Ж. Соважа в образе камеи. Это касалось и многофигурных композиций, и портретов. В данном случае художник концентрировался, в первую очередь, на передаче индивидуальности портретируемого, и только потом учитывалась имитация объема. Создание иллюзии материала в мини-

атюрной живописи прослеживалось довольно редко. Все миниатюры Соважа написаны в одной цветовой гамме — светлое изображение на темно-синем фоне. В отличие от имитаций бронзы, в профильных портретах на слоновой кости силуэт переставал играть важную роль, так как светотеневая лепка объема была очень мягкой, и порой, очертания прически или плечевого пояса героя растворялись в фоне. Отдельно нужно сказать о взаимодействии фона и силуэта изображения: именно в миниатюрных работах мастер создавал цветовой переход, выраженный в голубых лессировках по краю профилей. Таким образом создавалась иллюзия дополнительного объема, работающего в большей степени в теневых участках, потому что блики были не заметны на светлом пятне портрета. Примером подобных произведений может служить миниатюрный портрет неизвестной, украшающий французскую табакерку из панциря черепахи, хранящейся в Государственном Эрмитаже [19].

Пиат Жозеф Соваж на протяжении всей жизни работал в различных направлениях монументальной, станковой и миниатюрной живописи. Стилистика его работ гармонично влилась в русло развития французского неоклассицизма и насытила его глубоким пониманием скульптурного объема и высочайшего мастерства гризайли. Опираясь на опыт своих учителей фламандской школы, Соваж смог развить направление живописи trompe-l'oeil в нескольких жанрах и техниках. Прикладная специфика его работ определила дальнейший вектор развития данного направления во французском изобразительном и декоративном искусстве. Постепенно переходя от масштабных панно к миниатюре и росписи фарфора, П.Ж.Соваж демонстрировал потрясающее владение художественными приемами имитации рельефа и свойств материалов в различных техниках. В зависимости от вида имитации, художник подбирал уникальные способы выражения того или иного материала, создавал иллюзию бронзы, мрамора, оникса. На рубеже XVIII–XIX вв. Соваж обманывал визуальное восприятие современников, так и сейчас он не перестает поражать своим мастерством ценителей искусства в XXI веке.

Примечания:

1. *Schidlof L.R.* The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. — Graz, 1964. — P. 718.

2. *Henniger-Tavcar K.* Miniatur portrats. Die personlichsten zeugen der kunstgeschichne. — Verlag Kurt Gotz, 1995. — P. 57.

3. *Lemderger E.* Meisterminiaturen aus funf Jahrhunderten. — Stuttgart, 1911. — P. 25.

4. *Benoît F.* L'art français sous la Révolution et l'Empire: les doctrines, les idées, les genres. — Paris: Baranger, 1897. — P. 117.

5. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 456.

6. *Millin de Grandmaison A.-L.* Dictionnaire Des Beaux-Arts. — Paris, 1806. — P. 714.

7. *Багдасарова И.Р., Бахарева Н.Ю.* Искусство и игра в реальность. Европа и Россия XIV — начала XX вв. // Статья. Каталог выставки: «Не верь глазам своим. Обманки в искусстве». — СПб., 2018. — С. 123.

8. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 457.

9. Там же.

10. *Benoît F.* L'art français sous la Révolution et l'Empire: les doctrines, les idées, les genres. — Paris: Baranger, 1897. — P. 287.

11. Музей Шато де Фонтенбло. Сайт Государственного цифрового департамента Rmn-Grand Palais. — URL:https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/piat-joseph-sauvage_une-table-garnie-d-un-tapis-de-turquie (дата обращения: 02.04.2020).

12. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 457.

13. *Garnier-Pelle N., Lemoine-Bouchard N., Pappe B.* Portraits des maisons royales et imperiales de France et d'Europe. Les Miniatures du musee Conde a Chantilly. — Paris, 2007. — P. 70.

14. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 458.

15. *Schidlof L.R.* The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. Vol. II. — Graz, 1964. — P. 718.

16. Сайт музея Виктории и Альберта. — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O89605/cupids-playing-oil-painting-sauvage-piat-joseph/ (дата обращения: 05.04.2020).

17. Музей Шато де Фонтенбло. Сайт Государственного цифрового департамента Rmn-Grand Palais. — URL:https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/piat-joseph-sauvage_amours-et-attributs-avec-des-roses_peint_grisaille_peinture-technique (дата обращения: 01.04.2020).

18. Музей Иль Д'Э. Сайт Государственного цифрового департамента Rmn-Grand Palais. — URL:https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/piat-joseph-

sauvage_portrait-du-general-bonaparte-en-premier-consul_fixe-sous-verre (дата обращения: 07.04.2020).

19. Государственный Эрмитаж. Статья: Искусство и игра в реальность. Европа и Россия XIV — начала XX вв. / авторы И.Р.Багдасарова, Н.Ю.Бахарева // Каталог выставки: «Не верь глазам своим. Обманки в искусстве». — СПб., 2018. — С. 253.

Список литературы:

1. *Багдасарова И.Р., Бахарева Н.Ю.* Искусство и игра в реальность. Европа и Россия XIV — начала XX вв. // Статья. Каталог выставки: «Не верь глазам своим. Обманки в искусстве». — Санкт-Петербург, 2018.

2. *Benoît F.* L'art français sous la Révolution et l'Empire: les doctrines, les idées, les genres. — Paris: Baranger, 1897.

3. *Garnier-Pelle N., Lemoine-Bouchard N., Pappe B.* Portraits des maisons royales et imperiales de France et d'Europe. Les Miniatures du musee Conde a Chantilly. — Paris, 2007.

4. *Henniger-Tavcar K.* Miniatur portrats. Die personlichsten zeugen der kunstgeschichne. — Verlag Kurt Gotz, 1995.

5. *Lemderger E.* Meisterminiaturen aus funf Jahrhunderten. — Stuttgart, 1911.

6. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008.

7. *Millin de Grandmaison A.-L.* Dictionnaire Des Beaux-Arts. — Paris, 1806.

8. *Schidlof L.R.* The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. Vol. II. — Graz, 1964.

А.В. КРУГЛОВА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: kruglovskaya@mail.ru

A.V. KRUGLOVA

Postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: kruglovskaya@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЯЗЫКИ И КОДЫ СКИФСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ: ЮВЕЛИРНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ARTISTIC LANGUAGES AND CODES OF THE SCYTHIAN ANIMAL STYLE: JEWELRY AND ARTS AND CRAFTS

Пластическое своеобразие скифского искусства часто имеет выраженный знаковый характер, что позволяет говорить о художественных языках и кодах изображений, а также заложенной в нем мифопоэтической информации. В статье излагаются подходы рассмотрения природы знакового ансамбля скифского звериного стиля, которые определяют и сами определены «языками» форм ювелирного и декоративно-прикладного искусства, содержащих «также определения» наиболее важных аспектов мифов, воплощенных в принципах декора.

The plastic originality of Scythian art often has a pronounced sign character, which allows us to talk about artistic languages and image codes, as well as mythopoetic information embedded in it. The article sets forth approaches to considering the nature of the iconic ensemble of the Scythian animal style, which are defined and defined by the «languages» of the forms of jewelry and arts and crafts containing «also definitions"» of the most important aspects of myths embodied in the principles of decor.

Ключевые слова: скифский звериный стиль, ювелирное искусство, декоративно-прикладное искусство, скифская эпоха, культура скифов, художественный язык, код, знак, символ, мифология.

Keywords: Scythian animal style, jewelry art, arts and crafts, Scythian era, Scythian culture, artistic language, code, sign, symbol, mythology.

Искусство вообще и скифский звериный стиль в частности, бесспорно, являются системой своеобразных знаков, а точнее — образов-символов, художественных языков, которые служат для выражения идей. И можно выделить даже два аспекта сходства скифских анималистических образов со знаками.

Первый — тот, о котором сказано выше (аспект, который исследует семиотический подход к проблеме), а второй можно назвать визуальным аспектом, он заключается в том, что значительная стилизация изображения и акцентирования отдельных деталей делает образы визуально подобными к знакам.

Второй аспект представляется менее существенным, но есть основания полагать, что они взаимосвязаны, когда образ начинает в большей степени играть роль знака. Он также становится и более подобным к знакам визуально, что, в частности, проявляется в значительной стилизации изображения. Так, геометрические орнаменты являются чрезвычайно стилизованными, но установлено, что они несут в себе закодированную мифологическую информацию.

С одной точки зрения, считается, что чрезмерная стилизация изображения и тенденция к декоративности в искусстве связаны с отрывом образов от глубинной идеи, но с другой — можно предположить, что подобная трансформация изображений связана с глубоким осмыслением идеи, которая за ними стоит. Но, в любом случае, произведения скифского анималистического стиля — это произведения изобразительного искусства, и рассматривать скифские изображения только как тексты, представляющие собой совокупность знаков, значит, по справедливому выражению М.Л.Подольского, пропускать их через своеобразные «фильтры», которые нивелируют именно то, что и «составляет своеобразие художественного стиля» [5, с. 192].

Историю развития искусства скифского звериного стиля разделяют на ранний и поздний периоды. В поздних произведениях исследователи подчеркивают склонность к чрезмерной схематизации и упрощению. На основе этого некоторые из них говорят о деградации скифского анималистического искусства. А.В.Переводчиков отмечает, что и в поздних произведениях скифского стиля «нельзя не видеть … внутренней логики — той, которая отличала скифское искусство от самого начала его существования и законы которой … не утратили силу и в поздний период его жизни. Поэтому трудно признать справедливой саму постановку вопроса о причинах деградации звериного стиля» [4, с. 206].

Учитывая сказанное выше, усиленную тенденцию к схематизации в позднем искусстве скифского звериного стиля можно рассматривать с двух точек зрения. С позиций одной считается, что она свидетельствует о деградации стиля, а с другой — может быть следствием переосмысления и более глубокого осознания идей, стоящих за образами и воплощением которых образы являются. Возможно, когда идеи становятся более абстрактными, это приводит к схематизации изображений, которые их выражают. Точнее, эти два процесса просто являются синхронизированными в своей основе. Изменения в сознании создателя стиля (в данном случае — коллективном сознании кочевников) приводят одновременно и к изменениям в мировоззренческих идеях и к трансформации искусства, в котором эти идеи объективизируются.

В поздний период (IV–III века до н.э.) произведения анималистического стиля евразийских кочевников отличаются «графической схематизацией образов, превращением их в линейный орнамент» [1, с. 81–82]. Можно сказать, что в это время образы приобретают визуальную четкость, присущую знакам (изображениям знаков). Этот период характерен тем, что «изображения становятся плоскими, детали обозначаются резными линиями» [1, с. 82].

М.И.Артамонов отметил, что этому (позднему) периоду предшествовал короткий смежный этап (II половина V века до н.э.), «когда признаки, характерные для первого и второго периодов, сочетаются между собой, и когда в скифское искусство широкой струей вливаются греческие и иранские мотивы» [1, с. 83].

Далее исследователь отмечает, что в настоящее время, наряду с сохранением «жизненности и выразительности изображений животных, получают развитие различные нереалистичные элементы, а … случаи зооморфных превращений отдельных частей животных становятся обычным явлением» [1, с. 83], и указывает на то, что такие изображения частей тела животных часто появляются в качестве «самостоятельных мотивов» [1, с. 84]. Появляются полностью самостоятельные изображения голов, копыт, ног, лап, когтей, ушей животного, то есть образ расчле-

няется на отдельные детали, что «способствует усилению орнаментальных тенденций скифского искусства и дальнейшей схематизации целых фигур» [1, с. 84].

Возникает закономерный вопрос, почему отдается пред-почтение изображению одной маленькой, но характерной детали животного, а не полному его изображению, которое передает весь образ? Другими словами, почему изображения этой маленькой детали достаточно для целей художника, каким образом ее хватает для выражения идеи? Если принять то, что образ зверя в скифском анималистическом искусстве служил для выражения мировоззренческих идей, символизировал эти идеи, в нем они находили свое полное воплощение, то теперь очевидно, что изображение маленькой детали этого зверя является знаком по отношению к нему, а через него и к идее, которую он символизирует.

М.И.Артамонов отмечает, что «чем меньше реалистических черт сохраняется в скифском искусстве, тем с большей свободой они сочетались и скрещивались между собой, в тем большем количестве включались в него более или менее переработанные греческие и восточные элементы» [1, с. 84]. Здесь снова можно искать аналогию в устной и письменной речи, что не может не свидетельствовать в пользу семиотического подхода к изучению скифского звериного стиля.

Когда формируются понятия и сложные явления могут быть обозначены одним или несколькими словами, тогда только становится возможным немногими предложениями очерчивать очень значительные операции в плане смысла (в том числе сочетать и скрещивать идеи). В скифском анималистическом искусстве своеобразную роль таких слов, возможно, выполняют изображения, которые получили функций и вид знаков.

Другой вопрос, если это действительно был художественный «язык», то какого рода он был и для какого общения был назначен? Ведь он, конечно, не мог выполнять те функции, для которых служит устная речь. Кроме того, у скифов была устная речь для повседневного общения. Выглядит правдоподобным (в том числе на основе вышесказанного), что такие изображения были сакральными.

Среди исследователей скифской культуры широкое распространение получил семиотический подход к изучению наследия степных кочевников. Большое внимание ему уделяется в трудах французского историка и специалиста в области скифского искусства Вероники

Шильц (Véronique Schiltz), и российского исследователя культуры скифов Елены Владимировны Переводчиковой. Основательно рассматривал семиотический подход Дмитрий Сергеевич Раевский.

Такой подход предполагает изучение искусства скифского звериного стиля как своеобразного «языка», а скифских произведений — как художественных «текстов». Но очевидно, что способ выражения идей в «языке» звериного стиля будет особенным по сравнению, например, с языком письменным, поскольку звериный стиль не является языком в обычном понимании и остается народным декоративно-прикладным искусством.

Д.С. Раевский в своей книге «Модель мира скифской культуры» говорит о том, что изучение древней культуры, носителем которой было архаическое общество, невозможно без «реконструкции характерной для нее мифологической модели мира, которая выступает в обществе в качестве формообразующего фактора во всех видах человеческой деятельности» [6, с. 6]. В своих трудах ученый отмечал приоритетность исследования мифологических представлений скифов, которое не опиралось на самые скифские памятники от попыток раскодировать образы звериного стиля, исходя из них самих.

Д.С.Раевский достиг значительного успеха в реконструкции скифской мифологической модели мира, но, согласно справедливой цитате, которая приводится в одной из поздних работ исследователя, написанной в соавторстве с Н.Н.Погребовой, «почти все проблемы современной скифологии остаются противоречивыми, и ни одна из них не получила еще однозначного решения» [3, с. 16]. В то же время сделано очень много значительных шагов на пути исследования культуры степных кочевников, последствия которых составляют основу для новых исследований.

Известно, что скифы поклонялись антропоморфным божествам. Геродот не упоминает о том, изображали ли они их в образах животных. Но А.Е.Кузьмина в своей статье «Занавес поднимается (о семантике скифского искусства)» убедительно говорит в пользу такого предположения, аргументируя эту точку зрения тем, что так поступали близкие к скифам народы. Точнее — те, которые относятся к индоиранцам. Установлено, что скифы сохранили по крайней мере «пережитки древней индоиранской мифологии» [2, с. 38–42], поскольку они и у осетин — «прямых потомков сако-скифских племен, вытесненных в Предкавказье во время великого переселения народов» [2, с. 39].

А.Е.Кузьмина делает акцент на том, что в мифологии скифов с большой вероятностью должны присутствовать сюжеты, которые представляют мифологическое наследство индоевропейских народов. Исследователь говорит, что скифскую мифологическую систему нужно реконструировать на четырех уровнях: универсально-мифологическом (общем для всего человечества), индоевропейском (скифы принадлежали к индоевропейской общности), индоиранском (входили в индоиранское семьи народов) и собственно скифском, поскольку они, отделившись, долго развивались самостоятельно [2, с. 39].

Исследователь также называет скифское искусство «особой знаковой системой» для выражения идеологических представлений и говорит, что для скифов «каждая вещь, украшенная многоярусными изображениями, была сложным текстом … в картинках» [2, с. 39].

В традициях индоиранцев присутствует представление о перевоплощении божеств у животных и силы природы. На основе этого делается предположение о том, что в любом случае некоторые из скифских зооморфных изображений представляют такие перевоплощения божеств. А многофигурные композиции в таком случае могут передавать целый мифологический сюжет. Но, кажется, подобное изображение говорит четко только к тому, кто уже знает, что изображено, оно не рассказывает, а, скорее, просто указывает на событие или процесс.

Изображение является только напоминанием, в этом смысле оно действительно является знаком и схемой. Представляется правдоподобным, что именно таким было задание «языка» скифского звериного стиля — быть совокупностью ярлыков для сложных понятий. Такое изображение не рассказывает, а только напоминает то, что зритель уже знает.

Мифологические представления в скифском обществе передавались из уст в уста, а произведения искусства, вероятно, были именно схематичными изображениями этих представлений. А.Е.Кузьмина пишет в своей статье, что в таких изображениях может воплощаться представление о боге солнца Митру, о котором в Авесте говорится: «Конь-солнце; колесница, запряженная четырьмя белыми лошадьми с одним колесом» [2, с. 41].

И в этом случае важно, как в данном конкретном изо-бражении воплощается эта кон-кретная идея. Бляха близка к форме круга. Это указывает на одно колесо солнечной колесницы. Четыре серебряные лошадиные головы символизируют четырех белых солярных лошадей. Но и

колесо, и лошади (точнее — части лошадей, которые обозначают) скомпонованы в одно декора-тивное схематическое изображе-ние. Есть колесницы, нет колеса самого по себе, и нет лошадей, изображенных полностью, есть только четыре чрезвычайно сти-лизованные лошадиные головы, расположены по кругу.



Рис. 1. Конь-змеевик

Такова особенность «языка» скифского звериного стиля в подобных изображениях — предельный лаконизм не расскажет мифологического сюжета тому, кто его не знает; а в рамках этого лаконизма спрятана невероятная вычурность и деко-ративность.



Рис. 2. Ажурная бляха. V–VI вв. На небольшой пластине мастер показал всадницу на лосе коне, под ногами у которого — десять голов ящеров, позади — животное, а впереди — летящая птица. Вверху — арка из семи лосиных голов (Верхнее Прикамье Пермской области. Бронза. Литье)

С тем, кто не знает сюжет, изображенный в закодированной форме произведений, выполненных в зверином стиле, скифские изображения будут «говорить» только на общече-ловеческом уровне, а еще будут вызвать ассоциации, обусловленные особенностями психики конкретного наблюдателя, будут захватывать своей необычностью, но не смогут описать мифологической сцены, которая за ними скрыта.

Нужно, конечно, предположить, что есть много среди скифских произведений и таких, которые представляют собой просто декоративные изобра-жения животных. Искусство звериного стиля — это народное декоративно искусство. В нем была сильной традиция народа, отбирала лучшее из того,

что удавалось создать народным мастерам, и отвергала то, что было неудачным.

Но скифское анимали-стические искусство не было подобно, например, к иконе, где все диктует канон, и художник не может от него отступить. Представляется несомненным, что скифский художник был свободен в своем творческом поиске, по крайней мере, до того момента, пока не выходил за пределы общепринятого в скифском обществе. И это проявляется в разнообразии искусства звериного стиля. «Речь» скифского искусства была живой. Вероятно, одна идея, один сюжет могли воплощаться во многих различных вариантах изображения.

Похоже, что в скифские изображения, иллюстрирующие мифологические сюжеты, мастер должен был внести определение ключевые моменты сюжета, а уже скомпоновать их можно было по принципу декоративности. Тогда такая композиция представляет собой «орнаментальное» изображение, составленное из знаков, которые являются воплощениями основных акцентов мифологического повествования.

Если снова искать аналогию в языке, то лучшим примером будут фигурные стихи (появились примерно в IV веке до нашей эры в древней Александрии), когда поэтический текст записывается так, что его строки образуют изображения. Это, в первую очередь, касается поздних произведений звериного стиля, которые хорошо показывают особенности «языка» скифского искусства и демонстрируют его в зрелом виде.

Но в скифском анималистическом искусстве есть также изображение несколько иного характера. Сцена терзания, например, которая была очень популярной у скифов, часто представляет собой композицию из полнофигурными изображениями реальных или вымышленных животных. Но и она в поздний период времени представляется как схематизированное изображение одного животного, в котором слиты воедино черты травоядного и хищника.

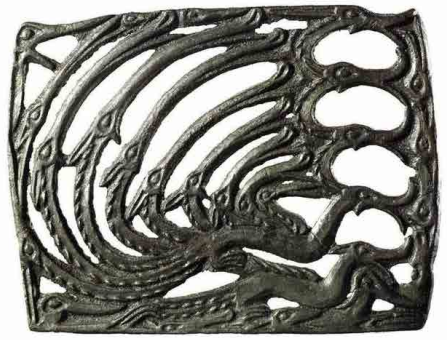


Рис. 3. Ажурная бляха с летящими птицами и поднятыми вверх лосиными головами (Пермский звериный стиль. Бронза. Литье)

Кроме того, свои особенности в скифский звериный

стиль вносил и влияние греческого искусства, а многие произведения были даже выполнены греческими мастерами для кочевников.

Итак, произведения искусства скифского звериного стиля наделены уникальной выразительностью. Но среди них есть предметы, которые значительно отличаются между собой по стилистике. Одни из них очень реалистичны, а другие стилизованные настолько, что форма у них искривляется и приобретает причудливые черты. Встречаются одновременно изображения полных фигур животных и только каких-то деталей фигуры (лап, ушей, голов, ног). Иногда две или несколько фигур животных сочетаются, из них образуется изображение одного фантастического животного [8].

В случае со скифским звериным стилем возможно предположение, что, поскольку народ не имел письменности, чтобы увековечить свои мировоззренческие позиции в написанных словах, может быть, частично или полностью эту функцию взяло на себя изобразительное искусство, став в некотором смысле подобным письменной речи.

В одной из своих работ, посвященных кочевникам, Г.А.Федоров-Давыдов говорит, что возможно посмотреть на стиль, который понимается как «язык» искусства как некое художественное миросозерцание, систему «видения», как метод выражения отношения общества к окружающему миру, способ строительства и понимания форм» [7, с. 17].

Подобные мысли постепенно развиваются в семиотический подход к скифской проблематике. Много внимания ему посвящено в трудах А.В.Переводчиковой. Она говорит о том, что «в скифском зверином стиле с помощью зооморфных образов выражались определенные идеологические представления, то есть образ зверя выступал как элемент кода — знак, наделенный определенным значением» [4, с. 16]. Далее исследователь говорит, что «это искусство можно представить, как своеобразный язык, а его произведения изучать как тексты, составленные на этом языке» [4, с. 16].

Исследователь указывает на два смысловые уровни, два пласта значения, стоящие за знаками скифского анималистического искусства. Первый предполагает понимание зооморфного образа как знака для выражения идеи, а второй заключается в том, что само изображение является знаком относительно к понятию зверя.

В.Шильц говорит еще яснее и указывает на то, что анималистическое искусство кочевников «имеет все признаки «закодированного

языка» [9, с. 8] и называет скифский звериный стиль письмом, состоящим из совокупности знаков.

Конечно, такие утверждения кажутся слишком странными, если понимать их буквально. Так называемая знаковость так или иначе присуща культуре в целом, особенно изобразительному искусству, но М.Л.Подольский прав, когда говорит, что знаковостью «сущность явления … не исчерпывается» [5, с. 192].

Подводя итоги исследования, отметим, что скифский звериный стиль в определенном смысле является чем-то вроде письма, но это только один из его аспектов. Интересно, что кочевники контактировали с народами, у которых была письменность (например, с греками) и, теоретически, могли бы попробовать перенять ее или создать что-то подобное, но это оказалось им не нужным. И вполне возможно, что для функций, подобных тем, которые выполняет письменность, у них служило искусство. Однако если предположения и правильно, то очевидно, что способ передачи информации будет своеобразным.

Особенность изображений звериного стиля заключается в том, что они могут быть многозначными — анималистические изображения одновременно и изображения конкретного животного либо знака божества. Оно и декоративное, и сакральное, одновременно является иллюстрацией мифологического повествования, декором.

Список литературы:

1. *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. / М.И. Артамонов. — Прага: Артия; Ленинград: Советский художник, 1966. — 120 с.

2. *Кузьмина Е.Е.* Занавес поднимается (О семантике скифского искусства) / Е.Е.Кузьмина // Знание-сила. — 1985. — № 11 (701). — С. 38–42.

3. *Куклина И.В.* Этногеография Скифии по античным источникам / И.В.Куклина. — Ленинград: Наука, 1985. — 208 с.

4. Переводчикова Е.В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи / Е.В.Переводчикова. — М.: Восточная литература, 1994. — 206 с.

5. *Подольский М.Л.* Зверь, который был сам по себе, или Феноменология скифского звериного стиля / М.Л.Подольский. — Санкт-Петербург: ЭлекСис, 2010. — 192 с.

6. *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры / Д.С.Раевский. — Москва: Наука, 1985. — 256 с.

7. *Фёдоров-Давыдов Г.А.* Искусство кочевников и Золотой Орды: Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов / Г.А.Фёдоров-Давыдов. — Москва: Искусство, 1976. — 228 с.

8. *Цагараев В.* Звериный стиль. Скифский стиль. Зооморфная знаковая система. — URL: http://arx.novosibdom.ru/node/447 (дата обращения: 22.02.2020).

9. *Schiltz V.* Les Skithes et nomades des steppes / Veronique Schiltz. — Paris: Gallimard, 1994. — 469 p.

А.Ю. МАНЦЕВИЧ
Кандидат технических наук, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: smantsevich@mail.ru

И.Н. СТОР
Доктор искусствоведения, профессор
e-mail: irstor@yandex.ru

В.В. ИВАНОВ
К.т.н., доцент кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна в РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: ivvtestg@gmail.com

М.А. ГРУЗДЕВА
Кандидат технических наук, доцент кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна в РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: gruzdeva_ma@mail.ru

A.Y. MANTSEVICH
Ph. D., Associate Professor, Graphic Design and Visual Communications Department at Kosygin RSU
e-mail: smantsevich@mail.ru

I.N. STOR
Ph. D., Doctor of Arts, Professor
e-mail: irstor@yandex.ru

V.V. IVANOV
Ph. D., Associate Professor, Information Technology and Computer Design Department at Kosygin RSU
e-mail: ivvtestg@gmail.com

M.A. GRUZDEVA
Ph. D., Associate Professor, Information Technology and Computer Design Department at Kosygin RSU
e-mail: gruzdeva_ma@mail.ru

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ НА ОСНОВЕ БИОНИЧЕСКОГО МЕТОДА

MORPHOGENESIS BY MEANS OF BIONIC METHOD IN GRAPHIC DESIGN

В статье рассмотрен бионический метод проектирования графической продукции. Выявлены сферы проектирования графической продукции с элементами природных форм. Рассмотрены свойства природных форм в композиции графических объектов. Выявлены свойства природных форм для дизайна графической продукции.

The article describes the bionic design method of graphic products. The spheres of design of graphic production with elements of natural forms are re-vealed. The properties of natural forms in the composition of graphic objects are considered. The properties of natural forms for the design of graphic products are revealed.

Ключевые слова: формообразование, бионический метод, графический дизайн, проектирование, графическая продукция.
Keywords: shaping, bionic method, graphic design, design, graphic production.

В современном мире футуристические образы киборгов близки к реальности и уже не являются фантастикой. Человек является одновременно частью природы и чем-то ей чуждым. Мы строим новую среду обитания — города, создаем новые материалы и новые технологии. Одновременно с этим направлением индустриализации, компьютерных технологий и машин развивается тема человека и природы. Природа одновременно выступает как среда обитания, как часть забытого мира, в который есть надежда вернуться, и как неиссякаемый источник новых идей и технологий.

Элементы живой и неживой природы все чаше становятся основной темой при проектировании графической продукции или дополнительными элементами, канвой идеи проекта.

Природные формы разнообразны и многочисленны. Сегодня в графическом дизайне используют не только внешние формы живой при-



Рис. 1. Примеры проектирования графической продукции с элементами природных объектов

роды, но ее свойства и характеристики, которые являются выражением функции природного объекта. От функции к форме и от формы к ее содержанию, к новой выразительной концепции проекта — метод бионики в графическом дизайне. Графические формы, получаемые в результате творческого процесса освоения законов формообразования живой природы, — это уже не формы природы, это синтез природных форм и технологий, имеющихся в распоряжении современного дизайнера.

Бионика в графическом дизайне — одновременно наука и искусство, это поиск оригинальных образных решений. Изучение форм живой природы обогащает воображение и фантазию дизайнеров, дает материал для решения проектных задач.

Можно рассмотреть следующие этапы проектирования методом бионики.

1. Поиск и разработка идеи графической продукции: концепция, цель и задачи проектирования.

2. Анализ конкурентной среды: образ, приемы и технологии проектирования, тренды представления и визуализация, общие тенденции и различия графической продукции.

3. Подборка визуального ряда и знаковых элементов композиции, выразительные формы, выражающие идею проекта.

4. Работа над композицией.

Введение информационной составляющей.

В третьем этапе проектирования графической продукции формообра-зующими элементами являются природные объекты. На рисунке 1 представлены примеры знаков с элементами природных объектов.

Метод бионики — это метод проектирования графической продукции на основе изучения объектов природы: ее форм, конструкций, свойств, значений (символичности) в историческо-культурной сфере. В графическом дизайне любой продукции (полиграфии, айдентики, шрифтов и т.д.) бионический метод проектирования присутствует в сочетании с ассоциативным методом и метафорой, они неразрывно связаны. Окружающий нас мир органично вливается в нашу жизнь, создавая более глубокий образ. Значение бионического метода огромно. Тема бионического метода проектирования графической продукции актуальна и востребована, что доказывает огромное количество графических работ.

На рисунке 1 представлены плакаты разные по содержанию, но смысловым центром являются образы природы. Живой — животные и



Рис. 2. Примеры плакатов с элементами природных форм



Рис. 3. Примеры фирменного стиля с элементами природных форм

растения, и неживой — горы, небо, вода. Форма природного объекта в большинстве представленных плакатов (рис. 2) является основой формообразования и смысловым центром построения композиции.

На рисунке 3 представлены примеры знаков и фирменных стилей. Ха-рактер линий и цвет бионических форм становятся частью фирменного стиля, его идентификатором. Дизайнер делает зарисовки природного объекта, затем анализирует природную форму и разрабатывает графический образец. В этом графическом знаке есть некая условность и авторское виденье, согласно задачам проекта. Узнаваемость природных форм, применяемых в проектировании знаков и айдентики, выделяет их из числа аналогов. В проектировании знака природные объекты или их элементы становятся формообразующими. В дизайне фирменного стиля и айдентики — как формообразующими, так и «элементами среды».

На рисунке 4 представлены примеры рекламных кампаний с включением природных форм для создания необходимого настроения потребителя. Здесь знак является главным и неоспоримым элементом, но введение в окружение природных форм позволяет создать необходимый новый образ, согласно концепции рекламной акции бренда.

На рисунке 5 — примеры алфавитов и букв с элементами природных форм животного и растительного мира. Это акцидентные шрифты со своим характером, пластикой и выразительностью. В представленных работах формообразующей функцией обладает графема буквы, природные объекты гармонично вписывают в нее. Соединяя две узнаваемых формы (буквы и биоформы), тайп дизайнер создает новый образ.

Анализ графической продукции позволил выявить, что природные формы наиболее часто встречаются в плакатах социальной и экологической направленности (рис. 6), в плакатах, афишах, рекламной продукции и элементах рекламных кампаний модной и киноиндустрии (рис. 7), оформлении обложек книг. Здесь можно видеть два направления — проектирования: первое, прямой пересказ или иллюстрация содержания, второе — это канва, которая заключает в себе иносказание. Форма природных объектов «диктует» содержание.

Любой природный объект обладает уникальной формой и имеет свои, присущие лишь ему черты. Знание принципов и общих законов формообразования природных объектов позволяет правильно «читать» их. Необходимость изучения биологических форм в дизайне обусловлено тем, что они масштабно выдержаны и пропорционально безукоризненны, конструктивно и функционально обоснованы.

Форма природного аналога может состоять из множества сложно организованных элементов. Получаемые при ее







Рис. 4. Примеры рекламных кампаний с элементами природных форм

Рис. 5. Примеры шрифтовых гарнитур с элементами природных форм

Рис. 6. Примеры экологических плакатов



Рис. 7. Примеры кино плакатов и рекламных кампаний модной индустрии

восприятии ассоциации могут разниться: все зависит от опыта зрителя (потребителя). После тщательной проработки и отбора элементов, выявления ее сути, форма воспринимается знаком (рис. 8).



Рис. 8. Знаки, построенные на природных объектах

Конструкции, структуры, фактуры бионических форм обладают разными формообразующими свойствами и эстетикой. Графический дизайнер выявляет и применяет характерные особенности природных форм и образов: легкость (перья, облака), хрупкость и нежность (котята, птенцы, детеныши животных и птиц), стремительность и мощь (сокол, ястреб, тигр, цветы орхидей с их динамичными линиями и хищными расцветками), неподвижность (сова, сурикат, кактус), полет (птицы, млекопитающие подводного мира), бег (гепард, антилопа), чистоту (лебедь, цветы лотоса, лилии) и т.п.

Выразительность природных форм в графической продукции зависит от:

— свойств: величины, массы, цвета, фактуры;

— организации на плоскости или пространстве композиции: пропорции, масштаб, статика или динамика, цветовое решение, равновесие или дисба-ланс;

— взаимодействия с фоном и другими графическими объектами — доминанта или фоновый рисунок;

— способов и приемов передачи формы, взаимодействие с поверхностью материала: изографика, фотографика, смешанная техника, коллаж, типографика.

Гармония и целесообразность природных форм — неисчерпаемый ис-точник творчества в дизайне, в том числе дизайне графической продукции. Формы природных объектов — это прекрасный, во всех смыслах, материал, в котором сочетаются пластика, цвет, фактура. Морфология графической продукции напрямую связана со значением и содержанием изображения. Сегодня бионический метод проектирования графической продукции весьма востребован и является прекрасным и выразительным инструментом дизайна.

Список литературы:

1. *Белько Т.В.* Бионика костюма: Учеб. пособие для высших учебных заведений. — Тольятти: ПТИС, 1999. — 76 с.

2. *Манцевич А.Ю.* Бионический метод в проектировании графической продукции. Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой про-мышленности (ИННОВАЦИИ-2018): сборник материалов Международной научнотехнической конференции. Часть 4. — Москва: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2018. — 229 с.

3. *Сидоренко В.Ф.* Рисунок для дизайнеров. Уроки классической тради-ции. — Москва: МГТУ им. А.Н.Косыгина: Группа «Совъяж Бево», 2006.

4. *Войнилович Ю.* Рекламно-графический комплекс для фонда «Озеро Байкал». Выпускная квалификационная работа. — Москва: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018.

5. *Дмитриева М.* Рекламно-графический комплекс для «Музея кули-нарии народов России». Выпускная квалификационная работа. — Москва: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018.

6. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бионика (дата обращения: 10.04.2020).

7. URL:https://studfiles.net/preview/5569404/ (дата обращения: 10.04.2020).

8. URL:https://ru.pinterest.com (дата обращения: 10.04.2020).

М.А. КИМ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: stvoler.masha@yandex.ru

M.A.KIM
Post-graduate student of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: stvoler.masha@yandex.ru

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН ОБЛОЖЕК МУЗЫКАЛЬНЫХ АЛЬБОМОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ СУБКУЛЬТУР

GRAPHIC DESIGN OF MUSIC ALBUM COVERS AS A REFLECTION OF THE SUBCULTURES SPECIFIC FEATURES

На примере графического решения двух обложек музыкальных проектов, относящихся к различным жанрам, музыкальным направлениям и эпохам, автор выявляет общие коммуникативные и художественно-образные задачи, общность рекламно-коммерческой направленности, отношение к аудитории. Наличие дополнительных графических материалов превращает оба этих проекта в исторические артефакты. Поддерживаемая художниками и дизайнерами музыкальная индустрия одновременно документируется и создает социально-исторический контекст.

Analyzing the graphic design of the two covers of musical projects related to different genres, musical directions and eras, the author reveals common communicative and artistic goals, similar advertising and commercial orientation, relation to the audience. The presence of additional graphic materials turns them into historical artifacts. The music industry, supported by artists and designers, is simultaneously documented and creates a socio-historical context.

Ключевые слова: графический дизайн музыкальной продукции, музыкальный альбом, певец и автор песен Нил Янг, музыка хиппи и кантри, поэт и музыкант Андрей Лысиков (Дельфин), альтернативный рок.

Keywords: graphic design of musical production, musical album, singer-songwriter Neil Young, hippie and country music, poet and musician Andrei Lysikov (Dolphin), alternative rock.

В современной медиа индустрии появляется и развивается множество синтетических направлений искусства и дизайна, заслуживающих внимания исследователей, что, в свою очередь, может послужить развитию новых культурных тенденций и оказать влияние на дизайн образование. В данном случае рассматривается специфика изобразительно-графических средств, используемых в дизайне обложек альбомов авторов, принадлежащих к различным субкультурам. В статье приведены примеры ярких представителей музыкальной среды и обложки их музыкального творчества.

Историки музыкальных субкультур и графического дизайна считают, что с 1939 года принципиально изменилась ситуация в мире визуального отражения музыки [1]. Графический дизайнер Алекс Стейнвейс, следуя духу времени, своими обложками пластинок привлек публику визуально-графическими средствами к миру музыки и заложил основу нового жанра графического дизайна. До этого времени упаковка грампластинок была стандартной, а графические формы сопровождения музыкальной продукции ограничивалась рекламными плакатами и буклетами для живых музыкальных выступлений. Создание каждый раз нового графического решения для упаковки пластинки предоставило потенциальным слушателям и покупателям намек на то, что можно ожидать от записи внутри. Помимо защиты легко повреждаемых виниловых пластинок, их упаковка стала коллекционным жанром, неотъемлемой частью истории музыки и графического дизайна, частью истории социума и культуры.

Например, анализ обложки Нила Янга выявляет историческую и субкультурную принадлежность культуры хиппи, которая восходит от психоделического Вудстока до музыки кантри. Песни и образы Гриндейла рассказывают историю семьи Грин — людей эпохи «Вудстока». За словом «Вудсток» стоит культовый образ рок фестивалей 1970-х годов, мероприятий, запланированных по случаю собрания представителей музыкального направления субкультуры хиппи, проходивших на одной из ферм этого городка в штате Нью-Йорк. Повзрослевшие и состарившиеся, они оказались в 2000-е годы уже роли современных бабушек и

дедушек, граждан, живущих в Северной Калифорнии в маленьком (казалось бы, вымышленном) городке Гриндейл.

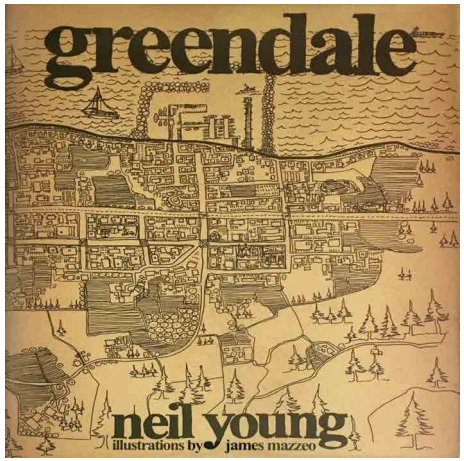


Рис. 1. Обложка альбома Нила Янга Greendale

Анализ обложки российского исполнителя Андрея Лысикова под псевдонимом Дельфин позволяет выявить лирическую подоплеку, что явно восходит от поэтического наполнения текстов. На создание альбома «Андрей» Дельфина вдохновило время. Он имел в виду время как форму существования бесконечно развивающейся материи (время и пространство), время как отрезок (час, минута) и время как нынешнюю эпоху. Помимо обложки и музыкальной составляющей альбома, в него входят видеоклипы со стихами автора, которые читают популярные деятели искусства.

Рассмотрим оба альбома подробнее.

Greendale — двадцать шестой студийный альбом в формате виниловой пластинки и переиздания в CD канадского автора-исполнителя Нила Янга, получившего известность еще в 1960-е годы, исполнявшего музыку в стилях рок, хард рок, кантри (1).

Обложка альбома Нила Янга представляет собой простую двухцветную схему города, карту, напоминающую своей наивностью и схематизмом иллюстрацию к книге «Властелин Колец». Сама карта снабжена текстом на веб-сайте альбомов исполнителя, и зрителям рекомендуется «ориентироваться» с помощью визуальной риторики (визуальная риторика — изобразительный контент, который коммуницирует со зрителем- слушателем), которую создает альбом Гриндейл. Аналогичным образом онлайн-карта выделяет места, относящиеся к истории города, такие как зал местной художественной галереи [галерея «L»] и семейная ферма Зеленых [Double «E» Rancho]. Вся графическая символика и решение обложки отсылает к 1970-м и 1980-м годам — времени проведения знаменитых рок-фестивалей. Обложка, таким образом, играет роль своего рода ностальгического воспоминания о прошлом для аудитории. И

это считывается слушателями, поскольку когда-то они были участниками или слушателями на этих фестивалях. Обложка, таким образом, графически передает эту атмосферу и контекст музыкального жанра.

Иллюстрированная карта вымышленного калифорнийского города, использованная в оформлении обложки компакт-диска Greendale, сформировала центральный образ мультимедийного пакета Greendale, в который входит веб-сайт с тем же названием, и книга, посвященная выходу альбома. Таким образом, проект включает в себя сайт с интерактивной картой, видеоролики с материалом концертных записей и буклет с рисунками, связанными с элементами обложки альбома.

При создании автор обложки использовал нарочито простую оберточную бумагу (возможно крафтовую) для продуктов и нарисованные тушью рисунки неизвестного художника. На оберточной бумаге в технике офсета были напечатаны примитивизированные рисунки городка, изображенного в виде условной карты. Желтовато-коричневый цвет оберточной бумаги зрительно объединяет фон и нарисованные изображения. Многие провинциальные американские города имеют атмосферу с преобладанием подобных оттенков: кукурузные поля, стога сена и перекати-поле на дорогах дикого Запада. Цветовая гамма как бы приближает альбом к слушателям.

Пространство изображения строится, как план при виде сверху. Мы смотрим на город, как с высоты птичьего полета. Извилистая линия реки подчеркивает границу городской территории и воды и зрительно выделяет город. Композиция подчинена горизонтали, что подчеркивает и название альбома, ставшее на этой карте названием воображаемого городка.

Дизайнер использовал шрифт Clarendon дизайнера Г.Эйденбенца, 1953. Строчные буквы шрифта с их закругленными очертаниями помогают создать настроение «кантри», вызывают легкие ностальгические эмоции, что сочетается с тематикой музыкального альбома.

Ключевым для данной композиции является распределение акцентов и композиционный центр, помогающий зрителю сконцентрироваться на самых важных деталях дизайна. Основная и центральная точка — это название альбома. И цель такого дизайна — это коммуникация со зрителем и слушателем. Название передает определенную историю. Автору дизайна и иллюстрации было необходимо выбрать именно этот фокус. Название альбома как бы обобщает всю суть и цельность изображен-

ной карты. Горизонтальная линия шоссе в средней части композиции ведет взгляд зрителя, привлекая внимание к городку, его провинциальной и незамысловатой истории. Городок предстает как своеобразная микросхема с домиками и полями, где каждый элемент хранит свою легенду и тайну.

Сравним этот проект с альбомом российского исполнителя и автора Андрея Лысикова, выступающего под псевдонимом Дельфин. «Андрей» — восьмой студийный альбом российского музыканта Дельфина (2) (формат CD).

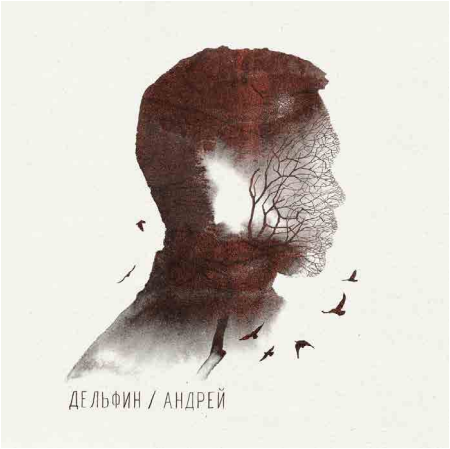


Рис. 2. Обложка альбома Дельфина «Андрей»

В решении обложки альбома «Андрей» и музыкант, и дизайнер Пабло Херреро хотели подчеркнуть отличие именно этого альбома от записанных ранее, акцентировать литературные корни этого проекта. Это не поп-музыка в чистом виде, а скорее некое «прикладное искусство» относительно литературы и музыки, совмещенное вместе. То есть это не музыкальная пластинка как таковая и не литературные композиции, которые в принципе нельзя отделить от музыки. Это особый симбиоз. И тут речь идет как раз о синтезе искусств: литературы, музыки и графического дизайна. Вскоре после выхода альбома популярные актеры МХАТа, теле- и радиоведущие, режиссеры, известные в масс-медиа личности прочли стихи данного альбома в видеопостановках, что было распространено по сети. Среди них: Михаил Ефремов, Ольга Шелест, Петр Федоров, Артемий Троицкий, Надежда Михалкова, Ирина Хакамада и т.д.

Основным изобразительным элементом обложки стал портрет музыканта, изображенного в профиль в технике акварели. Силуэт автора Андрея Лысикова как бы дублируется названием альбома «Андрей». Автор так прокомментировал название альбома: «Всему всегда обязательно нужно давать точные названия и имена. Человек, получивший из-за невнимательности родителей не свое имя, встречает в жизни много необоснованных затруднений. Такое название для пластинки важно и нужно. Именно так она должна называться» [4]. Лысиков внедрил себя как

главного персонажа сборника. Можно сказать, что получился своего рода симулякр, вырезанный из реальности.

При печати обложки формата CD в технике цветной цифровой печати была применена глянцевая плотная бумага. Белый фон графически отделен от силуэта, но четко его обрамляет и является свободным чистым полем, которое создает атмосферу холода, глухого «холодного» звука, ощущаемого при прослушивании синтезаторных партий в большинстве записей данного сборника.

На первый взгляд, обложка кажется монохромной. Но она представляет собой многоцветное изображение акварелью, обработанное на компьютере. И черный, и багровый в силуэте человеческого профиля не отделимы друг от друга и представляют собой цельный объект. Так же, как и в стихах автора, присутствует множество деталей и оттенков, которые собираются в общую композицию. «Открой глаза, не расплескав последних снов, — они мои в них бирюза, дыханье моря, крик китов и корабли» [6]. Расположение объекта и всех его частей выглядит статично при наличии обрамления, но при детальном рассмотрении можно увидеть направленное движение профиля вправо. В силуэте самого профиля — полет птиц, направление веток деревьев и подтеки акварельных каплей вниз по воротнику. Все это движение приглушает серая дымка в центре самого изображения.

Силуэт профиля «Андрея», как и любой графический силуэт, является плоскостным изображением. Однако здесь присутствует пространство, как если бы этот силуэт был изображен на запотевшем стекле. Зритель как бы заглядывает в окно и наблюдает за погодой и природой музыкальной партии, где «сквозь неба синие в шелках взметнулась белой искрой птица», и тут на обложке, в буквальном смысле слова, в кромке силуэта взметнулась птица и само небо.

В отличие от альбома Нила Янга, у обложки Дельфина нет четкости линий. Намеками и ассоциациями художник помещает портрет в пространство лирического героя. Ствол дерева воспринимается как остов; волосы — серая дымка, уходящая вдаль, в неизвестность; ветви — кровеносные сосуды и вены.

В нижней части обложки под силуэтом расположены название и имя автора альбома — «Дельфин / Андрей» тонким гротескным шрифтом Exo 2, с прямым начертанием. Нейтральный светлый шрифт был выбран неслучайно, так как надпись служит лишь дополнением к изобра-

жению. Фокус внимания зрителя направлен на силуэт. И коммуникация в данном случае основана не на тексте, а на изображении силуэта. Автор отождествляет себя с главным героем своих произведений, коим и является. Профиль создает ощущение драматичности, композиция строится на связи силуэта с внутренним восприятием событий, действий, среды.

Подводя итоги, можно сказать, что данные два проекта сходны по своей подаче относительно рекламно-коммерческой составляющей: оба нацелены на обособленного зрителя, а не на массового слушателя. Оба являются авторскими музыкальными проектами.

Помимо этого, оба проекты включают в себя дополнительный визуальный пакет. В музыкальный «пакет» Нила Янга входят:

1) записанная музыка Нила Янга и Crazy Horse, опубликованная на CD;

2) обложка диска и буклет с набросками рисунков повествованием, рассказывающим об истории города и его жителей;

3) DVD с акустическим исполнением Нила Янга Гриндейла на улице Викар, Дублин, Ирландия;

4) живое выступление мультимедийной рок-оперы (концерта), состоящей из нескольких сцен, более 30 актрис / актеров, дизайн декораций из картона, видеоэкран, транслирующий изображения, также отображаемые в буклете для компакт-диска, фильме «Гриндейл» и публикуемой книге.

В музыкальный «пакет» Дельфина входят:

1) записанная музыка Дельфина, опубликованная на CD;

2) видеоролики на стихи Андрея Лысикова с исполнением современных деятелей культуры и политики;

3) видеоклипы производства «Хайп продакшн» — на композицию «Надя» (продолжительность 5:29) и «Ахматова» (продолжительность 3:25).

У данных двух обложек как бы двойное авторство. Все решает идея исполнителя, он является заказчиком дизайна. Характер дизайна помогает каждому из авторов идентифицировать себя как личность исполнителя и одновременно представить музыкальное направление.

В то же время, есть и визуальные отличия. Альбом Нила Янга более приземленный, исходящий от провинциального населения Америки, решен в теплых оттенках. Альбом Дельфина выглядит более «холодным», с отсылками к лирическим, литературным настроениям, где тексты произведений и графический образ обложки передают психоэмоциональное состояние, драматизм и контрасты как в графике, так и в музыке.

В субкультурном социуме важен каждый: сами музыканты, посетители концертов, идейные активисты, представители субкультур… Все, кто так или иначе причастны к тому, что принято называть «сценой». Отсюда следует, что каждый музыкальный альбом именно в этой среде ярко пересекается с изобразительным искусством и графическим дизайном в целом. В отличие от оформления пластинок и дисков произведений классической музыки, в музыкальных обложках субкультурных направлений явно прослеживается рефлексия на тексты авторов, политические события того или иного времени, психоэмоциональное отражение музыкального содержимого. В какой-то момент зарисовки и эскизы обложек музыкальных альбомов, вдохновленные музыкой или событиями из жизни, стали частью медиа истории. Все это получило обособленную аудиторию. Авторами изначально не планировалось распространять такое искусство на популярную сцену. Но впоследствии это стало отдельным культурным пластом, который заслуживает внимания и художественного анализа.

Примечания:

1. Нил Пе́рсиваль Янг (англ. *Neil Percival Young*; 12 ноября 1945, Торонто) — канадский певец и автор песен, гитарист, режиссер нескольких фильмов. Музыкальную карьеру начал в 1960-х годах, основал группу Buffalo Springfield, был участником супергруппы Crosby, Stills, Nash & Young. Выпустил более тридцати студийных альбомов, часть из них — с рок-группой Crazy Horse. Характерными признаками музыки Янга является своеобразный стиль игры на гитаре и высокий тенор исполнителя [2].

Дата выпуска альбома Greendale: 19 августа 2003 года. Жанры: рок.

Длительность: 78:18. Продюсер: Нил Янг и Ларри Джонсон. Лейбл: Warner Bros. Records.

Список композиций, указанных на обложке альбома «Neil Young’s Greendale»: 1. «Falling From Above» 7:27; 2. «Double E» 5:18; 3. «Devil›s Sidewalk» 5:18; 4. «Leave the Driving» 7:14; 5. «Carmichael» 10:20; 6. «Bandit» 5:13; 7. «Grandpa›s Interview» 12:57; 8. «Bringin’ Down Dinner» 3:16; 9. «Sun Green» 12:03; 10. «Be the Rain» 9:13.

2. Андрей, альбом.

Андрей Лысиков певец, поэт и философ, который начал свой творческий путь в 90-е годы и сейчас остается на волне популярности.

Дата выпуска: 9 декабря 2014. Переиздание: 13 ноября 2015. Жанры: инди-рок, альтернативный рок, пост-рок. Длительность: 55:00, 1:02:30 (переиздание).

Продюсер: Dolphin. Страна: Россия. Язык песен: русский. Лейбл: *«Мистерия звука».*

Список композиций:

«Листья» — 05:26, «Девять» — 04:25, «Двое» — 03:09, «Обман» — 05:08, [ ] — 04:00, «Слышишь» — 05:45, «Забудь» — 02:07, «Надя» — 05:20, «Сажа» — 03:51, «Дальше» — 04:02, «Запись» — 03:18, «Искра» — 04:32, «Земля» — 04:07, «2030» — 04:04 (бонус-трек переиздания), «Ахматова» — 03:26 (бонус-трек переиздания).

Список литературы:

1. Coverscaping: Discovering Album Aesthetics København — Museum Tusculanums Forlag. — Københavns Universitet, 2010.

2. Blue Note: The Album Cover Art Published August 1st 1991 by Chronicle Books (CA) (first published June 20th 1991).

3. Американский хардкор (2006) документальный фильм / США, 2006 г./ Режиссер Пол Рахман.

4. URL:https://daily.afisha.ru/music/3321-intervyu-delfin/ (дата обращения: 05.07.2019).

5. URL:https://vk.com/punkdesign (дата обращения: 5.07.2019).

6. URL:https://www.proza.ru/avtor/andreylysikov (дата обращения: 05.07.2019).

Е.В. ДРАГУНОВА

Председатель комитета общественных связей и молодежной политики г. Москвы

e-mail: kos@mos.ru

E.V. DRAGUNOVA

Chairman of the Moscow Committee of Public Relations and Youth Policy

e-mail: kos@mos.ru

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЧАСТЬ МОЛОДЕЖНОЙ КРЕАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ: ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ И АРТ-ИНТЕРВЕНЦИИ (НА ПРИМЕРЕ МОЛОДЕЖНОГО ФОРУМА «ТАВРИДА»)

CONTEMPORARY ART AS PART OF YOUTH CREATIVE CULTURE: INSTITUTIONALIZATION AND ART INTERVENTION (ON THE EXAMPLE OF THE TAURIS YOUTH FORUM)

Статья посвящена проблемам молодежной креативной культуры и возможностям ее формирования и развития в рамках форума «Таврида». Автор рассматривает вопрос: насколько возможен компромисс между институционализацией искусства и его свободным духом, между несанкционированными арт-интервенциями стрит-арта и одобренным монументальным искусством. Автор приходит к выводу о том, что поддержка искусства должна по возможности, избегать цензурных требований, которые ограничивают искусство и выхолащивают глубину художественного высказывания.

The article is devoted to the issues of youth creative culture and possibilities of its formation and development within the forum «Tavrida». The question of the possible compromise between institutionalization of art and its free spirit, between street art art-interventions and approved monumental art is discussed. The author concludes that support for art should avoid, as far as possible, censorship requirements that restrict art and dilute the depth of artistic expression.

Ключевые слова: форум Таврида, Таврида, Таврида-АРТ, молодежное искусство, стрит-арт, партизанинг, монументальное искусство.
Keywords: Tavrida, Tavrida, Tavrida-Art forum, youth art, street art, partisan art, monumental art.

Форум «Таврида» существует в своем развитии как организованная креативная среда для развития молодежного творчества. Создание такого форума, объединяющего молодежь всей России на основании различных творческих идей, — весьма важный шаг страны по направлению к принятию нового искусства, потому что современное молодежное искусство — пример такого творчества, которое, несомненно, выходит из привычных жанровых рамок.

Некоторое противоречие в «организации» современного искусства лежит в том, что современное искусство отличается ярко выраженным протестным характером, носит черты «партизанинга» [1] (несанкционированных арт-интервенций в городскую или медиа-среду, «быстрого», недозволенного искусства), и введение его в русло разрешенных и одобренных форматов не всегда возможно (что, в частности, продемонстрировал скандал с театральным перформансом «Территории» и Gogol-school на последней «Тавриде»). Очевидно, что протестность, авангардизм, партизанинг, преодоление преград и границ — неотъемлемые черты современного молодежного искусства.

В то же время форум «Таврида» направлен на институционализацию молодежного искусства, введение его в привычные и узаконенные рамки. Организатором «Тавриды» выступает Федеральное агентство по делам молодежи (Росмолодежь) [4, с. 98].

«Таврида» — форум с большим охватом участников. Так, только из Московского государственного института культуры в форум «Таврида» прошли подготовку 63 студента в 2015 году; 181 студент — в 2016 году, 261 студент — в 2017 году [2, с. 330]. В 2017 и 2018 году «Таврида» собирала около 3000 человек творческой молодежи [6, с. 94; 1, с. 65].

Принципы форума предполагают отбор заявок творческих участников из разных городов. Так, одним из участников форума «Таврида» в 2019 году стал новгородец Антон Макушин, автор мурала с изображением Александра Невского в Великом Новгороде (рис. 1).



Рис. 1. Мурал (настенная роспись) авторства Антона Макушина и Анатолия Хорозова. Великий Новгород, ул. Каберова-Власьевская, № 8/33



Рис. 2. «Маяковский. Ван Гог». Двусторонняя параметрическая скульптура Ксении Хлебниковой. 2019

На форум «Таврида» художник был отобран с проектами для Мурманска и Черногории и отправился в Мурманск с работой по полярной тематике [5]. Важно отметить, что в подобных одобряемых и заверенных работах по росписям городских пространств интересным образом сочетаются свобода стрит-арта и благонадежность монументального искусства.

На самом форуме «Таврида» художники работали с новыми формами и масштабами. Например, в квартале АРТ в августе 2019 года художники создали полотно площадью 100 кв. м., отразив на нем крымские пейзажи, цветы и портреты, абстракции [3].

По итогам форума в 2019 году был проведен фестиваль «Таврида-АРТ», представивший на территории арт-кластера у крымского города Судак пространство свободного творчества. Как пишут участники, «программа фестиваля была акцентирована на полную свободу творчества и самовыражения при условии соблюдения закона — уважительного отношения ко всем участникам и бережного отношения к природе на территории «Тавриды»...» [8, с. 87–88]. Однако, как показывает опыт, принцип свободы имеет свои ограничения.

Победители творческого конкурса в 2019 году выставили свои арт-объекты на фестивале. Так, Ксения Хлебникова из Новосибирска, занявшая первое место, создала необычную скульптуру «Маяковский. Ван Гог», где два творца предстают в парадоксальном единстве: с одной стороны, при помощи слоев витражного стекла, создана фигура Владимира Маяковского, а с другой стороны — Ван Гога (рис. 2).

2 место занял арт-объект авторов из Екатеринбурга: Пищугиной Анастасии и Чумичёвой Анжелы «Люди нового времени». Светящиеся люди — интересный объект, отражающий достаточно простое содержание: это символ добра, осознанности, любви, чистоты (рис. 3).

Третье место занял Антон Николаенков из Санкт-Петербурга, который придумал проект «На волне»: деревянную лодку, которая подвешивается между опорами, вмонтированная в сетчатый «гамак» (рис. 4).

Создание молодежной креативной среды — благородная идея, однако возникает вопрос, может ли быть такая среда в полной мере воссоздана искусственно и средствами государства. Необходимость одобрения и заверения задумок творческих проектов грозит их выхолащиванием и бедностью смысла, как, например, это происходит в процессе одобрения граффити в Москве 2019 года.

И, в частности, среди работ-победителей творческого конкурса можно выделить в качестве остроумной и содержательной, пожалуй, первую: и Маяковский, и Ван Гог — творцы сложные, трагической судьбы. Что же касается светящихся людей или летающей лодки, то эти



Рис. 3. «Люди нового времени». Скульптуры Пищугиной Анастасии и Чумичёвой Анжелы. 2019



Рис. 4. «На волне». Арт-объект Николаенкова Антона. 2019

проекты выглядят несколько наивными и малосодержательными; возможно, что эти качества напрямую связаны с их идеологической безопасностью. Поддержка искусства должна по возможности, избегать цензурных требований, которые ограничивают искусство и выхолащивают глубину художественного высказывания.

Примечания:

1. Существуют несколько интернет-ресурсов, так или иначе использующих этот термин и затрагивающих проблемы активного функционирования современного искусства, граффити в городской и медиа-среде: URL:http://partizaning.org/?page_id=6 (дата обращения: 10.04.2020); https://paperpaper.ru/baffing-partizaning-i-zhek-art-kak-govo/ (дата обращения: 10.04.2020).

Список литературы:

1. *Агаева Н.Ю., Пономарева Н.И., Токарева Д.М., Бабенко А.А.* Потенциал и основные направления развития молодежного туризма в республике Крым // Azimuth of Scientific Research: Economics and Administration. — 2019. — Т. 8. — № 1 (26). — С. 62–66.

2. *Жарков А.Д.* От научного исследования к приоритетным проектам, способствующим социально-культурному развитию России // Мир науки, культуры, образования. — 2019. — № 3 (76). — С. 329–330.

3. На фестивале «Таврида-АРТ» установили два рекорда России // Ria.ru. 28 августа 2019. — URL: https://ria.ru/20190824/1557859872.html (дата обращения: 10.04.2020).

4. *Нетреба Е.С.* Молодежная политика в изобразительном искусстве как условие формирования профессионального сообщества // Новые идеи нового века. — 2017. — Т. 3. — С. 97–101.

5. Новгородский уличный художник Антон Макушин победил на арт-кастинге форума «Таврида» // Novgorod.ru. 16 июля 2019. — URL: https://news.novgorod.ru/news/novgorodskiy-ulichnyy-khudozhnik-anton-makushin-pobedil-na-art-kastinge-foruma-tavrida--171260.html (дата обращения: 10.04.2020).

6. *Пальцев И.М.* О деятельности молодежных форумов на Юге России в 2017 году: политологический аспект // Российский политический процесс в региональном измерении: история, теория, практика. — 2018. — № 11. — С. 93–95.

7. Положение о фестивале творческих сообществ «Таврида-АРТ»: утверждено 1 августа 2019 года. — Судак, 2019. — 22 с.

8. *Тимкова Л.М.* «Таврида-АРТ»: дом для творцов // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2019. — № 3 (84). — С. 87–94.

А.В. КУРАКОВ
Доктор биологических наук профессор, зав. кафедрой микологии и альгологии МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: kurakov57@mail.ru

В.Л. МОКЕЕВА
Кандидат биологических наук, научный сотрудник кафедры микологии и альгологии МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: veramokeeva@mail.ru

В.П. БУРЫЙ
Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ, заслуженный деятель искусств
e-mail: barg1938@yandex.ru

Н.Л. БОРИСОВА
Декан факультета «Искусство реставрации» МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент, художник-реставратор высшей категории, член Научно- методического совета МК
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

A.V. KURAKOV
Doctor of Biological Sciences. Professor. Head. Department of Mycology and Algology, Moscow State University M.V. Lomonosov
e-mail: kurakov57@mail.ru

V.L. MOKEEVA
Candidate of Biological Sciences. Researcher. Department of Mycology and Algology, Moscow State University M.V. Lomonosova
e-mail: veramokeeva@mail.ru

V.P. BURY
Candidate art critic, professor. Head Department of Restoration of monumental and decorative painting of the Stroganov Academy, artist-restorer of higher categories, member of the Scientific and Methodological Council of the MK RF, Honored Artist
e-mail: barg1938@yandex.ru

N.L. BORISOVA
Dean of the Faculty of Art of Restoration of the Stroganov Academy. Associate Professor, artist-restorer of the highest categories, member of the Scientific and Methodological Council of the MK RF
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

БИОСТОЙКОСТЬ СОСТАВОВ НА ОСНОВЕ ЯИЧНОГО ЖЕЛТКА, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ДЛЯ УКРЕПЛЕНИЯ ДРЕВНИХ СТЕНОПИСЕЙ

BIOSTABILITY OF COMPOSITIONS BASED ON EGG YOLK USED TO STRENGTHEN ANCIENT WALL PAINTINGS

Приведены данные по изучению биостойкости четырех составов на основе яичного желтка, используемых для реставрации стенописей: модифицированного желтка, природного желтка, модифицированного желтка + известковая вода, природного желтка + известковая вода. Сделаны выводы о том, что все эти составы не являются биостойкими, причем наибольшую склонность к обрастанию плесневыми грибами проявил состав: модифицированный желток + известковая вода. Этот же состав образует пленки, обладающие наибольшей склонностью к деформационным изменениям.

The data on the biostability study of four egg yolk-based compositions used for restoration of wall paintings are presented: modified yolk, natural yolk, modified yolk + lime water, natural yolk + lime water. It was concluded that all these compounds are not biostable, and the composition showed the greatest tendency to mold growth: modified yolk + lime water. The same composition forms films with the greatest tendency to deformation changes.

Ключевые слова: настенная живопись, укрепление желтковыми составами, низкая биостойкость, плесневые грибы, модифицированный желток, наименьшая биостойкость.
Keywords: wall painting, strengthening with yolk compositions, low biostability, mold fungi, modified yolk, least biostability.

1. Предварительные замечания

Проблемы биозащиты произведений монументальной живописи, консервация которых проводилась с применением природных полимеров, всегда будут актуальны. Вероятно, с наибольшей остротой эти проблемы выразились в истории использования яичного желтка для укрепления древних фреско-темперных росписей. Эта практика установилась в нашей стране как систематический способ консервации, начиная с 1950-х годов. По словам известного реставратора и ученого В.В.Филатова, возникло это стихийно, без всяких научных обоснований, скорее всего, под влиянием опыта использования этого природного материала в древней темперной живописи. Вскоре появились и критические отзывы на результаты таких укреплений и первые попытки найти замену этому материалу.

На состоявшейся в 1973 году в Киеве общесоюзном «Научном совещании по проблемам консервации монументальной живописи» было выработано решение «ограничить применение желтка куриного яйца...», так как, по словам В.В.Филатова, «укрепление росписей желтком куриного яйца приводит к поражению плесенью и шелушению красочного слоя» [1].

Попытки заменить яичный желток на более совершенные консолиданты предпринимались по двум направлениям: с конца 1960-х годов — подбор синтетических полимеров, начиная с 1988 года — применение так называемого модифицированного желтка, который получался посредством разделения желтка куриного яйца на две фракции. Одна из них (выпавшая в осадок) была объявлена разработчиками как модифицированная, лишенная всех недостатков, присущих природному желтку (низкой биостойкости — в первую очередь). Другая, жидкая, фракция была назначена белком, имеющим низкую биостойкость, и поэтому выбрасывалась [2; 3].

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

В 2018 году кафедрой РМДЖ МГХПА им. С.Г.Строганова совместно с лабораторией химии липидов ФГБУН Института биоорганической химии РАН им. академиков М.М.Шемякина и Ю.А.Овчинникова были проведены химико-аналитические исследования продуктов «модификации» желтка [4; 5]. В результате было установлено, что при так называемой модификации желтка куриного яйца не происходит его разделение на «плохую» (белки + углеводы) и «хорошую» (липиды) фракции. Как раз наоборот, осажденная фракция становится преимущественно белково-углеводной, а липидная часть, в основном, выбрасывается. Следовательно, не подтверждается и утверждение авторов-разработчиков этого материала о повышенной биостойкости «усовершенствованного» консолиданта.

Был также сделан вывод о том, что вполне прояснить все нюансы бесчисленных процессов, происходящих в желтке, использованном для укрепления росписей, — задача неподъемная, тем более для скромных возможностей реставрационного научно-исследовательского учреждения. Однако и упрощать все эти процессы до версий, удобных и привлекательных, не следует. А следует, наконец-то прояснить (подтвердив или опровергнув результаты проведенных исследований), каким материалом мы работаем на самом деле и что можно ожидать от него в будущем.

К этому следует добавить, что в последние годы один из разработчиков «модифицированного желтка» Ю.М.Кукс, отказавшись от своей прежней идеи [6], предложил новую версию обработки природного желтка: добавить насыщенный раствор Ca(OH)2 (то есть известковую воду) в разбавленную желтковую эмульсию — для того, чтобы получить «коллоидный раствор желтка» [6], на который он в очередной раз возложил свои надежды.

2. Задачи исследования

Важнейшей частью общей научно-исследовательской проблемы по установлению эксплуатационной надежности желтковых составов, используемых для укрепления красочного слоя фреско-темперных росписей, является экспериментальная проверка их биостойкости. Этот фактор, среди многих других, является определяющим для судьбы укрепленных стенописей. Собственно, ради повышения биологической устойчивости и были предприняты 30 лет назад попытки модифицировать желток. Но надлежащей проверкой это нововведение тогда (да и позже) не сопровождалось.

С.В.Филатов, один из разработчиков данного материала, пишет, что в 1988 году модифицированный желток был проверен на биоустойчивость Н.Л.Ребриковой, и в результате была «подтверждена его значительно более высокая устойчивость к биопоражениям в сравнении с обычным желтком» [7]. Однако в своей книге «Биология в реставрации» ее автор (Н.Л.Ребрикова) аттестует этот материал скромнее — как «обладающий более высокой биостойкостью, чем исходный», при этом под модифицированным желтком понимается «желтковая эмульсия, в которую добавляется насыщенный раствор Са(ОН)2» [8, с. 124]. Имелся ли в виду желток, прошедший через стадию разделения на две фракции или нет, неизвестно. Также неизвестно, сохранялась ли в исследуемой желтковой пленке щелочная среда, а эти детали очень существенны для оценки подлинной биостойкости модифицированного желтка.

Итак, на сегодняшний день в реставрации стенописей могут быть задействованы несколько составов на основе яичного желтка, причем все они произвольно наделяются теми или иными достоинствами, в том числе и в отношении стойкости к биопоражениям. Таким образом, возникла задача провести исследовательскую работу по определению сравнительной билстойкости четырех желтковых составов:

— природной желтковой эмульсии (ЖЭ);

— модифицированного желтка (МЖ);

— желтковой эмульсии + известковая вода (ЖЭ+ИВ);

— модифицированного желтка + известковая вода (МЖ+ИВ).

Такая работа была проведена на кафедре микологии и альгологии биологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова [9]; часть практической работы выполнялась на кафедре РМДЖ МГХПА им. С.Г.Строганова.

3. Экспериментальная работа

3.1. Изготовление модельных образцов. Для испытаний были изготовлены 24 образца размером 5 х 5 х 1 см. Для того чтобы избежать влияния щелочного материала на результаты опытов, модельные образцы делались из гипсового раствора. После затвердевания и высыхания их лицевая поверхность с кисти покрывалась пигментом (сиена натуральная), замешанном на воде. Поверхности, окрашенные пигментом, покрывались четырьмя видами желтковых составов примерно на ¾ их площади, одна четвертая часть их поверхности оставалась непропитанной. Желтковые составы изготавливались, согласно рекомендациям авторов, предложивших эти виды «модификаций» [3; 6]. Эмульсия природного желтка готовилась путем его разведения кипяченой водой.

Для каждого из четырех испытуемых материалов использовано 3 повторности. Было также применено 2 варианта по срокам нанесения желтковых составов на модельные блоки: половина образцов покрывалась укрепляющим составом 13.12.2019 г., другая половина — 16.12.2019 г., то есть они имели выдержку до испытаний в 5 и 3 дня соответственно.

Другой вид испытуемых образцов яичных составов представлял собой пленочное покрытие, полученное в результате нанесения тех же четырех видов желтковой эмульсии на наружную поверхность пластиковой чашки Петри. В этом случае каждый вид материала был представлен в одной повторности.

3.2.Методы испытаний. Как правило, биостойкость изделий и материалов (а определяющее значение имеет грибостойкость) оценивают по наиболее вероятному и распространенному фактору биологического воздействия — по степени роста на них конкретных видов грибов, в контролируемых (как правило, оптимальных) условиях и в течение некоторого заданного времени. Для этого были подобраны штаммы тех видов, которые представляют собой наиболее активные биодеструкторы испытываемых материалов.

Подготовку образцов названных реставрационных материалов к испытаниям и сами испытания проводили в соответствии с ГОСТ 9.050-75 («Покрытия лакокрасочные. Методы лабораторных испытаний на устойчивость к воздействию плесневых грибов»). За основу при проведении испытания взят Метод А. Однако в силу специфики данных реставрационных материалов в метод была внесена незначительная поправка: опытные образцы были заражены водной суспензией спор грибов без очистки от внешних загрязнений. По степени развития грибов на поверхности образцов можно было судить, является ли испытуемый материал источником питания для них, так как плесневые грибы, лишенные других питательных веществ, должны были использовать только те, которые содержатся в материале.

Заражение образцов плесневыми грибами было проведено, когда образцам на блоках было 3 или 5 дней после нанесения желтковых материалов, а образцам на поверхности чашек Петри — 5 дней.

Для заражения брали смесь 8 видов грибов в соответствии с ГОСТ 9.050-75. Это:

1. Alternaria alternata (Fr.) Keissl.
2. Aspergillus niger Tiegh.
3. A.terreus Thom.
4. Fusarium moniliforme J.Sheld.
5. P.brevicompactum Dierckx.
6. Penicillium funiculosum Thom.
7. P.ochrochloron Biourge.
8. Trichoderma viride Pers.

Температуру внутри термокамеры поддерживали в интервале от 28°С до 30°С, относительную влажность воздуха — выше 90 %. Продолжительность испытания составила 28 суток. Через 1 и 3 недели после заражения произведен промежуточный осмотр и фотофиксация состояния образцов.

О грибостойкости материалов судили по интенсивности развития грибов, которую оценивали визуально по шестибалльной системе от 0 до 5 баллов (табл. 1) и под микроскопом. Для этого были использованы: а) микроскоп Leica DM 500 с фотонасадкой Leica ICC 50 HD и б) бинокулярный микроскоп Leica с фотонасадкой Leica IC 80 HD.

Таблица 1

Балл	Характеристика материала
0	Под микроскопом прорастания спор и конидий не видно
1	Под микроскопом видны проросшие споры и незначительно развитый мицелий
2	Под микроскопом виден развитый мицелий, возможно спороношение.
3	Невооруженным глазом мицелий и спороношение едва заметны, но отчетливо видны под микроскопом.
4	Невооруженным глазом отчетливо видно развитие грибов, покрывающее менее 25 % поверхности.
5	Невооруженным глазом отчетливо видно развитие грибов, покрывающее более 25 % поверхности.

3.3. Результаты испытаний. Результаты испытаний по грибостойкости укрепляемых составов на основе яичного желтка представлены в таблице 2.

Таблица 2

Состав материала	Вариант испытания	Оценка интенсивности развития плесневых грибов, баллы	Комментарий
1	2	3	4
Модифицированный желток (МЖ)	3-дневные образцы на блоках (№ 4–6)	5	МЖ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 6 б, в).
	5-дневные образцы на блоках (№ 1–3)	5	МЖ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 6 б, в).
	5-дневный образец пленки (№ 1)	5	МЖ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 5 б, в).
Желтковая эмульсия (ЖЭ)	3-дневные образцы на блоках (№ 10–12)	**5**	МЖ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 5 б, в).

Желтковая эмульсия (ЖЭ)	5-дневные образцы на блоках (№ 7–9)	5	ЖЭ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 7 б, в).
	5-дневный образец пленки (№ 2)	5	ЖЭ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 8 б, в).
Модифицированный желток + известковая вода (мж+ив)	3-дневные образцы на блоках (№ 16–18)	5	МЖ+ИВ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукреплённое). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 10 б, в).
	5-дневные образцы на блоках (№ 13–15)	5	МЖ+ИВ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 10 б, в).
	5-дневный образец пленки (№ 3)	5	МЖ+ИВ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности пленки с желтковым материалом. Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 3 д).
Желтковая эмульсия + известковая вода (ЖЭ+ИВ)	3-дневные образцы на блоках (№ 22–24)	5	ЖЭ+ИВ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности блока с желтковым материалом. Рост почти отсутствует только по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 12 б, в).

Желтковая эмульсия + известковая вода (ЖЭ+ИВ)	5-дневные образцы на блоках (№ 19–21)	3	ЖЭ+ИВ обеспечивает развитие грибов, слабо заметное визуально, но хорошо видимое под бинокулярным микроскопом. Рост отсутствует по краю, где есть красочное покрытие охры (неукрепленное). Балл поражения не превышает допустимую норму 3 (рис. 11 б-ж).
	5-дневный образец пленки (№ 4)	5	ЖЭ+ИВ обеспечивает очень хорошее развитие грибов. Рост хорошо заметен визуально на всей поверхности пленки с желтковым материалом. Балл поражения превышает допустимую норму 3 (рис. 4 д).

Согласно визуальному осмотру, картина развития грибов на реставрационных материалах была следующей:

— после испытания по Методу А параметры внешнего вида (форма, цвет) носителей всех образцов реставрационных материалов не изменились;

— на контрольных полосках из пигмента, оставленных свободными от нанесения реставрационных материалах, роста грибов практически не обнаружено (рис. 5 в — 10 в, 12 в);

— на поверхности всех опытных образцов, кроме 5-дневных блоков с ЖЭ+ИВ, уже через 3 недели после заражения отмечен рост мицелия и структур спороношения, оцененный на максимальные 5 баллов (рис. 5 б, в — 10 б, в, 12 б, в); важно отметить, что близкая к ней или менее выраженная картина была зарегистрирована и через 1 неделю после заражения (рис. 1 г — 4 г, 13);

— на поверхности блоков 5-дневных образцов с желтковой эмульсией + известковая вода рост мицелия и структур спороношения отчетливо не виден, поэтому оценен на 3 балла (рис. 11 б-д).

Под микроскопом детально была исследована только поверхность блоков 5-дневных образцов с желтковой эмульсией + известковая вода (ЖЭ+ИВ). В результате осмотра были отмечены грибной мицелий и спороношение использованных тест-грибов (рис. 11 е).

Кроме этого, для сравнения картины развития грибов на ЖЭ+ИВ с остальными материалами, под микроскопом были исследова-

ны еще 5-суточные образцы МЖ+ИВ (рис. 9 г, д). Как видно из этого рисунка, мицелий на нем более развитый и плотный.

Отсутствие роста мицелия или его легкое наползание на чистую полоску пигмента подтверждено и микроскопически (рис. 9 д, 11 ж).

Итак, согласно данным таблиц 1 и 2, грибостойкость реставрационных материалов следующая.

Модифицированныфй желток, образцы № 1–6 — ПГ5Х.

Желтковая эмульсия, образцы № 7–12 — ПГ5Х.

Модифицированный желток + известковая вода, образцы № 13–18 — ПГ5Х.

Желтковая эмульсия + известковая вода, 3-дневные образцы № 22–24 — ПГ5Х.

Желтковая эмульсия + известковая вода, 5-дневные образцы № 19–21 — ПГ3Х, где ПГ — аббревиатура от слов «Плесневые Грибы», а два знака внизу справа обозначают устойчивость материала к плесневым грибам в баллах по методам А и Б соответственно. Если испытание по одному из методов не проводилось, вместо балла ставится знак «Х».

4. Обсуждение полученных результатов

4.1. Испытания на грибостойкость с помощью Метода А, ГОСТ 9.050-75, показали, что реставрационные материалы на основе природных соединений (яичного желтка), таких как, желтковая эмульсия, модифицированный желток, тот и другой — с добавлением известковой воды, и особенно, свежеприготовленные, очень хорошо зарастают и используются грибами в качестве питательного субстрата. Их рост оценен 5 баллами.

4.2. Исключение представляет только образец желтковой эмульсии (ЖЭ) с добавлением известковой воды (ИВ) на блоках, причем только 5-дневного возраста. Степень развития микромицетов такова, что при фронтальном освещении они едва видны невооруженным глазом. Вместе с тем рост грибов отчетливо виден под бинокулярным микроскопом. В итоге степень развития микромицетов на этом образце оценена 3 баллами.

Вместе с тем образец той же эмульсии, но 3-дневного возраста, то есть более свежий, зарастал на 5 баллов. Он представлял хорошо доступный источник питания для тех же грибов.

4.3. Обращает на себя внимание, что ЖЭ+ИВ, нанесенная также за 5 дней до испытания, но в виде пленки на пластиковое основание чашки Петри, не обладает той же устойчивостью к этим же грибам. По-видимому, к этому приводит слабое сцепление эмульсии с пластиковой основой. Пленка легко деформируется в процессе высыхания и растрескивается. Кроме того, сказывается отсутствие подложки из нанесенной краски.

4.4. В правомерности такого вывода убеждает тот факт, что пигмент, оставленный на краю блоков чистым, без покрытия желтковыми материалами, после обработки споровой суспензией не обрастает грибами, то есть обладает довольно высокой грибостойкостью. Хотя, как видно из рис. 9 д, 11 ж, и на нем слабо развивается мицелий, в целом же можно утверждать, что этот пигмент обладает даже некоторым фунгистатическим действием по отношению к использованным тест-грибам. (В природной сиене натуральной может содержаться, в зависимости от месторождения, определенное количество окиси марганца — от 0 до 1,5 % [10, с. 473, 474]. Вероятно, присутствие именно этого компонента и повышает фунгистатические способности пигментной подложки. На сравнительную оценку биостойкости желтковых составов это не повлияет, так как фунгистатическое действие этого пигмента будет одинаковым во всех образцах.)

5. Выводы

1. Ни желтковая эмульсия, ни модифицированный желток — испытанные реставрационные материалы на основе яичного желтка — не могут считаться грибостойкими (балл поражения поверхности образцов этих материалов, оцененный Методом А ГОСТ 9.050-75, равен 5, что превышает допустимую норму — 3 балла).

2. Добавление к реставрационным материалам известковой воды, имеющей сильно щелочную реакцию, влияет на грибостойкость некоторых из них. Балл поражения поверхности образцов «Желтковая эмульсия + ИВ (известковая вода)» на блоках, оцененный тем же методом, равен 3, что не превышает допустимую норму — 3 балла.

3. Для формирования грибостойкости имеют значение сроки сушки названного материала на носителе образцов. Период менее 5 суток оказался недостаточным для того, чтобы высушенный реставрационный состав приобрел грибостойкость.

4. Повышению устойчивости способствует подложка, на которую наносится непосредственно материал. Подложка из природной

краски — сиены натуральной — положительно влияет на грибостойкость желтковой эмульсии (ЖЭ). Степень развития микромицетов на непропитанной полоске этого пигмента в данном случае не превышает 1 балла.

5. Реставрационные материалы, изготовленные в виде пленок на пластиковом носителе, имеют слабое сцепление с основой, легко деформируются и склонны к растрескиванию.

6. Заключение

Обобщающий вывод, который вытекает из проведенных научно-исследовательских работ и представленного «Отчёта», может быть сведен к следующим позициям.

Все желтковые составы — и природные, и модифицированные, с добавлением известковой воды, или без нее — не являются биостойкими, причем наибольшую способность к обрастаниям грибами проявил модифицированный желток + известковая вода. Этот вывод хорошо согласуется с тем компонентным составом, который приобретает желток после «модификации»: содержание белков и углеводов в нем более чем в 2 раза больше, чем липидов [5].

Физико-механические свойства у пленок, полученных из составов на основе яичного желтка, таковы, что они склонны к деформациям, растрескиванию и шелушению; более всего эти качества присущи модифицированному желтку, а особенно модифицированному желтку + известковая вода. Такой вывод также хорошо согласуется с результатами проведенных ранее аналитических исследований, так как большей склонностью к усадке при высыхании (а, значит, и к возникновению деформационных напряжений) обладают белковые компоненты.

Практика безоглядного применения желтковых составов для укрепления красочного слоя фреско-темперных росписей не может считаться технологически приемлемой; особенно это относится к составу: модифицированный желток + известковая вода.

Независимые исследования по поиску оптимальных консолидантов красочного слоя стенописей, наиболее устойчивых ко всем видам негативных воздействий, должны быть продолжены, при этом желательно исключить субъективное отношение специалистов к результатам своих (и не только своих) исследований и к выводам, следующим из них.

Список литературы:

1. *Филатов В.В.* Основные проблемы реставрации монументальной живописи // Реставрация и хранение музейных художественных ценностей. Выпуск 2(5). — Москва: Информкультура, 1974. — С 5–6.

2. *Кукс Ю.М., Тихомиров А.И., Филатов С.В.* Способ приготовления композиции для укрепления красочного слоя темперной и клеевой монументальной живописи. Авторское свидетельство на изобретение № 1636254. Зарегистрировано 22.11.1990 г. Приоритет изобретения 18.07.1988 г.

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

4. *Бурый В.П.* К реставрации произведений древнерусской монументальной живописи. Вопросы и проблемы укрепления фресок // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 2/1. — С. 121–128.

5. *Бурый В.П., Борисова Н.Л., Водовозова Е.Л., Третьякова Д.С.* Новый взгляд на проблему укрепления стенописей модифицированным желтком // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 2/1. — С. 129–135.

6. *Кукс Ю.М., Лукьянова Т.А.* Традиционные материалы живописи // Доклад на II Международном форуме реставраторов. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2019. — М/п текст. — 14 с. — В печати.

7. *Филатов С.В.* Модифицированный желток в практике реставрации (тридцать лет спустя) // Доклад на II Международном форуме реставраторов. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2019. — М/п текст. — 9 с. — В печати.

8. *Ребрикова Н.Л.* Биология в реставрации. — Москва: ГосНИИР, 1999. — 183 с.: ил.

9. *Кураков А.В., Макеева В.Л.* Отчёт о результатах исследования реставрационных материалов на основе природных соединений на устойчивость к воздействию плесневых грибов. — Москва: Биологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова, кафедра микологии и альгологии, 2020. — М/п текст. — 10 с.: ил. (Архив кафедры РМДЖ).

10. *Беленький Е.Ф., Рискин И.В.* Химия и технология пигментов. — Ленинград: Госхимиздат, 1960. — 756 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

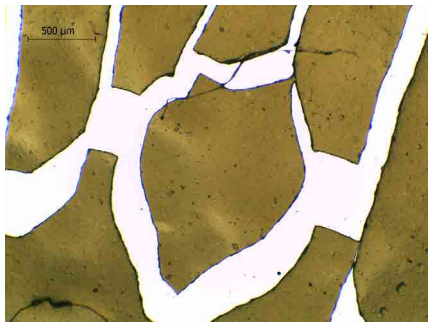
Рис. 1. Пленка модифицированного желтка (№ 1) — 5-дневный образец

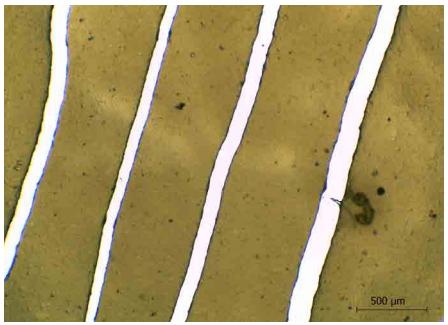


а) внешний вид до заражения



б) фрагмент в отраженном свете при увеличении (х 3)





в) под микроскопом







г) через 1 неделю после заражения

д) через 3 недели после заражения

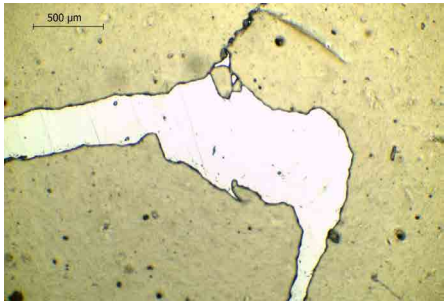
Рис. 2. Пленка желтковой эмульсии (№ 2) — 5-дневный образец

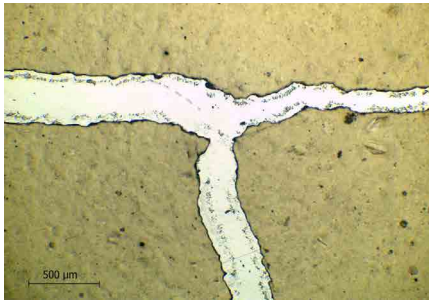


а) общий вид до заражения



б) фрагмент в отраженном свете при увеличении (х 3)





в) под микроскопом





г) через 1 неделю после заражения

д) через 3 недели после заражения

Рис. 3. Пленка модифицированного желтка + известковая вода (№ 3) — 5-дневный образец

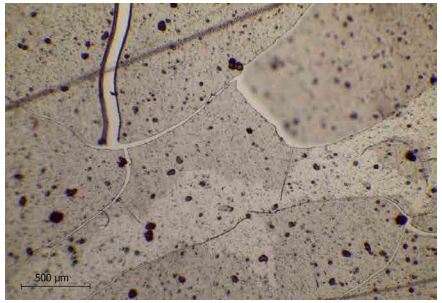


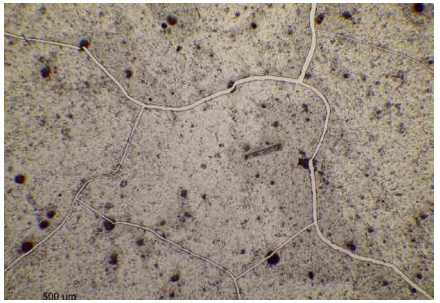
а) общий вид до заражения





б) фрагмент в отраженном свете при увеличении (х 3)





в) под микроскопом





г) через 1 неделю после заражения

д) через 3 недели после заражения

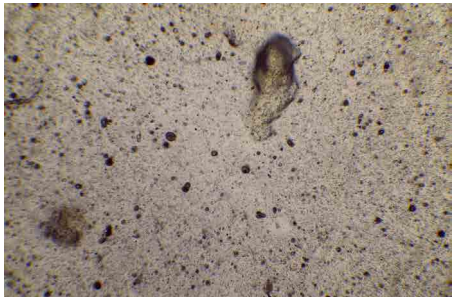
Рис. 4. Пленка желтковой эмульсии + известковая вода (№ 4) — 5-дневный образец

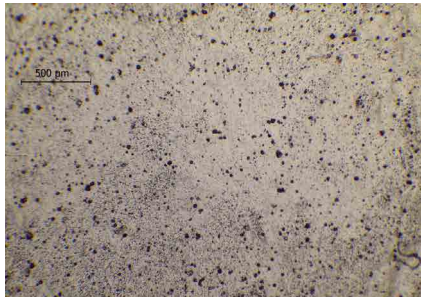


а) общий вид до заражения



б) фрагмент в отраженном свете при увеличении (х 3)





в) под микроскопом

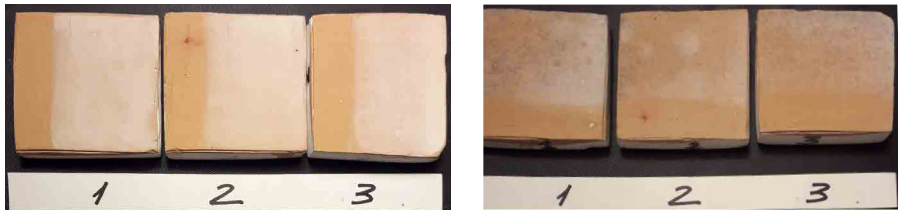




г) через 1 неделю после заражения

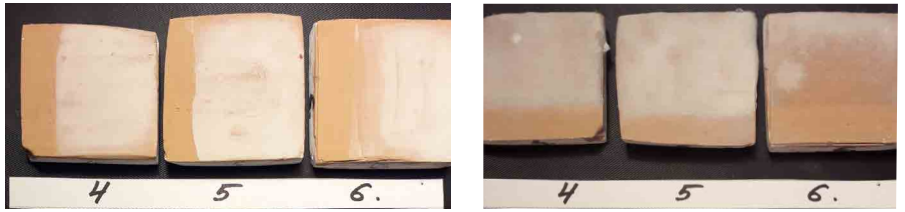
д) через 3 недели после заражения

Рис. 5. Модифицированный желток (5-дневный образец)



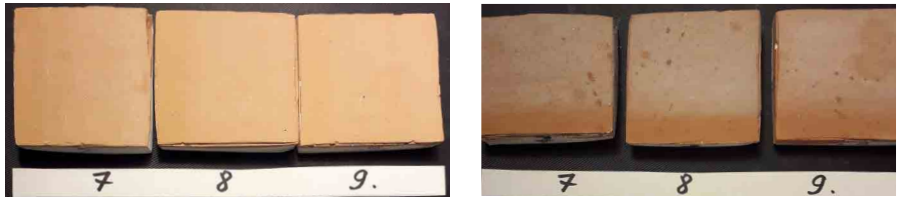
а) до заражения; б) через 3 недели после заражения

Рис. 6. Модифицированный желток (3-дневный образец)



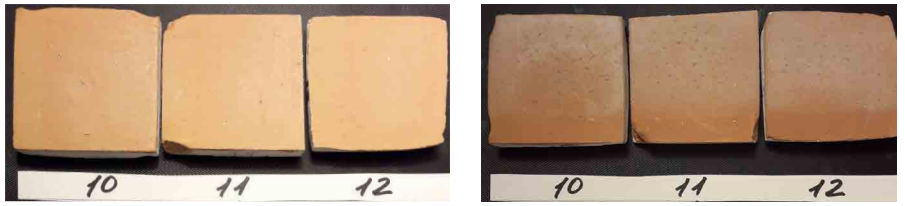
а) до заражения; б) через 3 недели после заражения

Рис 7. Желтковая эмульсия (5-дневный образец)



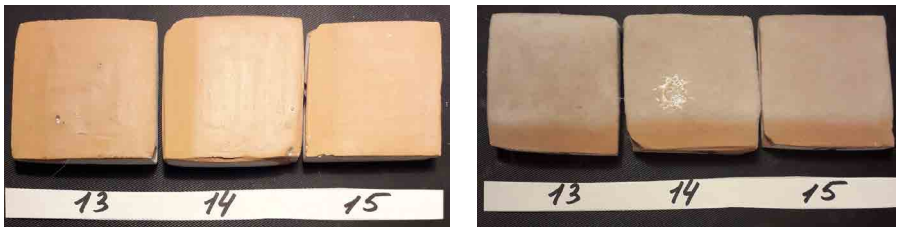
а) до заражения; б) через 3 недели после заражения

Рис. 8. Желтковая эмульсия (3-дневный образец)

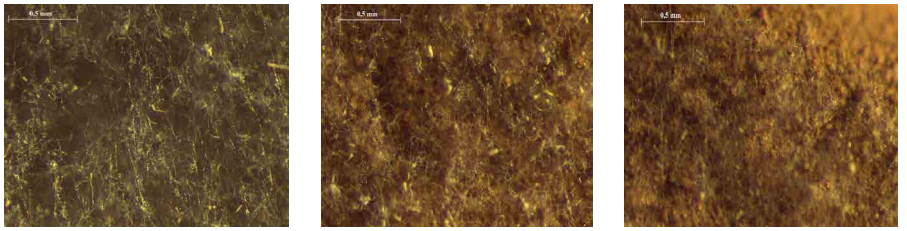


а) до заражения; б) через 3 недели после заражения

Рис. 9. Модифицированный желток (МЖ) + известковая вода (ИВ) (5-дневный образец)



а) до заражения; б) через 3 недели после заражения



в) край образца без МЖ — наползание мицелия; г) край образца без МЖ — наползание мицелия

Рис. 10. Модифицированный желток + известковая вода (3-дневный образец)



а) до заражения; б) через 3 недели после заражения;

Рис. 11. Желтковая эмульсия (ЖЭ) + известковая вода (ИВ) (5-дневный образец)



а) до заражения; б) через 3 недели после заражения; в) через 4 недели после заражения

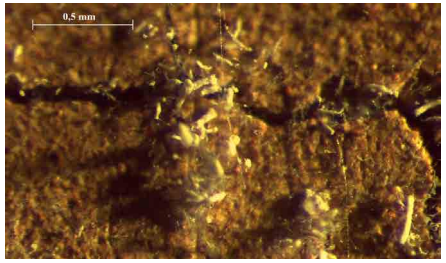
ЖЭ+ИВ



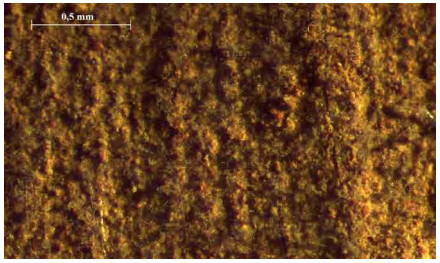
г) через 3 недели после заражения при увеличении (х 3);



д) через 4 недели после заражения при увеличении (х 3)



е) под микроскопом через 4 недели после заражения;



ж) край образца без ЖЭ

Рис. 12. Желтковая эмульсия + известковая вода (3-дневный образец)



а) до заражения;



б) через 3 недели после заражения

Рис. 13. Образцы РМ через 1 неделю после заражения





№ 1–2–3 (МЖ — 5)



№ 4–5–6 (МЖ — 3)



№ 7–8–9 (ЖЭ — 5)



№ 10–11–12 (ЖЭ — 3)



№ 13–14–15 (МЖ+ИВ — 5)



№ 16–17–18 (МЖ+ИВ — 3)



№ 19–20–21 (ЖЭ+ИВ — 5)



№ 22–23–24 (ЖЭ+ИВ — 3)

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 25.05.2020
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 24,9.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9