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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

1/2013

ББК 30.182

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – МГХПА, 2013. – № 1. – 230 с.

ISSN 1997-4663

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

Учредитель:
ГОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова»

Главный редактор:
Доктор искусствоведения, профессор Н. К. Соловьев

Члены редакционной коллегии:
В. Р. Аронов; А. Н. Бурганов; М. А. Бурганова; А. В. Ефимов;
Л. Г. Крамаренко; А. Н. Лаврентьев;
М. Т. Майстровская; Н. С. Степанян.

Выпускающий редактор: Н. Н. Ганцева
Координатор: О. В. Донская
Компьютерная верстка: Ф. В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С. Г. Строганова, 2013

Д. М. Чавушьян

ЭТНИЧЕСКИЕ ИСТОКИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА СКАНИ В РЫБНОЙ СЛОБОДЕ

Статья посвящена изучению такого феномена, как ювелирное искусство Рыбной слободы. В статье приводится анализ центров ювелирного искусства, сосредоточенных в основном в Казани и селах Заказанья.

The article devoted study such phenomenon as the jewellery of village Rybnaya Sloboda. In the article there is an analysis of jewellery the latter was produced mainly in Kazan and the trans-Kama villages.

Ключевые слова: филигрань, ювелирное искусство, Казань, село Рыбная слобода, мастера.

Keywords: filigree, jewellery, Kazan, village Rybnaya Sloboda, craftsmen.

Вопросы этнических взаимодействий старых мастеров на почве ювелирного дела являются актуальными для искусствоведческой науки. С этой позиции у некоторых исследователей возникает научный интерес к феномену села Рыбная Слобода. Оно является одним из древнейших центров производства литых и сканных изделий. Старое географическое расположение села – Лаишевский уезд Казанской губернии объясняет и характер сканных украшений, изготавливавшихся здесь в XIX веке, чрезвычайно похожих на татарские.

В томе I «Кустарных промыслов России» за 1913 г. приводится следующий обзор: «В России филигрань была издавна в большом ходу и производилась во многих центрах. Самыми известными были Казанская и Костромская губернии, Московская и Олонецкая, а также

Закавказье и Крым»[1].

Ряд авторов, изучавших искусство казанских татар, таких как: Г.Ф. Валеева–Сулейманова, С.В. Суслова отмечают, что татарское ювелирное искусство в целом повлияло на формирование декоративно-прикладного искусства Поволжья, а наивысшего расцвета техника скани достигла в этом регионе в XIX веке.

Историческое наследие, оставленное предшественниками казанских мастеров золотого и серебряного дела – волжскими булгарами, сформировало особое своеобразие ювелирного сканного искусства казанских татар, пройдя долгий путь своего развития. В вопросе технико-технологического исполнения сканных украшений волжские булгары использовали греческие традиции. По выражению Б. А. Рыбакова, булгарские ювелиры впервые в средневековой Европе «создали своеобразную культуру скани и зерни»[2].

Декоративно-прикладное искусство волжских булгар, их орнаментальные образы, формообразование, технологические приемы исполнения ювелирных изделий стоит рассматривать как художественное наследие, сформировавшее ювелирное искусство казанских мастеров XIX века. «Искусство волжских булгар и их потомков – казанских татар может рассматриваться в генезисе их развития, как единый непрерывный процесс, включающий в себя преемственность различных традиций» – говорится в книге Г.Ф. Валеевой – Сулеймановой «Древнее искусство Татарии»[3].

Если обратиться к истории, то «…события второй половины XIV – начала XV веков привели к распаду древней Волжской Булгарии, перенесению ее экономического и политического центра к северу – в более спокойные и густо населенные районы бассейна реки Меши, Казанки и низовья Свияги, где продолжали существовать несколько булгарских городов. Здесь, на базе Казанского княжества, образовалось Казанское ханство»[4]. Население ханства постепенно сложилось в народ, который «русские вначале называли казанскими булгарами, а затем казанцами или казанскими татарами»[5]. Становление этноса казанских татар происходило на базе культуры и традиций их предков, но вместе с этим Казанское ханство – это новая, более высокая ступень развития.

Важнейшим этапом стало присоединение края казанских татар

к России. После завоевания Казани русским народом, началось перемещение населения из города в окраинные поселения. Таким образом, мастера – ювелиры уходили работать в соседние села и области, в связи с этим там постепенно образовывались местные центры сканного производства, которые в своем большинстве и сохранились до XIX столетия.

Г.Ф. Валеева–Сулейманова и Р. Г. Шагеева указывают: «Со второй половины XVI века центрами развития татарской культуры становятся районы Заказанья. Концентрация в селах и деревнях Заказанья городского населения, в том числе и ремесленников, способствует распространению здесь наряду с элементами городской материальной культуры отдельных видов городского художественного ремесла – ювелирного, вышивки (золотошвейной), резьбы по камню, художественного металла. Художественные традиции народа приводят к новым достижениям в новых исторических условиях присоединения края к России»[6] Такими центрами развития традиционных промыслов «становятся крупные поселения – Арск, Старый Ашит, Большие Менгеры, Сабы, Зюри, Курса и другие»[7].

Поэтому нужно подчеркнуть, что такое историческое событие, как присоединение казанских земель к России, повлияло на активность развития ювелирного дела в Заказанье и на характер ювелирных украшений отдельных поселений этого края.

Конечно, наиболее известным центром изготовления уникальных сканных украшений издавна была Казань. «Из поколения в поколение передавались секреты мастерства и инструментарий ювелиров. Ремесло это, однако, не было привилегией мужчин. Наиболее тонкие, технически сложные украшения создавали женщины, работавшие в селах и в Казани – в Татарской слободе, где были распространены кварталы с мастерскими ювелиров. Неповторимая самобытность декоративных образов в украшениях создается тончайшим рисунком и изяществом ажурной филиграни в контрасте с объемностью и многоцветьем самоцветов»[8].

Татарские ювелиры работали, в основном, по заказам и на рынок поступала, как правило, очень небольшая часть их продукции. Работали они обычно в одиночку, передавая навыки мастерства по наследству

сыновьям или ближайшему родственнику, и лишь изредка имели одного-двух учеников. За время обучения ученик приобретал профессионально-технические навыки, а также усваивал традиционные приемы орнаментации украшений, размещения на них рисунков. Украшения изготовлялись, главным образом, из серебра заказчика. Оплата за их изготовление взималась также преимущественно серебром[9].

В России почти повсеместно сканные узоры расцвечивали эмалью. Казанская скань является исключением, ее завитки дают чисто графические рисунки сложных мелких узоров. С точки зрения техники, татарская скань связывается исследователями, скорее, со среднеазиатской или греческой, чем с русской. В глубоких маленьких ячейках, образованных завитками скани, у казанцев нет эмали. Однако они не только знали эмаль, но владели даже таким сложным техническим приемом, как покрытие эмалью чеканного рельефа[10].

По технике исполнения известны три типа скани татарских ювелиров – «плоская, накладная и бугорчатая. Бугорчатая скань является высшим достижением техники татарских мастеров»[11]. Бугорчатая скань отличается от плоской тем, что каждый завиток выполнен объемно. Он не заканчивается в плоскости, но выступает над ней, образуя трехмерный объем в виде небольшой конусообразной пирамидки, сужающейся к верху. Проволока для этого вида скани берется очень тонкая, эластичная, обычно из высокопробного серебра или золота.

«Устойчивые художественные принципы, национальный эстетический вкус проявляются как в уникальных дорогих украшениях, так и в продукции массового производства, формы и декор которых были унифицированы. К последним относятся сканные изделия – ажурные чулпы, серьги с плоским щитком, звеньевые браслеты, перстни; гравированные и чеканные широкие пластинчатые браслеты, поясные застежки, бляхи, черненые по серебру – плоские браслеты, перстни, кольца – и литые украшения, подражающие сканным. Все они делались преимущественно из низкопробного серебра и были распространены не только у поволжских татар, но и у других народов – башкир, чувашей, русских, в Средней Азии, Казахстане, Сибири. Большой спрос на эти изделия способствовал открытию в конце XIX века близ Казани, в селе Рыбная Слобода, кустарного промысла, в котором работали русские

мастера, освоившие изготовление украшений в подражание татарским. Ими изготавливались дешевые литые серьги, накосники, перстни и особенно много браслетов»[12].

Изготовление массовых прикладных изделий сделали село Рыбная Слобода крупным кустарным промыслом. Из истории села известно, что его становление было постепенным. XVIII век принес значительные изменения в социально-экономическом развитии села. Рыбная слобода, прежде чем стать городом, прошла в своем развитии несколько этапов: рыболовецкая слобода – торгово-ремесленный центр – перевалочный пункт – «знатная струговая пристань». Все изменения в экономике села происходили постепенно. Тем не менее, М.Я. Волков в статье «Рыбная слобода во второй половине XVII – начале XVIII века»[13] называет конкретный временной рубеж, когда рыболовецкое селение превратилось в «заметный центр промышленности и торговли Верхнего Поволжья» – это 1676-1681 годы. При этом он, конечно, опирается на материалы центральных архивов и на Писцовую книгу Рыбной Слободы 1676 г., где на с.34 четко сказано, что население Рыбной слободы «по окладу» приравнено к «посацким людям» Углича, Мологи и Романова. «А Рыбную слободу стали относить к городским поселениям», – делает вывод ученый.

Село Рыбная Слобода имело обширный слой государственных крестьян, которые практически с основания села занимались ремеслами: кружевоплетением и ювелирным делом. Причем по образцам и технологиям Новгорода и Рязани, откуда они были переселены на новые земли. Исстари в технологии мастеров Рыбной Слободы вошли приемы местных умельцев из окрестных сел, где также много веков мастера занимались художественной обработкой металла. Естественно, что татарское ювелирное искусство повлияло на русских мастеров.

«По качеству исполнения и по своему художественному уровню украшения, выполненные в традициях татарского искусства мастерами Рыбной слободы, значительно уступали красочным и нарядным изделиям казанских ювелиров. Однако они, будучи распространены повсеместно у многих народов Поволжья и за его пределами»[14]...

С давних времен изготовлением татарских украшений занимались в Рыбной Слободе русские ювелиры. Исследователь истории

художественного образования в России И.Э. Агапова отмечает: «Обучение ювелирным промыслам во многих регионах было на уровне высококвалифицированного ремесленничества. Кроме старинного центра ювелирного промысла, находившегося в Казанской губернии – не единственном месте, где работали ювелиры, «ювелирных гнезд тут наберется еще не менее десятка, но во всех прочих – население татарское и только в Рыбной Слободе – русское»[15].

В размышлениях этого автора нужно выделить важные сведения о том, что население и ремесленники, выполнявшие ювелирные работы в Рыбной слободе были преимущественно русские, но копировали они татарские национальные украшения, подражая характеру татарской скани. Мода у русского населения на татарские прикладные изделия является очевидным фактом. Этому есть подтверждения в истории, например, кожевенное производство татар было крайне популярно, и в средние века нарядные татарские сапожки стали частью костюма русской знати. Г.Ф. Валеева-Сулейманова проводила интересное исследование шапки Мономаха, доказывая в своей статье, что она первоначально принадлежала знатной татарской особе. Она пишет: «О том, что шапка была создана золотоордынскими ювелирами, имеется ряд неоспоримых свидетельств…»[16]. Также в ювелирном деле поволжских татар наибольшее развитие получила чеканка. В 1652 – 1653 гг. в Москву по царскому указу из разных городов России созывали лучших серебряников для ювелирных работ по оформлению монументальных сооружений в Московском кремле. Приехали и из Казани пять лучших мастеров-чеканщиков.

В отличие от татар, ювелирное дело рыбнослободцев, не имевших пахотной земли, получило характер довольно крупного кустарного промысла. По сведениям С.А. Давыдовой[17], в 1891 году в Рыбной Слободе серебряным промыслом занимались в 50 домах. Мастеров было 67 человек, наемных рабочих и учеников 22 человека, т.е. всего 89 серебряников. А по данным 1886 года только серебряников в Слободе было более 150 человек. Занятие было семейным, нередко с привлечением батраков. Промыслы мастеров Слободы делились на несколько видов: литейный, чеканный и «наборщиков, специалистов по ажурным работам», плетение цепей и т.д. Делали чулпы-накосники,

монисты, броши, тоймы-пуговицы. Сложился тип профессионального жилища в два этажа: под кузню-«балаган» и жилые покои. Печи для обжига форм, слепленных из глины приказанских карьеров, ставили обычно в огородах. Там же плавили металл, заливая его в формы.

Местные ремесленники-ювелиры сбывали изделия не только купцам, но и коллегам из татарских Тенеков. Рыбнослободские кустари металл для украшений приобретали на Нижегородской, Мензелинской, Ирбитской ярмарках. Их профессиональный словарь был наполнен татарскими терминами: чулпа (чулпы), тенька (тэвдсе), близек (белэзек). При этом тенька являлась имитацией рублевых монет (бер сумлык тенкэ, акча), которые изготавливали ювелиры. Агач кумере – древесный уголь (береза, дуб) – высокоуглеродный, образующийся при нагревании без доступа воздуха. Для массового производства использовали дешевое низкопробное серебро, для дорогих изделий – высокопробное. Дороговизна золота сделала популярным простое золочение серебра, которое применялось преимущественно, особенно ремесленниками Заказанья.

В сельскохозяйственном обзоре Казанской губернии за 1913 г. указывается, что «…промысел по изготовлению из латуни и серебра украшений к национальной одежде нерусского населения был развит в Рыбной Слободе Лаишевского уезда Казанской губернии…, и в деревне Чалымкиной Козьмодемьянского уезда. Изделия продавались в Поволжье, в Акмолинской, Семипалатинской и Уральской областях»[18].

Известно, что украшения, выполненные мастерами Рыбной Слободы, изготовлялись не только для местных народов края, но и «для народов Средней Азии и Казахстана в соответствии с их вкусами и обычаями. Готовая продукция сбывалась на Нижегородской, Мензелинской и Ирбитской ярмарках. Однако при посредстве скупщиков, наиболее крупным из которых был Иван Марточкин, продукция попадала не только в Европейскую и Азиатскую Россию, но даже в Западную Европу и Америку.

Как видим, Казань и районы Заказанья являлись центром ювелирного ремесла, главным образом, изготовления женских украшений[19]. В основном украшения, выполненные рыбнослободцами, покупались татарскими женщинами среднего достатка.

Необходимо отметить, что если у рыбнослободских кустарей-ювелиров, вырабатывающих большое количество украшений, создался определенный стандарт, то украшения, исполненные татарскими ювелирами, были почти всегда оригинальны и не повторяли друг друга. Поэтому продукция татарских ювелиров ценилась выше и пользовалась большим спросом.

«В капиталистическое время, особенно в конце XIX – начале XX вв., в быт казанских татар, особенно горожан, довольно активно проникает городская культура. Втягивание народов Среднего Поволжья в единую социально-экономическую жизнь способствует распространение среди них общих для края рыночных товаров: сережек, браслетов, брошек, и одновременно – исчезновению из быта некоторых своих традиционных украшений»[20].

Казанское Губернское Земство устроило в Рыбной Слободе Ювелирно-художественно-ремесленную учебную мастерскую, которая производила изделия, при 30 учениках на сумму 750 р. и сбывала их в склад Губернского Земства в Казани. Искусство учеников школы и по стилю, и по выбору тем («парные подсвечники, записные книжки, подстаканники, кольца для салфеток, разрезальные ножи для книг, рамки для фотографических портретов и т. п.») рассчитывалось не на простонародье, а на покупателей из зажиточного класса и, видимо, поэтому здесь было особое отношение к содержанию обучения.

Как отмечает исследователь И.Э. Агапова, здесь в учебную программу были введены такие предметы, как «История ювелирного дела» и «Народное искусство». Такого новаторского движения в прочих ювелирных районах, судя по сущности обучения, и присланным на выставку изделиям, не наблюдалось[21].

Рыбнословодцы заслуженно пользовались всероссийской славой. На выставках и ярмарках медалями и грамотами отмечались не единожды изделия Марточкина, Скворцова, Семендина, Казачкова, Тюрина, Богомолова, Хаванова, Ярина и других. Династия ювелиров Яриных существовала более 350 лет. Работали как мужчины, так и женщины. Их работы приобретались музеями, галереями, владельцами крупных магазинов именно как образцы так называемого восточного стиля.

Павел Хаванов с семейством был особенно известным специалистом

по украшениям для татар, казахов, узбеков, туркменов. Мастер Стрелин был известен богатым среднеазиатским коневладельцам драгоценной сбруей. Продукция широко расходилась по империи и закупалась в Западной Европе. Понятно, что секреты мастерства были делом глубоко семейным.

В 1909 году по инициативе местной помещицы и общественной деятельницы Екатерины Ивановной Донауровой было открыто казенное художественно-ремесленное училище со своим цехом. Обучали здесь кружевниц и ювелиров. Ученики этой школы успешно освоили старые традиционные методы. Сумели создать новые методы ювелирного дела и кружевоплетения. Обучались рисованию карандашом и красками ,литью, филиграни. Долгое время учителями – мастерами были Курочкин Иван Семенович, Вагин Александр Иванович, по золотым изделиям – Щетинников Гаврил Арефьевич.

Е. И. Донаурова была известна своим активным покровительством художественным промыслам села. Приезжая на лето из Петербурга, Донаурова привозила массу заказов из российской столицы, а иногда из Европы и Америки. Она устроила в селе мануфактуру капиталистического типа.

Училище, курируемое министерством торговли, выдавало выпускникам свидетельство на право работы по специальности. Заведовал им замечательный педагог Алкивиад Триандафиллидис. Оно поддерживало тесную связь с Казанским художественным училищем. По итогам Всероссийской промышленной выставки 1913 года училище наградили Большой золотой медалью.

Рыбная Слобода прошла долгий путь от небольшого рыболовецкого села до крупного промышленного центра ювелирного искусства со своим художественным училищем. Мастера Слободы, основываясь на образцах казанских ювелирных изделий и прикоснувшись к национальному искусству татарской скани, смогли сформировать тип унифицированных массовых украшений. Они сумели сохранить образ татарских мусульманских сканных изделий, но упростили некоторые декоративные элементы сканного орнамента, да и изготавливались изделия преимущественно из латуни и мельхиора. Таким образом, эти украшения, в отличие от дорогостоящих татарских из серебра и

золота, могли приобретаться разными сословиями и поэтому быстро распространялись по миру, сделав Рыбную Слободу известным ювелирным центром.

Примечания:

1.Гильдт В., Коргуева С.П. Кустарные промыслы России. Т.1. СПб., 1913. – С. 4.

2.Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. – С. 355.

3.Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. – С.3.

4.Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. – С.130.

5.Воробьев Н.И. Казанские татары. Казань, 1953. – С.19.

6.Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. – С.157 - 158.

7.Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г., Декоративно – прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990. – С.8.

8.Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г., Декоративно – прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990. – С.77 - 78.

9.Суслова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – нач. XX вв. (Историко-этнографическое исследование). Автореферат диссертации канд. исторических наук. Казань, 1980.

10.Там же.

11.Суслова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – начала XX в. Историко – этнографическое исследование. М.: Издательство «НАУКА», 1980. – С.15.

12.Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г., Декоративно – прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990. – С.78.

13.Волков. М.Я. Рыбная слобода во второй половине XVII – начале XVIII века// Статья. Верхневолжская правда, 1988, 27-29 декабря.

14.Ювелирное искусство народов России. Альбом. Автор вступительной статьи «Украшения татар Поволжья». Н.Г. Полячек. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. – С. 121.

15.Агапова И.Э. Исторический опыт профессионального образования в народных художественных промыслах России. Материалы доклада на семинаре «Региональный компонент и развитие культуры личности». 2009.

16.Валеева-Сулейманова Г.Ф. Шапка Мономаха – имперский символ татарского происхождения. Сборник «Золотоордынская цивилизация». Вып. 1.Казань, 2008. – С. 23.

17.Давыдова С.А. Производство металлических изделий в Рыбной Слободе Лаишевского уезда, Казанской губернии. – Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т. III. СПб., 1895. – С. 117.

18.Сельскохозяйственный обзор Казанской губернии за 1913. – С. 89.

19.Суслова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – нач. XX вв. (Историко-этнографическое исследование). Автореферат диссертации канд. исторических наук. Казань, 1980.

20.Там же.

21.Агапова И.Э. Исторический опыт профессионального образования в народных художественных промыслах России. Материалы доклада на семинаре «Региональный компонент и развитие культуры личности». 2009.

Библиография:

1.Агапова И.Э. Исторический опыт профессионального образования в народных художественных промыслах России. Материалы доклада на семинаре «Региональный компонент и развитие культуры личности». 2009.

2.Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1987.

3.Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г., Декоративно – прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990.

4.Валеева-Сулейманова Г.Ф. Шапка Мономаха – имперский символ татарского происхождения. Сборник «Золотоордынская цивилизация». Вып. 1.Казань, 2008.

5.Воробьев Н.И. Казанские татары. Казань, 1953.

6.Волков. М.Я. Рыбная слобода во второй половине XVII – начале XVIII века// Статья. Верхневолжская правда, 1988.

7.Гильдт В., Коргуева С.П. Кустарные промыслы России. Т.1. СПб., 1913.

8.Давыдова С.А. Производство металлических изделий в Рыбной Слободе Лаишевского уезда, Казанской губернии. – Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т. III. СПб., 1895.

9.Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.

10.Сельскохозяйственный обзор Казанской губернии за 1913.

11.Суслова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – нач. XX вв. (Историко-этнографическое исследование). Автореферат диссертации канд. исторических наук. Казань, 1980.

Л. Б. Фрейверт

ТИПОЛОГИЯ КОНТРАСТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ: ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ

Статья исследует, каким образом контраст функционирует в художественной форме в дизайне и других искусствах. Автор, используя музыковедческую терминологию как основу, создает собственную универсальную систему видов контраста и описывает их значение для дизайна.

This work is devoted investigation of contrast in art form in industrial design and other arts. The author use musicological terminology as basis, create own universal system of kinds of contrast in all arts and describe its meaning for industrial design.

Ключевые слова: художественная форма, дизайн, типология, ритм, контраст.

Keywords: art form, industrial design, typology, rhythm, contrast.

Для формообразования, для ритма художественной формы важнейшую роль играют тождество, нюанс и контраст. Тождество и нюанс способствуют цельности и связности. Обилие контрастов, напротив, может угрожать целостности формы. Но в то же время психологическое требование разнообразия полагает предел, за которым однородное теряет выразительность и перестает восприниматься. Поэтому в дизайне, как и в других искусствах, контрастирование активно применяется. Чтобы оно служило разнообразию формы, ее эмоциональной насыщенности и при этом не разрушало ее единства, контрастные построения должны быть сопоставимы, иметь какую-то общую основу: «Контраст, конфликт – суть отношения, и как таковые

могут быть введены исключительно с помощью объемлющего порядка, подчиняющего себе оба компонента. Компоненты неупорядоченного конгломерата “не замечают” друг друга» (1).

В дизайне, следуя традициям архитектуры, иногда понятие ритма сужается, сводится к количественным отношениям величин (пропорциям). Но ритм должен включать в себя и качественные характеристики. Одной из таких важных характеристик и являются приемы контрастирования. В. Балихин указывал: «Контраст есть образование ритмическое… Форма есть ритмическая система контрастов, количеств и качеств» (2). Свойствами резкого несходства и взаимного подчеркивания различий обладают размеры, геометрическая форма, цвет, фактура и текстура, положение в пространстве и мн. др. Можно сказать, что контраст как явление неоднороден и контрастен внутри себя.

На сегодняшний день отсутствует не только интегрирующая теория контраста или хотя бы внятная общепринятая классификация его видов, но даже такая постановка вопроса в современном искусствоведении автору настоящего текста неизвестна.

Однако проблема контраста, особенно в сфере дизайна, сейчас имеет важное и теоретическое, и практическое значение. С одной стороны, усилившаяся визуальная агрессивность окружающей среды толкает проектировщиков на педалирование мгновенно воспринимаемых эффектов, что, возможно, увеличивает коммерческую выгоду, но ухудшает потребительские качества объектов, способствуя перцептивному утомлению. С другой стороны, нарастают тенденции к экологичности, к экономному использованию как материальных ресурсов, так и сильно действующих выразительных средств и приемов. Но не только излишняя пестрота, а также и чрезмерная однородность влияют на восприятие негативно. Так, например, в книге Г. Башляра «Поэтика пространства» цитируется текст французского писателя Сьюпервеля: «Избыток пространства душит нас сильнее, чем его недостаток… горизонт оставался неизменным, – и пампа показалась мне тюрьмой, самой просторной из тюрем» (3).

Для дизайна использование приемов контрастирования в форме связано также с утилитарными условиями, что требует особо

взвешенного его применения. Ведь мастерство, по часто цитируемому высказыванию Г.А. Голицына, есть «разнообразие приемов + точность реакций» (4). Проектировщик должен осознать закономерности действия этих приемов и владеть всей палитрой необходимых средств. У каждого из них есть своя «область допустимых значений», т.е. физико-психологическая основа эмоционального воздействия.

В данной статье предлагается ввести классификацию основных видов контраста по двум характеристикам: по способам ритмической сопряженности и по характеру художественного материала. Под ритмической сопряженностью здесь понимаются приемы последования частей: соседство через цезуру-границу, стык, перекрытие, постепенный переход. Те же формообразующие тенденции представлены в оппозициях «линейность-живописность», «корпускула-волна», «вещь-среда». Под характером художественного материала подразумеваются не физические, а формальные свойства, качественные характеристики содержащихся в нем элементов: геометрические формы, линии, цвет, тон и т.п.

Совокупность основных видов контраста можно представить себе в виде схемы:



По ритмическим характеристикам можно выделить две группы контраста: соседство замкнутых фигур-«вещей» образует «**разделенный контраст**»; отсутствие цезуры между построениями, постепенный

переход образует «**связный контраст**». Применительно к дизайну эту схему можно мысленно дополнить третьим измерением: контраст или сходство цвета, фактуры, геометрических характеристик вступают в сложную перцептивную игру. Построения могут быть контрастны в одном аспекте и сходны в другом.

При **разделенном контрасте** замкнутые построения отделены четкой границей, а иногда и паузой. Элементы связи между ними скрыты. Это может быть идентичность ритма, изоморфность внутренней структуры и т. д. Такие приемы вносят черты аналогии в понимании М. Фуко (5). В отношениях разделенного контраста находятся, например, детали кузова автомобиля – колеса, стекла и т. п., ритмически замкнутые элементы формы, часто выполненные из разных материалов или из материала контрастных цветов.

Если хотя бы одно из построений разомкнуто или имеется переходное образование, служащее соединительным звеном, возникает **связный контраст**. Он имеет следующие разновидности: **связный контраст музыкального типа** и **связный контраст живописного типа**. Первый из них чаще встречается в музыке, второй – в живописи, но оба представлены во всех искусствах.

Связный контраст музыкального типа возникает, когда граница одного из связуемых построений определима, а другое требует ритмического продолжения. Связный контраст живописного типа образуется из двух взаиморазомкнутых форм, плавно переходящих одна в другую.

В свою очередь, связный контраст музыкального типа имеет две разновидности: динамичное непосредственное соседство двух элементов или контрастирование с переходным звеном. Оба они характерны для академической музыки, для классической сонатной формы (первые части сонат, симфоний и камерных ансамблей). Связный контраст с непосредственным соседством образуется тогда, когда развитие главной партии непосредственно подготовляет появление побочной; связный контраст с переходным звеном образуется, если связующая партия содержит новый материал.

Первая разновидность связного контраста музыкального типа образуется при непосредственном соседстве двух построений, одно из которых разомкнуто, а **перед** другим никакой органической его

части примыслить невозможно. В визуальных искусствах он возникает тогда, когда мы имеем дело с перекрытием-оверлэппингом форм, резко несходных по цвету, фактуре, геометрическому и линейному наполнению. В этом случае «нижнюю» форму можно мысленно или реально продолжить под «верхней». «Верхняя» же форма явно имеет выраженный край – начало или окончание. Один из примеров этого приема – лампа П. Беренса, разработанная им для компании AEG. Линии стеклянной колбы рассчитаны на восприятие, когда они будут перекрыты горизонтальной линией защитной металлической части, но при этом верх ее связан с линией стеклянной колбы по принципу «хорошего продолжения».

Связный контраст непосредственного соседства часто использовался в конструктивизме, а позднее и в деконструктивизме. Например, у А.М. Родченко в обложке журнала «Красная новь» под треугольником «Авиостихи» продолжается линия прямоугольника. В архитектуре такой контраст чаще встречается как визуальный эффект оверлэппинга, но иногда осуществляется в телесном объеме, как, например, вертикальный стеклянный цилиндр и плотные параллелепипеды Клуба им. Зуева И. Голосова.

Этот тип контраста активно применяется в дизайне одежды. Он образуется также стихийно в случаях, когда из емкостей – отделений, ящиков, пазов и т. п. – видны выступающие части вложенных в них предметов (органайзеры).

В целом связный контраст непосредственного соседства насыщен внутренней динамикой и провоцирует более острое эмоциональное впечатление. Одновременно он дает работу воображению, но не ставит перед ним трудных задач.

Второй тип, «**связный контраст с переходным звеном**», значительно труднее для восприятия: контраст сглажен наличием промежуточного компонента. В силу этого связный контраст с переходным звеном используется в дизайне, пожалуй, реже. Для него требуются какие-то особые обстоятельства. Например, силуэт паровоза У. Борсига (1841г.) напоминает собор с колокольней, а собственно тулово паровоза вступает как звено, связующее две вертикальные доминанты. Шедевр российской инженерно-дизайнерской мысли, Большеохтинский

мост Г. Кривошеина и В. Апышкова, содержит в своей композиции башни с обслуживающими помещениями. Здесь переходное звено необходимо и с утилитарной точки зрения (необходимость прохода), и с композиционной: иначе было не решить задачу сочетания остро современной ажурной металлической конструкции и каменного строения, содержащего аллюзии на романику и готику.

В современном дизайне прием связного контраста с переходным звеном также применяется. Так он характерен для фотоаппаратов фирмы «Olimpus». В фотоаппарате «Olympus Lens» – это связующее образование между двумя цилиндроподобными формами корпуса и держателя, в «Olympus IS-300» – светлая вытянутая часть корпуса, из которой «прорастает» объектив.

Данный прием является весьма актуальным для осмысления конструктивных сочленений, где переходный элемент служит утилитарной необходимостью. В частности, это характерно для крепления ручек чайников М. Грейвза, М. Туна.

Третья разновидность, **связный контраст живописного типа,** образуется из двух взаиморазомкнутых форм, когда «логичная ритмичность связей и отношений» предстает как «неразрывная последовательность, в которой… начало и конец тщательно спрятаны» (6). Это могут быть плавные переходы цвета и тона, емкости сложной обтекаемой формы по типу «неваляшки». Они характерны для текучих пластичных материалов – пластмасс, стекла, бронзы. Отношения связного контраста характерны, например, для тулова сосуда и плавно «вытекающей» из него ручки, для помещения, где горизонтальная поверхность пола переходит в пологий пандус. Замечательные примеры связного контраста живописного типа – сочленения сидения и опоры в пластиковых стульях Э. Сааринена, В. Пантона, Ф. Старка.

Интересный пример связного контраста живописного типа – кресло «Пруст» А. Мендини. Контрастирующие по форме и материалу обрамление сидения и обивка объединены общим цветовым потоком пуантилистического характера.

Связный контраст живописного типа иногда возникает в построениях типа индивидуального ядра и более нейтрального развертывания (7). Например, в игрушках животных конструктора «Плоское – объемное»

(авторы Е.В. Жердев, Е.Г. Лапина, А.И. Новиков, А.И. Грашин) (8) индивидуальные и разнообразные формы голов плавно, без границ перетекают в нейтральные по форме туловища.

Термину «связный контраст живописного типа» соответствует используемый в теории орнаментации ткани термин «сопряженный контраст». Он характеризует постепенный переход, «обеспечивающий связывание форм в плоскости», и «модуляции цветотона» (9). В архитектуре советского рационализма 1920-х гг. аналогичное явление квалифицируется как «сложная непрерывность» (10). В целом, связный контраст живописного типа можно представить себе как цепь нюансных отношений, на крайних участках которой собственно контраст и образуется.

В целом же все виды связного контраста возможны в дизайне, как и в других искусствах. Они придают различный характер даже объектам одного назначения.

Не меньший интерес для дизайна представляет другая терминологическая пара: **«контраст сопоставления»** и **«производный контраст»**. Она возникла в музыкознании, но применима во всех искусствах. В архитектуре имеется аналогичная терминологическая пара, выражающая «два принципа подчинения – контрастное противопоставление или ритмическое подчинение» (11). Во всех материалах и средах возможно и соседство независимых элементов, где средства объединения скрыты, и отношения частей, явно родственных по художественному материалу. Последние могут носить характер субординации или координации (паратаксиса).

Контраст сопоставления – это соседство таких резко несходных построений, когда они первоначально воспринимаются как не имеющие общих черт. Реально элементы связи присутствуют, но обнаруживаются, как правило, только в результате тщательного анализа. Например, в радиооратоpе Г. Клуциса прямоугольник и круг воспринимаются как принципиально различные формы, находящиеся в соотношениях сопоставления. Их общие элементы – диагональные прямые. В отношениях контраста сопоставления находятся, например, выполненные из разного материала детали корпуса автомобиля, механизма. Аналогичный эффект на уровне собственно

формообразования действует, когда восприятие сравнивает элементы формы, контрастные по пластическому, линейному, цвето-тоновому содержанию.

Производный контраст возникает тогда, когда одно из построений является порождением (производным) другого, когда элементы сходства видны, но не отменяют факта контраста. Один из вариантов – новый элемент включает в себя компоненты старого (12). При этом «контрасты размеров, форм, цветов и приемов исполнения» (13) относительно автономны и могут применяться порознь и образовывать сложные отношения. В частности, если в одну из форм включены небольшие фрагменты цвета другой, можно говорить об одном из вариантов производного контраста. Если один и тот же элемент или прием помещен в другом построении в иной контекст – мы встречаемся с другим вариантом производного контраста. Так, например, в одном из знаменитых стульев М. Бройера контраст элемента подлокотника и металлической трубки является производным, потому что они имеют одинаковый изгиб. Аналогичным образом связаны между собой пластмассовое сидение и мягкая подушка кресла «Тюльпан» Э. Сааринена. Примеры можно без труда умножить.

В соотношениях производного контраста находятся два геометрически подобных тела разного размера, составляющих корпус фотоаппарата «Olympus Lens». В кофеварке «Coffee Maker» ST 1083 фирмы «Saturn» элементы красного цвета на белой части корпуса также порождают явление производного контраста (14).

Использование приемов контрастирования необходимо в сложно организованных дизайн-объектах. Дизайнер должен также учитывать развитие и изменение впечатлений во время процесса пользования.

В целом плавность переходов, текучесть предполагает более обширное применение связного и производного контраста и ограниченное – разделенного контраста и контраста сопоставления. Контраст сопоставления чаше бывает разделенным, производный контраст – связным. Последний тяготеет к такому типу развития, когда исходная структура предназначена для разъятия на элементы и их преобразований.

В принципе каждый художественный материал, в зависимости от

свойств его формы, тяготеет к определенному типу контрастирования, но не исключает и других возможностей. Ясная расчлененность (линейность, графичность, замкнутая форма по Г. Вельфлину) (15) обычно порождает разделенный контраст. Если же скрытые связи обнаружить и реализовать, разделенный контраст можно преобразовать в связный. Так, например, если какие-то участки дуг овала «развернуть» в другую сторону или увеличить их дуговой градус, они могут соприкоснуться с соседней формой. Связный контраст родственен таким категориям Вельфлина как живописность, открытая (разомкнутая) форма, атектоничность.

При работе с единичным объектом дизайнер создает замкнутые вещи-предметы, которые должны вписаться в среду. При создании комплексных, многосоставных объектов дизайнер должен обязательно учитывать возникающие связи и даже создавать их. Здесь следует в очередной раз провести параллель между «словом» и «вещью». В таких сочетаниях, как «предмет спора», «тема беседы», эти слова обретают общий синоним: «предмет». Ведь и вещь как некая замкнутая данность, искривляющая пространство вокруг себя, и является частным случаем **предмета** (16).

В заключение статьи можно сделать следующие выводы:

Ритмические характеристики контраста способствуют определенным свойствам его восприятия.

Разделенный контраст свойственен простой, ясно читаемой структуре. Даже если она многоэлементна, принципы их связи идентичны и не задают восприятию загадок. Он характерен для форм, которые должны восприниматься как перцептивно устойчивые, определенные.

Связный контраст возникает в более сложно организованных формах, которые предполагают развитое восприятие и имеют оттенок элитарности. Проще воспринимается связный контраст живописного типа. Постепенные переходы образуют ткань, где соотношение соседних сегментов приближено к нюансному. В целом связный контраст живописного типа тяготеет к воплощению образности статичного характера, но без жесткой фиксации опор и границ. В современном дизайне использование новых материалов увеличивает возможности

применения этого вида контраста. Связный контраст музыкального типа наиболее богат динамическими возможностями. Наиболее элитарен из них контраст с переходным звеном. В дизайне он используется реже, потому что его восприятие требует времени для формирования впечатления.

Контрастирование как группа приемов связано с другими приемами. При этом образуется некая шкала несходств: разделенный контраст – связный контраст музыкального типа с непосредственным соседством – связный контраст с переходным звеном – связный контраст живописного типа – нюанс. Наибольшими динамическими свойствами обладает связный контраст музыкального типа с непосредственным соседством.

Контраст сопоставления и производный контраст – это характеристики художественного материала, которые в пределе представляют собой абстракцию, потому что «объемлющая категория порядка» (17) предполагает наличие какой-то общности.

Контраст сопоставления без воспринимаемой основы для сравнения чреват эффектами эпатажности и/или видимой нелогичности. Он может быть применен неоднократно на одинаковых или сходных элементах, или быть связанным с внешним контекстом: данного пространства или «пространства» культуры в целом. Производный контраст, как связный, так и разделенный, может проявляться разными способами: геометрическое и линейное подобие, цвет, фактура, изоморфизм. Он предполагает сравнительно легко выявляемую восприятием основу для сравнения и в целом способствует большей гармоничности художественной формы. В то же время объединение группы элементов посредством производного контраста может прояснять пользователю их утилитарную связанность, например, включенность в одну операцию. Производный контраст ставит перед восприятием более элитарную задачу, придает форме оттенок изысканности и одновременно способствует ее перцептивной внятности. Это воспринимается интуитивно и выявляется посредством анализа.

Контраст всегда предполагает сильное эмоциональное воздействие. В то же время его применение требует от художника, особенно от дизайнера, четкого понимания поставленной цели и путей ее достижения. Оправданное применение тех или иных видов контраста способствует воспринимаемости формы объекта дизайна, повышает его эргономические

качества, способствует психологическому комфорту пользователя. При этом контрастирование задействует важные категории мироустройства и мировосприятия: тело и среда, единообразие и различие, корпускула и волна, дискретность и континуальность.

Примечания:

1.Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С.125.

2.Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Развитие психоаналитического метода Н. Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (пропедевтические дисциплины «Пространство», творческие разработки рационалистов): Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Вып. 5. М., 1995. С.28.

3.Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004. С.180.

4.Эту формулу многократно цитировали В.И. Тасалов, В.М. Петров. См., например: Петров, В. М. Прогнозирование художественной культуры: вопросы методологии и методики. М., 1991.

5.См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. Автор выдвигает 4 категории сходства: пригнанность, аналогию, соперничество и симпатию; все они значимы для дизайна. См. Фрейверт Л.Б., Жердев Е.В. Интериоризация универсалий художественного формообразования в объектах дизайна// Дизайн среды. Вып. 2. М., 2005.

6.Фосийон А. Жизнь форм: Похвала руке. М., 1995. С.29.

7.Ядро и развертывание – также музыковедческие термины. Ими обозначаются характерные формы музыки эпохи барокко, когда тематически рельефное начало (ядро) далее постепенно растворяется в так называемых общих формах движения, которые и представляют собой развертывание. Таково строение тем большинства фуг И.С. Баха и его современников, первых разделов танцев из барочных сюит и др.

8.Жердев Е.В. Метафора в дизайне. М., 2011. С.424-425, ил.144-151.

9.Береснева, В. Я. Вопросы орнаментации ткани/ В. Я. Береснева, Н.В. Романова. М., 1977. С.119, 118.

10.См. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования: Мастера и течения. – М., 1996. С. 212.

11.В. Петров. Цит. по: Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования: Мастера и течения. М., 1996. С.40.

12.Береснева, В. Я. Вопросы орнаментации ткани/ В. Я. Береснева, Н. В. Романова. М., 1977. С.127.

13.Береснева, В. Я. Вопросы орнаментации ткани/ В. Я. Береснева, Н. В. Романова. М., 1977. С.43.

14.См. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. М., 2011. С.430, ил.166.

15.Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. См.: Фрейверт Л.Б. Система Г. Вельфлина: особенности функционирования в дизайне//Дизайн. Эргономика. Сервис. Вып. 2. М., 2009. Высоко оценивает значение системы Вельфлина для анализа формообразования в дизайне и других искусствах В.Г. Власов в устных и письменных текстах. См.: Власов В.Г. Методологические основы изучения истории искусства: Учебно-методическое пособие. СПб., 2011. С.157.

16.Флоренский, П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С.133.

17.Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С.125.

Библиография:

1.Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984.

2.Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004.

3.Береснева В. Я. Вопросы орнаментации ткани./ В. Я. Береснева, Н. В. Романова. М., 1977.

4.Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. с.

5.Власов В.Г. Методологические основы изучения истории искусства: Учебно-методическое пособие. СПб., 2011.

6.Жердев Е.В. Метафора в дизайне. М., 2011.

7.Петров, В. М. Прогнозирование художественной культуры: вопросы методологии и методики. М., 1991.

8.Флоренский, П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

9.Фосийон А. Жизнь форм: Похвала руке. М., 1995.

10.Фрейверт Л.Б., Жердев Е.В. Интериоризация универсалий

художественного формообразования в объектах дизайна/ Л.Б. Фрейверт, Е.В. Жердев.// Дизайн среды. Вып.2. М., 2005.

11.Фрейверт Л.Б. Система Г. Вельфлина: особенности функционирования в дизайне//Дизайн. Эргономика. Сервис. Вып.2. М.: ВНИИТЭ, 2009.

12.Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М., 1996.

13.Хан-Магомедов С. О. Развитие психоаналитического метода Н. Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (пропедевтические дисциплины «Пространство», творческие разработки рационалистов): Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Вып. 5. М., 1995.

Е. В. Жердев, Т. А. Мазурина

СТРАТЕГИЯ РОССИЙСКОГО БРЕНДИНГА

В статье рассматривается понятие бренда как основополагающего элемента системы идентификации страны в мировом коммуникативном пространстве. Формируется понятие брендинговой стратегии территорий. Формулируется направление стратегии российского брендинга: утверждение культурной идентичности России в международном коммуникативном пространстве; выявляются важнейшие семантические признаки России.

The notion of «brand» as the fundamental element of the country`sidentification system in the world communicative space is considered in the article. The notion of the territory branding strategy is formed. The trend of the Russian branding strategy is formulated: the assertion of russia`s cultural identity in the international communicative space; most important semantic characteristics of Russia are revealed.

Ключевые слова: бренд, брендинг, товарный знак, дизайн, символика, стилистика.

Keywords: brand, branding, trademark, design, symbolism, style.

В настоящее время все более остро выступает проблема формирования положительного имиджа страны, позитивного отношения и доверия к товарам, произведенным в России, что обусловливает высокую актуальность современных дизайнерских разработок и научных исследований в области отечественного брендинга.

Обращение к исследованию творческих проблем проектной деятельности по созданию брендов в России связано с возрастанием



Рис. 1 – Товарный знак, созданный на основе символики княжеских административных знаков Древней Руси: Ленинградский мебельный комбинат, дизайн В.Акопова, 1969 г.

их роли как главных инструментов продвижения продуктов дизайна на мировом рынке. Проектная культура бренда представляется ведущим компонентом знаковой формы стиля любой страны, национальности, региона.

Бренд (англ. brand) – клеймо, фабричная марка, знак, символ. В современном понимании бренд – основополагающая идея, репутация и ожидания, которые складываются в умах людей относительно продукта или компании [13, с.2]; феномен массового сознания, специфический образ марки товара в сознании покупателя, выделяющий его среди конкурирующих товаров [5]; дизайн, разработанный для определенного товара в отличающемся стиле, выделяющем указанный товар на рынке сбыта посредством упаковки, графических знаков, логотипов, мультимедийных технологий [12, с.38].

Бренд – это высший уровень товарного знака как явление символики международного значения, олицетворяющий высокое качество товара; сам товар как знак самого лучшего качества, знак всемирного потребительского спроса.

Для формирования бренда необходимо создать кардинально новый продукт высокого качества и его престижный имидж среди большой группы населения. Временной период, в течение которого новый продукт достигает популярности и подтверждает свои высокие качества, а товарный знак достигает высокой степени рекламности, приобретает широкую известность, а также способность гарантировать качество продукта и приносить прибыль, называют «рождением бренда».

Различают вербальный и визуальный стили бренда [8, с.281].



Рис. 2. Товарные знаки предприятий (организаций) созданные на основе символики народных промыслов России: Фестиваль «Мышь 9», дизайн М.Макарова и Е.Макаровой, 1998 г.; Сеть гипермаркетов «Карусель», Санкт-Петербург, 2006 г.; Кузоватовский КБО, дизайн Л.Е.Островской, 1968 г.

Вербальный стиль бренда – это единство принципов создания бренд-наименований и рекламных сообщений, т.е. фонетических, психосемантических, маркетинговых, дизайнерских принципов; вербальный образ марки товара (brand-name).

Визуальный стиль бренда формируется в процессе развития графического фирменного стиля предприятия (организации, компании); визуальный образ марки товара, создаваемые рекламой в восприятии покупателя (brand-image) [5, с.164].

Система мероприятий по созданию и развитию вербального и визуального стиля бренда, осуществляемая рекламной стратегией компании, называется брендингом. Брендинг (англ. branding) – это наука, занимающаяся вопросами создания и продвижения на рынок товара посредством креативных, маркетинговых и социальных исследований [12, с.38].

Брендинг ориентирован на будущее и, следовательно, является частью проектного прогнозирования в виде прогнозирования качеств конкретного товара и характера предметно-пространственной среды в целом как условий деятельности современного человека и становления человека будущего.

«Прогнозное проектирование» или «проектное прогнозирование» осуществляет поиск новых принципов формообразования, реализацию в признаках новых форм духовных запросов времени, прогнозирование



Рис. 3 Примеры товарных знаков предприятий (организаций), созданных на основе русского модерна: «Фабрика мебели», 2002 г.; Магазин «Галантерея», дизайн Г.Белоноговой, 1998 г.

потребительских свойств изделий; участие в формировании духовности человека будущего [2, с. 97-98, с.206].

Духовность человека будущего немыслима вне его культурного наследия.

Видный исследователь истории искусства начала XX века И. Тэн утверждает, что культура, сложившаяся в рамках исторически определенных географических границ, способна иметь ярко выраженную специфику. Согласно К.А. Кондратьевой – признанному специалисту в области истории и теории дизайна, сохранение культурных ценностей, накопленных человечеством, использование и переосмысление форм прошлого и настоящего становится актуальной задачей нынешнего дизайна. Суть культурно-экологического направления в дизайне заключается в сохранении культурной идентичности стран, народов, регионов, выраженной в особенностях объектов дизайна [4]. По мнению В.И. Пузанова, национальные дизайны являются ключевыми звеньями экономик, поскольку они формируют инновационные проекты, направленные на создание товаров и услуг, которых нет у конкурентов [9, с. 5].

Культурно-экологический подход в дизайне товарных знаков и брендов подразумевает выражение в их художественном образе национальных (региональных) символических и стилистических признаков [7, с. 20].

Одно из важнейших качеств бренда – интернациональность, рассчитанная на возможность раскодировки визуальной информации

в любой стране мира. Однако многие бренды имеют национальный контекст в виде отражения в смысловой и графической концепциях самобытных, характерных для конкретной страны, признаков. Часто бренд указывает на происхождение товара, что может определять его национальные признаки, принадлежность к определенному «коду культуры» [6]. Это позволяет рассматривать бренд как явление определенной культурной традиции.

Бренд может иметь интернациональный характер и, одновременно, транслировать отношение товара к определенному культурному укладу страны-потребителя или страны-изготовителя. Бренды национального характера, будучи выразителями культуры народа, сообщают информацию о ней и вызывают интерес к своим оригинальным символическим и стилистическим особенностям.

Визуальный и вербальный стиль бренда, созданного по культурно-экологическим принципам, его образное и графическое решение содержат определенные семантические признаки, характерные для конкретной территории. Каждая страна (национальность, регион) имеют свой «семантический код» – своеобразную знаковую систему, основанную на характерных признаках, культурные образцы-символы, которые включаются в художественный образ брендов и могут являться критериями определения их национального характера.

Семантическая структура бренда, созданного по культурно-экологическим принципам, его образное и графическое решение содержат символические и стилистические признаки, характерные для страны (региона), в которой знак был создан: исторические (наследие древней культуры, памятники истории и архитектуры), социальные (характер населения), природные (географическое положение, природные ресурсы, особенности ландшафта и климата, элементы флоры и фауны), экономические (промышленность, образование, наука, искусство) [7].

Географическое положение и культурное развитие России изначально определили ее исторический тип: Россия соединила в себе черты двух локальных цивилизаций – западной и восточной. Как следствие, весьма закономерным является проникновение одной культуры в другую, обмен традиционными особенностями, духовными ценностями.

В отличие от брендинга стран Западной Европы и Северной Америки, который тяготеет к интернациональной, корпоративной культуре, брендинг России, чаще всего, обращается к национальным корням отечественной культуры, опираясь на духовно-ориентированную жизнь личности. «Каждый культурно-исторический тип – своеобразен. Один – Западный – ориентирован, по преимуществу, на утверждение материальных ценностей, на их производство и потребление. Другой – Российский – на утверждение духовных ценностей и потому в большей степени на проектирование, чем на производство» [3, с.17-18].

Согласно проведенным исследованиям, на современную знаково-символическую культуру России оказывают преимущественное влияние художественно-графические традиции Древней Руси, народных промыслов, русского модерна и конструктивизма, привнося уникальные черты национального характера. Вместе с тем, товарные знаки периодов модерна и конструктивизма, а также концепции визуальных коммуникаций, обладают наиболее высокой степенью единства функциональности и художественной образности как целостности формы и, следовательно, наиболее высоким уровнем качества [7]. Это имеет неоспоримо большое значение в вопросах качества современного отечественного брендинга.

Традиции проторекламной символики Древней Руси, в том числе товарных протознаков, являются частью общекультурного контекста, в котором содержатся семиотические истоки знаков собственности и знаков авторства. К ним относятся тамги, княжеские административные знаки, торговые пломбы, клейма ремесленников (Б.А. Рыбаков). С IX-X вв. знаки приобретают наибольшее значение с развитием ремесленного производства и торговли Древней Руси с Византией, когда появляется необходимость идентифицировать производителей товаров с помощью узнаваемых условных изображений. Знаки и символы в это время занимают доминирующее положение при идентификации личности и группы. Сравнивая эти изображения, можно определить иерархию их владельцев: чем ниже ранг, тем клеймо или печать условнее, лаконичнее (зигзаг, острый угол, простые геометрические фигуры); с повышением ранга усложняется изобразительность (знаки Рюриковичей – княжеские административные знаки) [7]. Символика и стилистика знаковых форм

Древней Руси способны успешно применяться в дизайне современных товарных знаков и брендов (рис. 1).

Мировой известностью обладают российские традиционные народные промыслы, это все чаще находит выражение в современном дизайне товарных знаков предприятий и организаций (рис. 2), и визуальном знаковом воплощении российских брендов.

В товарных знаках модерна удивительным образом сочетаются утилитарная направленность выражения профиля деятельности, как результат произошедших промышленных революций, и стилистическая изысканность, свойственная художникам объединения «Мир искусства». Знаки декоративны, имеют зооморфные и флороморфные элементы, вместе с тем – содержат какой-либо сюжет, действие, выражают яркие образные рекламные идеи, характеризующие товар. В качестве фирменных знаков часто используются фамилии предпринимателей в специфическом начертании. Они изображаются на упаковках, этикетках, бланках, счетах, прейскурантах и др. Формы товарных знаков модерна обладают не только собственной декоративностью, но и способностью придавать изделиям новые декоративные качества. К этим уникальным качествам русского модерна обращаются современные специалисты графического дизайна (рис. 3).

В период конструктивизма в Советской России первые опыты формирования единого визуального образа предприятий и продвижения товаров приобрели особый новый социально-культурный, экономический и политический характер. «Реклам-конструкторами» (А.М.Родченко и др.) был разработан первый в России фирменный стиль («Моссельпром»). Была создана фирменная символика предприятий автомобильной промышленности, самолетостроения, тракторостроения, общественных организаций («Добролет», «Автодор», «Осоавиахим»).

Символика товарных знаков периода конструктивизма тяготеет к языку геометрических фигур и абстрактных элементов графических форм, обладающих высоким уровнем условности. Многие выразительные стилистические приемы здесь исходят из творчества конструктивистов – «пионеров советского дизайна», а также – К.Малевича. Форма товарных знаков – плоскостная, геометрически построенная, характер



Рис. 4 Примеры товарных знаков периода визуально-коммуникативной модели графического дизайна: ВО «Судоимпорт», дизайн В.Акопова и В.Дьяконова, 1978 г.; «Общество слепых», дизайн Никитиных В.Ф. и В.А., 1970-е гг.; «Олимпиада-80», дизайн В.Арсентьева, 1980 г.

– интернациональный. Происходит концентрация смыслового содержания в минимальных изобразительных средствах.

Конструктивизм явился уникальным стилевым направлением, получившим развитие только в России. Трудно переоценить его вклад в создание формальных средств отечественного графического дизайна, столь ценных в процессе проектирования современных товарных знаков и брендов.

Новый виток развития принципов конструктивизма представляла собой визуально-коммуникативная модель графического дизайна, ее черты оказали мощное влияние на развитие современной знаковой визуальной культуры и создание всемирно известных отечественных брендов, таких как «Судоимпорт», «Олимпиада-80» (рис. 4). Возникновение этой концепции продолжило процесс широкомасштабного внедрения методов дизайна в создание отечественных товарных знаков и фирменных стилей, начавшийся в 50-60-е годы XX века с возрождением графического дизайна в СССР, которое можно назвать «третьей революцией» в его истории [10].

Стилистические черты товарных знаков визуально-коммуникативной модели графического дизайна 1970-1990-х годов: модульность, геометричность, двухмерность; высокая степень лаконичности и коммуникативности, условности и эксплицированности.

Действительно, в графическом дизайне знаковая линия идет по пути условности, теряя постепенно сходство формы знака с формой обозначаемого предмета. Изображение становится все более обобщенным, лаконичным. В результате возникают ассоциации, усиливающие эмоциональное воздействие знака, обогащающие его содержание и раскрывающие его смысл, связи, которые существуют у обозначаемого объекта с предметами и явлениями реальности [1, с. 312].

Главным качеством товарных знаков стала визуальная коммуникативность, то есть способность в закодированном виде передавать информацию о предприятии или его товаре (по Е. Черневич). Становление дизайнерского представления о знаке происходило в контексте системного проектирования и преобладания интернационального дизайн-стиля, что способствовало брендингу и международной трансляции создаваемых графических фирменных стилей. «В эстетике функционализма совершается переход от индивидуалистического к типическому, и этот переход благотворен, ибо в единении – сила» [11, с. 86]

В современной проектной культуре главным становится «человеческий фактор», гуманизация дизайна. В поликультурных регионах от дизайнера ожидается умение оперировать культурным наследием разных народов и народностей.

Оренбургская область, как один из крупнейших поликультурных регионов России, представляет интерес для исследования в данном направлении. Регион имеет ярко выраженные географические особенности: являясь границей Европы и Азии, Запада и Востока, он вбирает в себя стилистические и символические черты двух мощнейших кардинально противоположных культур – восточной и западной, что выражается в двух различных концепциях дизайна, имеющих противоположные ориентиры развития. Здесь возникает потребность в национальной и интернациональной эксплицированности товарного знака одновременно на пути к созданию бренда.

Своеобразным собирательным знаком России явилась концепция визуального образа XXII зимних Олимпийских Игр и XI Паралимпийских Игр 2014 года в г. Сочи, созданная компанией «28

творческое объединение BOSCO» и утвержденная Оргкомитетом Олимпиады 25 апреля 2011г. Концепция образа Игр стала логическим продолжением философии бренда «Sochi-2014».

Ключевую линию смысловой концепции визуального образа Игр представляет «лоскутное одеяло» (пэчворк) – неотъемлемый атрибут убранства русского крестьянского дома, символизирующий здесь общность различных культур, традиций и национальностей, вместе составляющих единое целое.

Это сочетание орнаментов самых известных национальных промыслов России: гжель, хохлома, жостовская роспись, палехская миниатюра, павловопосадские платки, вышиванки, кубачинские узоры, вологодское кружево, ивановские ситцы, северодвинская роспись, мезенская роспись, ракульская роспись, устюжская роспись, трехгранновыемчатая резьба по дереву, суздальское лоскутное одеяло, а также – перо Жар-птицы в составе узора олимпийских одежд Сборной России.

Исходя из вышесказанного, можно говорить о понятии брендинговой стратегии (или стратегии брендинга) конкретной страны, группы стран или территорий иного масштаба, о трансляции при помощи брендинга особенностей современной культуры государств и формировании культуры будущего. Это позволяет рассматривать бренд как важнейший основополагающий элемент системы идентификации страны в мировом коммуникативном пространстве.

Таким образом, стратегия российского брендинга представляет собой утверждение культурной идентичности России в международном коммуникативном пространстве.

Важнейшими семантическими признаками России в контексте культурной стратегии отечественного брендинга являются: проторекламная символика Древней Руси (княжеские административные знаки, орнаментика), народные промыслы, русский модерн и конструктивизм; многонациональность страны.

Библиография:

1.Жердев, Е.В. Метафора в дизайне: Учеб. пособие. Издание 2-е,

перераб. и доп. / Е.В. Жердев. – М.: Архитектура-С, 2010. – 464с.

2.Калиничева, М.М. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография / М.М. Калиничева, Е.В. Жердев, А.И. Новиков. – М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 368 с.

3.Кантор, К. Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия 1955-1985. История и теория / К. Кантор. – М.: АНИР Союза дизайнеров России, 1996. – 285 с.

4.Кондратьева, К.А. Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. – М.: МГХПУ им. Строганова, 2000. – 106 с.

5.Крылов, И.В. Теория и практика рекламы в России / И.В. Крылов. – М.: Изд-во «Центр», 1996.

6.Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике литературы и искусства / Ю.М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

7.Мазурина, Т.А. Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика: автореферат дисс. …. кандидата искусствоведения / Т.А. Мазурина. – М.: ООО «Компания Спутник+», 2008. – 26 с.

8.Павловская, Е.Э. Дизайн рекламы: поколение NEXT / Е.И. Павловская. – СПб.: Питер, 2003. – 320 с.

9.Пузанов, В.И. Рыночный дизайн. Теория и методология проектирования в системе товарно-денежного обращения / В.И. Пузанов. – М.: ВНИИТЭ, 2007. – 100 с.

10.Серов, С.И. Стиль в графическом дизайне. 60-80-е годы / С.И. Серов. – М: ВНИИТЭ, 1991. – 116 с.

11.Тасалов, В. Прометей или Орфей. Искусство технического века / В. Тасалов. – М.: Изд-во «Искусство», 1967.

12.Техническая эстетика и дизайн: Словарь. – М.: Академический проект; Культура, 2012. – 356 с.

13.Уиллер, А. Индивидуальность бренда: руководство по созданию, продвижению, и поддержке сильных брендов [пер. с англ.] / А. Уиллер. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2004. – 226 с.

А. Л. Хачатрян

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ФОТОИСКУССТВА В ПЛАКАТЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ-ГРАФИКОВ

В статье раскрываются выразительные свойства фотографики и возможности их применения в плакате. Кратко раскрывается история фотографии, и ее роль в полиграфическом искусстве. Говорится о необходимости учета творческого потенциала фото в процессе обучения дизайнеров в вузе.

The article reveals the expressive properties of photography and their possible applications in the poster. Briefly cover the history of photography and its role in the art of printing. Suggests a need to creativity photo in learning designers at the university.

Ключевые слова: фотоискусство, графический дизайн, выразительные средства, плакат, реклама, полиграфическая продукция, подготовка дизайнеров.

Keywords: photoart, graphic design, means of expression, poster, advertisement, printing products, training designers.

Графический дизайн в России в настоящее время является наиболее востребованной и доминирующей формой дизайнерской деятельности, важной областью которого является плакат. Плакат представляет собой «массовою форму изобразительного искусства», которая нацелена на решение социальных задач, поэтому его образный строй должен быть прост и лаконичен. (9, инт.рес.)

Рекламный плакат является важнейшей составляющей проектирования визуальной информации. Однако практика показывает,

что художники, работающие в сфере рекламного плаката, недостаточно серьезно относятся к творческому потенциалу фотографии и не владеют методами обработки с использованием компьютерных технологий.

Начиная с 1920-х гг. в стилистике плаката можно наблюдать существенные изменения, художники активно начали использовать технику живописи, графики и фотоискусство. На эволюцию плаката также повлияли средства массовой информации, и широкие возможности полиграфии.

Периодом расцвета использования фотографии в плакатном искусстве следует считать 1920-е гг. Изучением и внедрением фотоизображений в различные виды художественного творчества начали заниматься такие пионеры фотографики, графического дизайна и авангардного искусства, как А.М. Родченко, Л.М. Лисицкий, Г.Г. Клуцис.

Несмотря на то, что технология фотографии была разработана в 1830-м году, вплоть до 1922 года она никак не использовалась в графической рекламе, хотя имела огромные перспективы передачи рекламируемого изделия. До механизации фотопроцесса тиражирование фотографий было слишком дорогостоящим. Даже такие техники, как фотогравюра и фотолитография не могли избавить типографов от ручного наклеивания фотоизображения на основной носитель рекламы.

Изобретение в 1860-м году полутонового печатного процесса позволило печатать фотоизображения на машинах высокой скорости. Однако этот способ не нашел широкого применения из-за плохого качества оттисков и высокой стоимости химикатов. Только после появления офсетной печати фотография стала доступной и востребованной в рекламной индустрии.

В советском полиграфическом искусстве 1920-х годов формировался новый жанр фотомонтажа, и стал популярным в рекламной и плакатной графике благодаря таким выдающимся дизайнерам, как Л.М. Лисицкий, А.М. Родченко, Г.Г. Клуцис.

Конструктивисты придавали огромное значение фотографическим методам и оценивали с точки зрения политической и психосоциальной эффективности.

Плакат обретает второе дыхание в творчестве конструктивистов. Хан-Магомедов считает дизайнером, в наибольшей мере увлеченным

идеей фотомонтажа, Г.Г. Клуциса: «Именно в творчестве Клуциса в сфере полиграфического искусства фотомонтаж играл решающую роль». (1, с.189)

Г.Г. Клуцис писал: «Фотомонтаж – агитационно-пропагандистская форма искусства. Для агитационного искусства понадобилась реалистическая изобразительность <…> Заменяя рисунок от руки фотографией, художник более правдиво, более жизненно, более понятно для масс изображает тот или иной момент. Фотомонтаж обладает богатейшими техническими приемами выразительности. Приемы многократных экспозиций, фонограмм, фотопись – это разновидность в его формально-лабораторном разрезе. Путем распределения и акцентирования разномасштабных фотоснимков и выделения их конкретности цветовых соотношений можно выразить нужную тему, заставить фото, лозунг и цвет рассказывать, агитировать, объяснять. Фотомонтаж организует пространство плаката по принципу максимальной контрастности за счет неожиданного расположения и разномасштабности. Фото фиксирует застывший статичный момент. Фотомонтаж, организуя одновременно ряд формальных элементов – фото, цвет, лозунг, линию, плоскость, – имеет одну целеустремленность – достичь максимальной силы выразительности». (2, с.120) В технике фотомонтажа работали и его единомышленники: С. Я. Сенькин, В. Н. Кулагина, В. Н. Елкин, Н. С. Пинус. Сильнейшее направление фотомонтажного плаката оказало влияние на эстетику всего плакатного искусства в целом.

Говоря о конструктивизме и искусстве фото, нельзя не отметить творчество А.М. Родченко, – автора различного рода полиграфической продукции, а также создателя рекламных и агитационных плакатов. Его иллюстрации к поэме В. В. Маяковского «Про это» считаются классикой фотомонтажа. «Художник стал фактически соавтором поэта, не только сделав зримым сложный лирический подтекст поэмы, но и создав серию блестящих художественных композиций, насыщенных глубокими смысловыми ассоциациями», – пишет С.О. Хан-Магомедов. (3, с.123)

В 1920-1930 годы художественным средством, напрямую связанным с фотографией, был киноплакат. В этой области активно работали

братья В.А. и Г.А. Стенберги. По мнению Д. Арановича, В.А. и Г.А. Стенберги «создают не только свой стиль, но и целую эпоху, совершенно своеобразного и неизменно художественного плаката, получившего уже мировое признание. Они являются создателями целой школы». (4, с.21)

Если в Европе дизайнеры с интересом наблюдали за развитием художественно-графических тенденций в Советском Союзе, то в США новая техника не «прижилась». Художественные редакторы того времени считали фотомонтаж «агрессивным» и не способным создать положительный образ рекламируемого продукта.

Целью фотографии является точное донесение до зрителя сведений о том или ином временном пространстве. Новый вид графического искусства – фотографика – получила применение в современном графическом дизайне. Принципами проектирования фотографики являются стилизация элементов и акцентирование внимания на игре света и тени. Посредством различных экспериментов и приемов художник-дизайнер показывает зрителю свой внутренний мир и свое понимание вещей. В такой тонкой творческой работе все зависит от правильно выбранного ракурса, цвета, контраста, границы между светом и тенью, обработки, и визуального образа, который решил запечатлеть художник. Но любому сюжетному ряду можно придать иной смысл. Самый верный путь – зрительский просмотр, который раскрывает новые грани в сделанном кадре и интерпретирует форму, характер, симметрию графической композиции, придавая философский смысл произведению.

Важно отметить, что «для графического дизайнера фотография сама по себе не является законченным продуктом. Но ложится в основу креативного процесса, где изображение становится частью графического дизайна. На самом деле, изображение должно содержать некоторый элемент недосказанности и незавершенности, оставляя тексту возможность его дополнить». (5, с. 148)

На художественное проектирование современной графической рекламы повлияло развитие компьютерных технологий, а также внедрение цифровой аппаратуры в проектный процесс. Нельзя не отметить и мощное влияние современных полиграфических технологий, требующих высокопрофессиональной работы дизайнеров-графиков

для получения качественной рекламной продукции. Современные графические редакторы имеют большой объем памяти и широкие возможности проектирования. У молодых дизайнеров появилась уникальная возможность с помощью компьютерных программ и современной цифровой техники реализовать свои идеи быстрее.

В своем эссе «Фотографическое послание» Роланд Бартс говорит о взаимодействии текста и изображения: «На самом деле, подлинного слияния двух структур (изобразительной и иконической) быть не может, так как различна их природа, но существуют наиболее удачные точки пересечения»[1].

Сегодня многие художники-дизайнеры используют фотографию в социальной рекламе, как необходимый элемент, придавая за счет нее большую достоверность шрифтовому ряду и создавая эффект причастности к событиям. Фотомонтаж обладает самыми разнообразными техническими приемами выразительности. С помощью разномасштабности, цвета, контраста можно и показать зрителю динамику жизни, и зафиксировать мгновение.

«Фотография представляет собой отображение физического мира, обладающее трехмерными качествами времени и пространства. Пейзажные фотоснимки содержат линию горизонта, в то время как архитектурные фотоизображения включают перспективные построения с невидимой точкой схода. Портреты отражают уникальные черты человеческих глаз, носа и рта. Каждый из этих элементов и сценариев диктует свою визуальную точку входа в изображение» – совершенно справедливо считает Е.В. Сокольникова. (5, с. 149)

Принципы проектирования фотографики заключаются в применении гармонии цвета, контраста, использовании элементов графического изображения: пятен, линий, фактуры, штриха и т.д. Ключевую роль при проектировании фотографии играет выстраивание света и тени, поиск композиционного центра: это позволяет фотографии превратиться из «изобразительного документа» в объект графического дизайна.

«Плакат с фотографиями действует сильнее, чем плакат с рисунками на ту же тему», – писал А.М. Родченко. (3, с. 64) Данное утверждение было положено в основу семестрового задания: было решено включить съемку авторских фотографий для дальнейшего проектирования

плаката. В ходе проведения практических занятий и выполнения исследования с использованием современных фототехнологий, студентами было предложено, много интересных проектов и идей. «… Дизайн представляет собой попытку внести определенный вклад с помощью изменений. Если такой вклад не вносится или не может быть внесен, то единственным способом создать иллюзию изменений будет стилизация» (6, стр. 87).

Сегодня, как и прежде, перед будущими художниками-дизайнерами стоит сложная задача – осознание социально-политической ситуации и ее изображение в своих плакатах. В связи с этим очень важным является изучение прошлого опыта и его использование в современной практике.

Проектная культура развивается благодаря авторским проектам художников-дизайнеров. Несомненно, изучение мировой и отечественной культуры 1920-1930-х годов постоянно вызывает исследовательский интерес. Это время активного развития творческих проектов, идей и воплощения в жизнь самых нереальных проектов, также становления массовой культуры. Активное внедрение фотографии в кинематограф заметно изменили способ передачи социально-политической информации, сделали ее более доступной и понятной для восприятия. Агитационные плакаты того времени имели свой графический язык, они точно передавали дух времени и создавали советское настроение. Что касается современной графической рекламы, то с развитием компьютерных технологий и внедрением цифровой аппаратуры в проектный процесс, стало намного легче и быстрее добиваться тех или иных эффектов. У художников-дизайнеров больше времени остается на эксперименты и изменение концепции проектов. Например, интересно проследить за концепцией развития проекта молодого художника-дизайнера, с использованием цифровой техники и компьютерных программ, для создания целостного и законченного арт-проекта «Музыкальный квартал». Для реализации идеи художник использовал цифровой фотоаппарат, в результате были отсняты сотни фотографий.

Влияние современных технологий на общество бесспорно велико. И художник должен постоянно следить за техническим прогрессом, понимать его и использовать в своем творчестве. Таким образом,

искусство в целом и плакат в частности, приобретет новые возможности с применением цифровой фотографии и компьютерной графики. Подготовку дизайнеров в вузах необходимо осуществлять на основе передовых идей.

Примечания:

1.Type, image, message: a graphic design layout workshop, London, 2006, с.13

Библиография:

1.Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 424 с.

2. Клуцис Г.Г. Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства. Изофронт. Классовая борьба на фоне пространственных искусств. М.: 1934. С. 119-124.

3.Родченко А.М. Работа с Маяковским. В мире книг М.: 1973. №6. с.177.

4.Аранович Д., 2 Стенберг 2 – Красная нива М.: 1923. №40. С.20-21.

5.Сокольникова Е.В. Национальная специфика взаимодействия шрифта и изображения в плакате. //Материалы 1-й Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и прикладные проблемы современного дизайна». Сочи: РИО Сочинского государственного университета туризма и курортного дела, 2008, 195 с.

6.Родченко А. М. Работа с Маяковским. В мире книг М.: 1973. №6. С. 64-65.

7.Нельсон Д. Проблемы дизайна, 1971 г., 208 с.

8.Type, image, message: a graphic design layout workshop, 2006 г., 192 с.

9.П.А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. Психология восприятия и искусство плаката. – Москва, «Плакат», 1987. – 208 с. (http://psyfactor.org/lib/lomov0.htm)

Е. А. Семенова

КИТАЙСКОЕ АВАНТЮРИНОВОЕ СТЕКЛО «ЗОЛОТАЯ ЗВЕЗДА»

Статья о появлении и развитии авантюринового стекла в Китае, его популярности в период расцвета китайского стеклоделия в период Цин, об уникальных изделиях из авантюринового стекла, выполненных в императорских стекольных мастерских.

The article is about origin and progress of the Chinese aventurine glass, about its popularity during the Qing Period, about unique aventurine glass handicrafts produced by Imperial glass workshops.

Ключевые слова: китайское авантюриновое стекло, «золотая звезда», китайское стеклоделие, период Цин, декоративно-прикладное искусство.

Keywords: chinese aventurine glass, «golden Star», chinese glass-making, qing period, applied arts.

Китайское художественное стеклоделие является ярким, но малоизученным явлением в истории мирового искусства. Оно получило меньшую известность, нежели керамика, фарфор, металл, дерево и камень, с которыми, зачастую, ассоциируется декоративно-прикладное искусство Китая. Но, несмотря на это, стеклоделие этой страны имеет почти трехтысячелетнюю историю.

Медленное развитие стекольной отрасли обусловлено, прежде всего, техническими сложностями: трудоемким процессом формования и повышенной хрупкостью местного стекла, а также доступностью других материалов. Характерной чертой древнего стеклоделия являлось отношение к нему как к материалу, подражающему драгоценным

и полудрагоценным камням. Так, резьба по поделочному камню, необычайно популярная в китайском искусстве, оказала огромное влияние на эстетику и специфические приемы формования. Наибольшей популярностью пользовались изделия из стекла, цвет которого в точности имитировал различные поделочные камни, особенно виды нефрита. Первые изделия из древнего китайского протостекла отличались небольшими размерами, яркостью цветов и разнообразием форм. Непрозрачное и полупрозрачное протостекло изготовлялось с помощью свободного формования или плавления в форме (моллирования). Затем изделия подвергались резьбе, гравированию и шлифовке, т.е. техника декорирования в точности повторяла приемы резьбы по камню.

Расцвет китайского стеклоделия приходится на период правления династии Цин (1644 – 1912 гг.). Это связано, прежде всего, с тем, что китайские мастера овладевали гутной техникой формования, пришедшей к тому моменту из Европы, а также с усовершенствованием химического состава местного стекла, на что тоже повлияли европейская рецептура. Интерес, проявленный императором Касни (1662 – 1722 гг.) к стекольному искусству, привел к созданию 1696 г. Императорских стекольных мастерских, а также к началу яркого периода экспериментов и новаций в китайском стекле. Под руководством немецкого миссионера иезуита Бернарда-Килиана Штумпфа (Stumpf, кит. Цзи Лианъ Юньфэн, 1655 – 1720гг) был достигнут необычайно высокий уровень качества стекла и декорирования изделий. Цветовая гамма стекла в это время, согласно данным императорских архивов, превышала тридцать цветов. В императорских мастерских были изготовлены многочисленные произведения из монохромного цветного, опалового, прозрачного, накладного двухслойного стекла, а также осуществлялась роспись золотом и эмалями.

Освоение европейских достижений сопровождалось активными творческими поисками китайских мастеров, успешно адаптировавших новые технологии к традициям национального искусства. К этому периоду относится появление в китайском стеклоделии уникальных техник, определивших лицо китайского стеклоделия. К ним относятся техника многослойного наклада с последующей рельефной резьбой тао-сэ, эмалевая роспись, внутренняя роспись флаконов и другие

оригинальные приемы.

Вершины своего расцвета цинское стеклоделие достигло в правление императора Цяньлуна (1736 – 1795 гг.), а именно в период с 5-го по 24 год его правления (1740 – 1759 гг.). Это связывают с деятельностью приглашенных императором европейских мастеров, французских иезуитских миссионеров Пьера де Инкарвилля (Pierre d'Inkarville, кит. Tang Zhizhong) и Леонарда де Броссарда (Gabriel-Leonard de Brossard, кит. Ji Wen), возглавивших в 40-х годах императорские стекольные мастерские.[6/ 205]

Одной из наиболее интересных и колоритных «находок» этого периода является авантюриновое стекло. Данный вид стекла стал не просто очередным европейским заимствованием, но обрел собственное оригинальное лицо и специфические способы формования, выделившись, тем самым, в некий отдельный вид стеклянных изделий. Это явление стало не только ярким примером оригинальной адаптации европейского изобретения на почве китайских национальных традиций, но и наиболее ярко отразило влияние искусства резьбы по камню на китайское стеклоделие.

Авантюриновое стекло стало известно в Китае под именем «тин-син», что переводится как «золотая звезда». Это название оно получило благодаря обилию искрящихся блесток в его составе, придающих изделию загадочное мерцание. Подобный эффект, называемый «авантюресценция», свойственен натуральному камню авантюрину.

Этот вид стекла был случайно изобретен стеклоделами из итальянского города Мурано в первой половине XVII, когда в расплав стекла попали медные опилки. Что и отражено в его названии — оно происходит от итальянского «aventura» – «случайно». Позднее технология была отработана и стала включать в себя сложный процесс, когда в состав стекла добавляли нормированное количество определенного металла (меди, железной руды, хрома, алюминия, урана, металлического кремния и др.). Далее следовал строго регулируемый процесс охлаждения с выделением кристаллов металла в результате. Получившаяся стекломасса в местах полировки изобиловала многочисленными золотыми искрами. В итоге эффект авантюресценции делал авантюриновое стекло и натуральный камень настолько схожими

между собой, что разницу трудно уловить невооруженным взглядом. Однако, в отличие от кристаллов в камне, кристаллы в стекле расположены более равномерно.

Цвета наиболее распространенных видов авантюринового стекла повторяли цвета натуральных камней. Чаще всего это были темно-зеленый (хромовый авантюрин), темно-коричневый и медово-желтый (медный авантюрин), а также менее распространенные темно-синий и черный авантюрин. Популярность авантюринового стекла привела к тому, что различные виды природного камня, со свойствами авантюресценции, стали называть единым названием авантюрин. Сходство авантюринового стекла с натуральным камнем способствовало изготовлению изделий, имитирующих данный вид драгоценных камней, поскольку давало возможность создания изделий более крупного размера и сложной формы. Эта особенность, а также художественная выразительность стекла, в скором времени привели к тому, что авантюриновое стекло стало цениться ничуть не меньше натурального авантюрина.

Впервые упоминание об экспериментах с авантюриновым стеклом, проводимых в императорских мастерских, встречается в дневнике Пьера де Инкарвилля и относится к концу 30-х годов XIII века. [6/109] Миссионер пишет о сложности в воспроизведении состава и адаптации авантюринового стекла в местных условиях, а также приводит описание своих экспериментов с температурными режимами и применением меди, для достижения эффекта авантюресценции. Первые изделия из авантюринового стекла были получены уже в 6-й год правления императора Цяньлун (1741 г.). Упоминание о них сохранилось в хозяйственных документах императорского дворца. Было указано, что это новый вид изделий, предоставленных мастерскими на суд императора, но без описания их внешнего вида. Они получили высочайшее одобрение императора, и в скором времени были созданы новые виды изделий из авантюринового стекла, которые надолго вошли в ассортимент. [6 /111] Наибольший интерес и художественную ценность представляют авантюриновые изделия, созданные именно в пекинских императорских мастерских. Сегодня они представлены во многих музеях мира. Самая большая коллекция хранится в пекинском дворце-



Рис. 1. Кусок авантюриновой стекломассы периода Цинн, найденный в провинции Бошан.

музее Гугун, известном как бывший императорский дворец – «Закрытый город». К сожалению, большинство предметов из авантюринового стекла находятся в запасниках музея.

Начиная с самых первых предметов, характерной особенностью большинства изделий из авантюринового стекла, создававшихся в императорских мастерских, стал их темно-желтый цвет. Благосклонность, с которой императорский двор встретил авантюриновое стекло, как и предпочтение именно этого цвета, объясняется некоторыми особенностями национальных традиций.

Добываемый в Поднебесной зеленый авантюрин называли «императорским камнем». [1/9] Из этого камня была выполнена большая императорская печать, что свидетельствует о неоспоримой ценности этого камня. В то же время стекло темного медово-желтого оттенка сразу пришлось по вкусу императорскому двору, так как желтый цвет традиционно символизировал у китайцев императора Поднебесной. Из тканей этого цвета создавались парадные одеяния императора, желтый цвет отличает его многочисленные регалии, предметы утвари и украшение императорских покоев. Именно поэтому стекло медово-желтого, «золотого» цвета стало более предпочтительным, чем зеленый цвет традиционного китайского авантюрина. Большинство дошедших до нас авантюриновых изделий выполнено из стекла оттенка желтой охры.

Китайские мастера, работавшие в императорских мастерских, преимущественно наследственные стеклоделы из провинции Бошан, успешно освоили сложные процессы варки, охлаждения и формования авантюринового стекла. После остужения стекла, застывшую массу раскалывали на меньшие фрагменты, слитки-заготовки, называемые

«ляо» (liao кит. 料). (Рис.1) Для работы выбирались лучшие фрагменты стекла, каждый из которых мог служить первоначальной заготовкой для произведения. Собственно это и уподобляет авантюриновое стекло камню, потому что каждый его случайный фрагмент как найденная природная порода. Стекольный материал, в данном случае, был вторичен. Именно так называемыми «подделками» под натуральный камень являлись произведения из авантюринового стекла, что подчеркивалось не только схожестью принципов их формообразования, но и способом обработки изделий. Формы стеклянных вещей также заимствовались из резьбы по камню. Из куска вытачивались, преимущественно, «формы вращения», наиболее характерные для каменных произведений.

Особый национальный колорит изделиям придавала последующая холодная обработка. Изделия подвергались резьбе разной степени сложности. Из цельной заготовки вырезалась практически круглая скульптура или отдельные элементы мелкой пластики. Создавались предметы с высоким горельефным декором, а также с низким рельефом, содержащим тончайшую, ювелирную проработку мелких деталей. Кроме того, активно использовалась гравировка поверхности.

Резьба по стеклянной заготовке требовала особой осторожности и деликатности, в сравнении с камнем, из-за хрупкости данного материала и других специфических свойств. Не меньшего умения и сноровки от мастера требовала шлифовка мельчайших деталей до глянцевого блеска, который и позволял выявить на поверхности изделий загадочное искрящееся мерцание, таящееся в толще авантюринового стекла.

В широком ассортименте императорских мастерских в период Цаньлун насчитывалось более трехсот изделий в год, выполненных из авантюринового стекла. Он был представлен посудой, утварью для декорирования дворцовых помещений, а также многочисленными императорскими подарками, предназначавшимися послам и приближенным как символ проявления императорской благосклонности. Кроме того, мастерские выполняли ряд специальных заказов: серий предметов для традиционных ежегодных празднеств: «Долголетия» (день рождения императора) и «Праздника лодок-драконов» (Дуань-у цзе) и др. Лишь небольшую часть из них, порядка нескольких десятков, представляли изделия из авантюрина.



Рис. 2 Миниатюра из авантюринового стекла «Сад камней».

Из сорока предметов авантюринового стекла в коллекции музея Гугун, практически все выполнены в период правления императора Цяньлун. В основном это искусно декорированные принадлежности для каллиграфического письма тушью, предназначавшиеся для членов императорской семьи; разнообразные сосуды для воды и растений, с помощью которых украшали интерьеры дворца; сакральные сосуды для буддийских святилищ; мелкая пластика.

Особо интересны изделия из авантюринового стекла, представляющие собой скульптуру малых форм. Выточенные из цельной заготовки, они являются единственными, в своем роде, образцами объемной декоративной стеклянной скульптуры.

Одной из наиболее известных работ подобного типа в коллекции музея Гугон является изящная многофигурная миниатюра «Сад камней». (Рис.2) Она представляет собой небольшую горку (высота 12,5 см, длина 22 см), изображающую фрагмент живописного скального рельефа с восседающими на нем тремя ягнятами. Двое более крупных ягнят лежат на резном выступе скалы посередине горки, а самый маленький ягненок располагается на ее вершине. Фигуры животных практически сливаются со сложным рельефом скалы, его многочисленными выступами, являя некую объединенную форму, требующую внимательного рассмотрения зрителем.

Это символическое изображение сложного образа из китайской «Книги Перемен», а именно интерпретация выражения: «Три яня,



Рис. 3. Авантюриновый сосуд в форме «небесного цыпленка».

ведущих к процветанию». В данном изображении, в иносказательной форме передается значение определенной гексаграммы из «Книги Перемен», смысл которой открывается через сочетание определенных символов: иероглиф, обозначающий ягненка, также символизирует и мужское начало «янь», а взаимодействие последних, согласно Книге, приводит к процветанию.

Несмотря на обилие деталей, композиция сохраняет общий лаконичный силуэт, гармоничное единство всех частей, и общую пирамидальную монолитность формы. Этот эффект усиливается за счет того, что резные детали скульптуры несколько сглажены, скруглены и отполированы до блеска. Такая обработка поверхности обусловлена специфическими свойствами и хрупкостью материала и является специфической чертой, отличающей резные изделия из стекла, от подобных произведений из резного камня. Кроме того этот прием обработки поверхности придает изделию большую мягкость и лаконичность, а также наиболее ярко выявляет художественные свойства стекла.

Изделие находится на изящной подставке в виде причудливо переплетающихся корней, вырезанной из светлого дерева. Выполненная с не меньшим искусством, чем сама скульптура, она является ее гармоничным продолжением. Подобная резная подставка, тщательно подобранная по форме, цвету и стилю исполнения, служит обязательным традиционным дополнением большинства изделий в китайском декоративном искусстве.

Среди стеклянных шедевров коллекции музея Закрытого города, широкой известностью пользуется авантюриновый сосуд «Небесный цыпленок». (Рис.3) Изделие представляет собой полый вырезанный сосуд (высота 15 см, длина 21 см, ширина 11 см) в виде мифологической

птицы. Однако о его скрытом функциональном назначении напоминает лишь небольшое отверстие в спине птицы, в целом представляющей собой скульптурное изображение. Перед зрителем предстает некий мифологический персонаж китайских легенд, более всего напоминающий утку. Однако в его собирательном образе можно различить черты многих животных: курицы, козленка, птицы «феникс», дракона и др. Согласно легенде, эта сказочная птица могла преодолевать огромные расстояния (более 5000 километров в день). В данной работе запечатлен момент, когда «небожитель» отдыхает, расположившись на подставке из светлой лиственницы, которая выполнена в виде искусно вырезанных волн. Это мифологическое существо изображено в движении. Оно оборачивается назад, касаясь спины кончиком козлиной бородки. Голова, на длинной изогнутой шее, украшена драконьими ушками и хохолком. К округлому телу утки плотно прижаты крылья феникса с характерными «перышками» на конце. Подобными завитками, напоминающими стилизованные языки пламени, заканчивается и резной хвост птицы. Из под его туловища выглядывают поджатые утиные лапки. Несмотря на обилие декоративных элементов на теле, общий силуэт животного доведен до лаконичности знака.

В этой миниатюрной стеклянной скульптуре была применена резьба высокого уровня сложности. Здесь сочетаются цельные, выступающие детали, выточенные из заготовки, и сложный высокий рельеф. Например, рельеф хвостовых перьев, где сквозные отверстия превращают плоскую поверхность в некий кружевной веер. Кроме того, все тело и крылья существа декорированы тончайшей линейной графикой. Резные детали данного сосуда имеют достаточно жесткие, не сглаженные грани, свойственные аналогичным резным изделиям из камня, что говорит о высоком уровне мастерства резчика, преодолевающем здесь специфические свойства стекла. Эта работа является уникальным примером стеклянной скульптуры малых форм. Кроме того, на ее примере легко убедиться в том, с каким изяществом китайские художники находили декоративное решение для функционального предмета.

Наиболее распространенными авантюриновыми изделиями в коллекции музея Гугон были небольшие сосуды, предназначавшиеся



Рис. 4 Авантюриновый сосуд в виде тыквы, с крышкой



Рис. 5 Сосуд из авантюринового стекла с крышкой

для туши, воды и цветов.

Характерным примером является сосуд в виде тыквы-горлянки, которая помещена в деревянную резную приземистую подставку, и как бы «вырастает» из нее. (Рис.4) Изящная стройная ваза, высотой 12,3 см, украшена пышной вьющейся лозой с небольшими листьями и миниатюрными тыковками. На одной из стенок сосуда находится рельефное изображение миниатюрной летучей мыши, которая, свисая с ветки, распласталась по тыкве, охватывая ее своими крыльями. Выбор этих деталей не случаен, и отражает глубокий символизм, свойственный прикладному китайскому искусству. Значение, которое несут изображенные предметы, позволяет понять предназначение предмета, а также смысловую и философскую нагрузку, которыми наделял его автор. Так, образ тыквы-горлянки «хулу» наделялся в китайской культуре особым космологическим и космогоническим символическим значением. Силуэт, напоминающий очертания женского тела, сделал ее моделью акта рождения. В даосской же философии тыква-горлянка превратилась в сосуд для хранения эликсира бессмертия, став эмблемой бессмертия. Или же, перефразируя, олицетворяющая пожелания

долголетия.

Образ летучей мыши также является в китайской культуре символом счастья и долгой жизни. Это слово по-китайски звучит одинаково со словом счастье (fu), за что ее и ассоциируют с удачей, счастьем, богатством, долгой жизнью и миром. [2/64] Стилизованным изображением летучей мыши украшались различные произведения декоративного искусства, одежда знати и чиновников.

Таким образом, сочетание символов тыквы и летучей мыши в одном объекте отражает пожелание долголетия и счастья его владельцу. Не менее важным, в сочетании подобных символов в композиции, является их соотношение: расположение, количество и размеры, что также имеет свое скрытое символическое значение.

Другой восемнадцатисантиметровый авантюриновый сосуд, из императорской коллекции, имеющий более сложную и причудливую форму, украшают изображения магических грибов, дракона и летящей летучей мыши. (Рис.5) Сосуд с широким горлышком, простой овальной формы, декорирован высоким рельефом в виде грибов «чжи», которые служат ему своеобразной подставкой. Оплетая округлое основание сосуда своими ножками, грибы едва касаются его тулова, придавая сосуду устойчивость, и в тоже время иллюзорную легкость.

Изображения грибов «чжи» в китайском искусстве крайне разнообразны. Магический гриб «чжи» или, в более точной, оригинальной терминологии, волшебный гриб «лин чжи» совмещает в себе многие черты зонтичных грибов, растущих в различных районах Китая. Он упоминается в описаниях древних мифолого-религиозных представлений и оккультных практик. Являясь неотъемлемой принадлежностью даосской алхимии, гриб «чжи» входил в ряд растений «бессмертия». Его образ символизирует в изобразительном искусстве Китая пожелание долголетия. [5/стр.110]

Рельефное изображение летучей мыши охватывает тулово сосуда. Оно столь изысканно стилизованно изящными завитками и гравированным узором, что летучая мышь с распростертыми крыльями больше напоминает бабочку.

Простая, скругленная крышка сосуда украшена миниатюрной ручкой в виде фигурки сидящего дракончика. Его наличие обусловлено

защитной, охранительной функцией данного символа.

Образ дракона самый популярный и почитаемый в китайской культуре. Дракон является любимым и постоянным персонажем всего традиционного китайского искусства, в том числе и декоративно-прикладного. Он символизирует мужское доброе начало «ян» и ассоциируется со стихией воды. Кроме того, это символ добра, древнейший предок-тотем, а также особо почитаемое животное, с которым связывали надежды на перемены к лучшему.

Драконы, в китайской культуре, подразделяются на несколько видов, обладающих определенными характеристиками, отражающими их свойства и среду обитания. Изображения конкретных драконов закрепились за определенными предметами, отражающими некие черты, свойственные данному дракону. Судя по некоторым признакам, на крышке авантюринового сосуда располагается дракон – Суанни (Суаньни), известный также как Джинни и Лингни, восьмой сын Императора-дракона. Любящий покой, он изображен здесь в застывшей статичной позе, полуприсев на всех четырех лапах. Внешне напоминающий льва, благодаря пышной гриве, тем не менее, в большинстве источников, он упоминается как собирательный образ тигра и леопарда. Обычно изображаемый сидящим или чуть привставшим на лапы, этот дракон помещался на курительницах, а также в храмах, близ благовоний, у ног Будды или бодхисатв. Расположение этого дракона на сосуде позволяет предположить предназначение последнего для некоего действия, связанного с огненной стихией.

Скульптурные элементы декора вазы вырезаны из внешнего слоя стекла, отходящего от тулова сосуда. В основе такой резьбы лежит принцип обработки греческих сосудов-диатрет. Виртуозный пример традиционной холодной обработки представляют собой искусно вырезанные круглые ручки сосуда. В них продеты цельные подвижные кольца, которые вытачивались из того же куска стекломассы, что и ручки, и сама ваза. Этот сложный прием был также заимствован из нефритовой резьбы, где являлся образцом высокого мастерства резчика.

Самым оригинальным видом авантюриновых изделий, пожалуй, являются «соединенные сосуды для цветов и воды», вырезанные из единой цельной заготовки и как бы «сросшиеся» посередине.



Рис. 6. Композиция из соединенных сосудов в виде бамбука и персика.



Рис. 7. Авантюриновая подставка для руки в виде свитка.

Встречающийся крайне редко в китайском декоративном искусстве, этот уникальный вид сосудов в стеклоделии известен только выполненным из авантюринового стекла.

Примером подобного рода изделий является композиция, представляющая собой соединенные сосуды, выполненные в виде ствола бамбука и плода персика. (Рис.6) Высота этого миниатюрного произведения всего лишь 10,2 см, а ширина 16 см. Колоритная, сложная по силуэту скульптурная композиция украшена рельефным изображением феникса, летучей мыши и магических грибов подвида муэр – «древесные ушки». Первый высокий сосуд для цветов выполнен в виде ствола бамбука. Этот цилиндрический сосуд покрывают характерные наросты коры и украшают изящные листья. На некотором расстоянии от «бамбукового» сосуда находится небольшая тонкая фигура мифологической птицы феникс, являющейся символом вечного обновления и женского начала. Кроме того, как и дракон, феникс свидетельствует о причастности этого предмета к коллекции верховной власти. Тело птицы, отделенное от тулова сосуда, представляет собой уже не рельеф, а элемент круглой скульптуры, соприкасающийся с сосудом в нескольких местах. Феникс охватывает тело сосуда своим длинным хвостом, который подобен языкам пламени, с рельефными

завитками на концах.

Значительную часть изделий из авантюринового стекла составляли принадлежности для письма. Такова небольшая подставка для кисти (высота 2,3 см, длина 7,6 см, ширина 3,6 см). Она выполнена в виде развернутого свитка с двумя спирально закрученными краями, являющимися ножками подставки. «Свиток» покрыт гравированным изображением. (Рис.7) Форма подставки являлась распространенной для письменных принадлежностей, внешний вид и декор которых был призван подчеркивать назначение вещи. Декор представляет собой невысокий плоский рельеф, со стилизованным изображением «проворного дракона Куи». Подставки для кисти традиционно изготовлялись из разнообразных материалов: дерева, лаков, камня и др. Данная подставка является уникальным изделием подобного рода, выполненным из стекла.

Красота и изысканность подобных предметов говорит о высоком и взыскательном вкусе людей, для которых они предназначались. Необычайное почитание грамотности и образования в Поднебесной повлияло на создание многочисленных принадлежностей для письма и традиционной живописи тушью. Таким образом, сформировалась целая группа уникальных произведений декоративного искусства, выполненных из различных, зачастую драгоценных, материалов.

Стоит отметить, что большинство крупных изделий, такие как сосуды, принадлежности для письма и скульптура малых форм из авантюринового стекла цинского периода сохранились только в музее Гугон. В коллекциях других музеев в основном представлены миниатюрные произведения из этого стекла. Среди них часто встречаются резные флаконы для нюхательного табака, фигурные резные печати, произведения мелкой пластики и ювелирные украшения, а также предметы, декорированные авантюриновыми инкрустациями. Нередки случаи, когда изделия из авантюринового стекла принимали за произведения из аналогичного поделочного камня авантюрина, и они проходили под этим определением в музейных коллекциях.

Необычным образцом ювелирного изделия, выполненного целиком из авантюринового стекла, является тончайшая плоская «звенящая подвеска» в форме рыбки. Уникальная подвеска выполнена в виде

некой фантастической рыбки, похожей на сома. Необычная голова рыбы напоминает стилизованное лицо, с выступающим лбом, массивным носом и выпуклыми глазами. Этот лик обрамлен усами и бородкой, которые плавно переходят в плавники. Рыбье тело украшает роскошный, состоящий из двух половинок пышный хвост. «Рыбка» подвешена на тончайшей цепочке, звенья которой являются неразъемными, и выточены друг за другом из единой заготовки авантюринового стекла. Подобным образом было вырезано и плоское крепление-держатель с отверстиями для фиксирования на одежде. Крепеж стилизован в виде изящной летучей мыши.

Подобные подвески в большом количестве использовали в одежде буддистские священнослужители во время церемоний. С их помощью возникал мелодичный звон во время движения. Буддисты и даосы верят, что мелодичные звуки подвесок и колокольчиков отпугивают «нечисть» и рассеивают негативную энергию.

Все описанные выше предметы из авантюринового стекла, находящиеся в коллекции дворца-музея Гугон, характеризуют определенный исторический период, отмеченный взлетом китайского стеклоделия. Они наглядно иллюстрируют уникальную способность мастеров к обработке этих произведений стекольного искусства. Работы объединяет тщательная обработка, роднящая данный вид стеклянных изделий с вещами из резного камня. Данные изделия существовали наравне со стеклянными гутными и аналогичными каменными изделиями как отдельный вид произведений декоративного искусства. Отношение к авантюриновому стеклу, как к драгоценному материалу, достойному императорского двора отражает важную роль, которую играло авантюриновое стекло в китайском стеклоделии цинского периода.

Удивительно, что привнесенное извне, авантюриновое стекло в Китае обрело своеобразный национальный колорит, как нельзя лучше отразив такую важнейшую характерную черту китайского стеклоделия, как его связь с древним искусством резьбы по нефриту и подражание камню. А получивший наибольшее распространение «золотой» желтый авантюрин и поныне ассоциируется с Императором Поднебесной, загадочной восточной культурой и древней историей.

Библиография:

1.Баландин Р. К. «Энциклопедия драгоценных камней и минералов», М., 2000.

2.Виногродский Б. Б. Китайская символика, знаки счастья. М., 2008.

3.Кравцова М. Е., монографии «История искусства Китая», Спб: 2004.

4.Ланцетти А. Г., Нестеренко М. Л. «Изготовление художественного стекла», М., 1987.

5.Малявин В.В., Китай XVI-XVII в / М.: 1995

6.Luster of Autumn Water / Glass of the Qing Imperial Workshop / Compiled by Zhang Rong / Beijing: Forbidden City Publishing House. 2004.

7.Essay: The Glass Art and Glass Decorations. Part 7. Golden Star Glass // Lu Gi, Tao Ying, Wang Chengyu // The Artistic Glass and Decorative Glass/ Glass & Enamel / Beijing. 36/02/200

Н. П. Божьева

РОЖДЕНИЕ СТРОЧЕВЫШИВАЛЬНОГО ПРОМЫСЛА НА ПРИМЕРЕ ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Статья посвящена исследованию создания вышивальных промыслов в России. Анализ проводится на примере промыслов Ивановской области. Похожим был путь создания артелей, а затем строчевышивальных фабрик и в других областях России.

The article is devoted to the research of the creation of embroidery craft in Russia. The analysis is made on the example of the crafts of Ivanovo region. Similar was the way of artel foundation and later stitching-embroidering factories in other regions of Russia as well.

Ключевые слова: артели, строчка, вышивка, промыслы, традиции.

Keywords: artels, open-work, embroidery, trades, traditions.

Скромную белую строчевую вышивку с геометрическими мотивами вполне можно назвать общерусской, она встречается почти повсеместно. Но своего расцвета она достигла в Ивановской области, где много позднее из артелей сформировалось объединение строчевышивальных фабрик. Девять строчевышивальных предприятий было создано в городах Иваново, Шуя и Пучеж, поселках Палех (Палехский район), Холуй (Южский район), селах Васильевское (Шуйский район), Верхний и Нижний Ландех (Пестяковский район).

Истоки народной вышивки в бывшей Владимирской (теперь Ивановской[1]) губернии находились в местности с развитым полеводческим хозяйством, где большое внимание уделялось разведению льна. Естественно, что в этой местности, особенно в Верхнем и Нижнем Ландехе, было развито ткачество, и большое

количества холста шло на изготовление предметов с вышивкой.

Для определения орнаментальных традиций вышивки этого региона собирали старинные вышитые изделия, которые могли быть отнесены к концу XVIII века. Эти предметы принадлежали еще бабушкам 80-летних женщин, проживающих в этом крае. По устным рассказам старых мастериц, помнящих и описывающих эти изделия, определялись мотивы узоров, наиболее распространенные в вышивке 1-й половины XIX века. Эти узоры передавались в обобщенных геометризованных формах, которые подсказывала сама техника вышивки строчкой, выполняющаяся по продернутой и обвитой квадратной клетке.

Другим путем определения орнаментального стиля строчевого шитья явилось заимствование и творческая переработка различных гипюров, распространенных в других вышивальных центрах. Собранные у населения старинные предметы, предположительно конца XVIII в., сохранившиеся в этой местности, также давали возможность составить представление об орнаментальном убранстве строчевышитых изделий того далекого времени.

Воронова Л.И. в своих исследованиях по орнаментации строчевого шитья Ивановской области выделяла наиболее распространенные в вышивке мотивы 1-й половины XIX в. Это были: бабы, петухи, кони, павы, круги (так обычно называются ромбовидные узоры), елочки, то есть весь типичный мир образов дореформенного крестьянского узоротворчества в области вышивки. Несомненно, что здесь эти образы, передаваясь в обобщенных геометризованных формах, связывались с определенным мировоззрением. Также, по рассказам мастериц, узоры брали и «с мороза». Традиция срисовывать зимние узоры, а затем переделывать под вышивку применялась часто в русском народе. Для выполнения орнаментов первоначально использовались техники: «настил», шов «в цветы», выполнявшийся наклонными стежками, «переплет» (в настоящее время называется «воздушные петли»).

В связи с проведением реформы 1861 г. начался быстрый рост капитализма, развивалась мелкая буржуазия города — кустари, лавочники, мелкие хозяйчики ремесленных мастерских и небольших фабрик и заводов. В эту эпоху изменяется само производство строчевышитых изделий, которое выходит за пределы удовлетворения

нужд семьи и становится промыслом. В связи с этим возникают большие перемены в их художественном оформлении. Уходит старинная орнаментика, отражавшая древнее мировоззрение славян. Геометрические узоры, а также мотивы геральдического типа: барсы, двуглавые орлы заменяются новыми формами орнамента.

С ликвидацией крепостного права и с развитием капитализма началось расслоение деревни. Тяжелое положение крестьян способствовало развитию женского рукоделия, что вызвало необходимость подсобного заработка, источником которого стало женское рукоделие. Покупателями строчевышитых изделий стали среднее состоятельное купечество обеих столиц и мелкая городская буржуазия. Изделия для городского потребителя требовали иных узоров, чем те, которые были приняты в крестьянском быту. Вещи со всевозможными конями, павами они считали пережитками старины. Возникла необходимость появления новых узоров и нового типа орнаментики. Можно предположить, что это явилось основной причиной возникновения растительного орнамента в строчевышивальном искусстве, который получил признание и повсеместное распространение в крестьянском быту. Концы полотенец и простыней, подзоры и наволочки украшали розы, вьюнки, виноградные гроздья, полевые цветы. Маленькие птички, вроде лесных пташек сменили фантастических птиц в пышном оперении. В замене старых излюбленных образов выразилось стремление воспроизвести окружающую действительность как можно ближе к натуре, к ее реальному изображению. Это было необычно, ново и давало возможность мастерам отражать окружающий мир не в обобщенных и декоративных формах, а в реальных, с наибольшей близостью к природе, к живому растению, цветку.

Сложился новый быт пореформенной деревни, ее непосредственной связи с городом. Мужчины уходили на заработки, и возвращаясь в родные края, привносили в крестьянскую среду то новое, что прививала им буржуазная культура и фабричное производство – одежду, ткани, набивные платки с разнообразными растительными узорами.

Необходимо отметить, что весь период развития народного искусства, начиная с 60-х годов и до революции еще мало изучен, но народная вышивка того времени ярко выражает стремление к воплощению

окружающей действительности в образах. Преобладало стремление наиболее точно передать рисунок цветов, веток, птиц, животных, иногда с большими подробностями, и это приводило народных мастеров даже в натурализм.

Традиционным для Ивановской области стало белое строчевое шитье, которое с течением времени обогащалось разнообразными техническими приемами. Мастерицы пошли по пути использования того наследия, которое они получили от владимирских вышивальщиц. Они дали этому искусству дальнейшее развитие, обогатили строчку новыми приемами, ввели в широкий круг изделий орнаментальные народные формы.

До середины XIX в. строчевое шитье существовало как домашнее ремесло в каждой крестьянской семье, где все предметы домашнего обихода производились для собственных нужд. Если же и выполнялись изделия на заказ, то небольшими партиями для жителей окрестных сел и деревень, и для продажи на небольших ярмарках. Постепенно рынки расширялись, и в некоторых губерниях традиционные крестьянские вышивки из домашнего вида занятий становилось средством заработка. Так, с течением времени изготовление предметов с вышивкой превратилось в массовое производство, работающее на скупщика.

Продукция местных кустарей была сориентирована на городские вкусы и выполнялась по рисункам из популярных журналов. Чтобы устранить угрозу уничтожения художественной самобытности этой вышивки, в начале XX века, усилиями местных властей и благодаря целому поколению народных мастеров, их творческому чутью и врожденному вкусу, было обращено внимание на формирование местных особенностей ивановской строчки.

Во второй половине XIX века, для облегчения материального положения мастериц, земства и отдельные меценаты организуют прием вышитых изделий на специальные пункты и склады, при каждом из которых открываются школы, обучающие мастерству наиболее одаренных крестьянских девочек. В период деятельности земств и частных лиц вышивка развивалась в двух направлениях. С одной стороны, проводились сбор и изучение образцов русской старинной народной вышивки, которые нередко раздавались для копирования

опытным мастерицам и ученицам школ, что способствовало сохранению традиционной народной вышивки. С другой стороны, многие земские деятели и меценаты предлагали народным мастерицам для копирования городские рисунки.

В период организации ивановского промысла село Верхний Ландех являлось тем центром, из которого получали свои кадры новые строчевышивальные артели. Со 2-й половины XIX в. здесь существовало крупное торговое предприятие по производству и сбыту строчевых изделий, куда привлекались все умеющие вышивать женщины из окрестных деревень Верхнего и Нижнего Ландеха. В условиях растущей капитализации мастерицы традиционных центров вынуждены были снижать художественное и техническое качество изделий – рисунок становится упрощенным, выполнение небрежным, фактура узора обеднялась. Вследствие этого многие попадали в экономическую зависимость от скупщиков, которые «подсаживали» их на «модные» рисунки, не свойственные народной вышивке.

В конце XIX века в домашний быт приходят фабричные ткани – ситец, кумач, шелк, а ткани домашнего производства стали использоваться в повседневных нуждах. В этой связи постепенно забывались традиционные приемы. Им на смену пришли более простые техники вышивки с модными городскими рисунками, в которых ярко проявились черты эклектики и стиля «модерн» - крест, тамбур и гладь.

После революции, в 20-х годах, в вышивальных промыслах Ивановской и других областях образуется разветвленная сеть артелей, в которых налаживается выпуск изделий с вышивкой. Строчевышивальные артели выпускали, преимущественно, столовое и постельное белье с белой и цветной вышивкой по рисункам дореволюционного периода. Эти изделия народных мастериц, в подавляющем большинстве, шли на экспорт.

Годы гражданской войны значительно сократили промысел. Женщины заменяли на полевых работах мужчин, ушедших на войну. К тому же, сократился спрос на дорогостоящие вышитые изделия. Но продолжала существовать учебно-показательная мастерская, ранее созданная для Холуя, и в нее вошли те, кто раньше работал на частника.

К 30-м годам Ивановская область стала крупным центром

по изготовлению вышитых изделий. Было создано объединение мастериц, входивших в единый строчевой союз - Всекоопромсоюз, который имел свои магазины, куда сдавались готовые изделия. При поддержке правительственных органов и помощи Всекоопромсоюза артели приобретали собственные помещения для общих мастерских, получали материалы и оборудование. Новые кадры обучались в Верхнеландеховской и Холуйской школах. Создание Ивановского промыслового союза значительно способствовало развитию промысла и окончательному вытеснению частника. Организация Всекоопромсоюза изменила положение «кустарных» промыслов по всей стране. Начали свое существование артели в Верхнем и Нижнем Ландехе, Пестяках, Холуе, Пучеже, Лухе, Мстере, Малых Дарках, Васильевском.

Верхнеландеховская, Лухская и Пестяковская строчевышивальные фабрики специализировались на выпуске изделий с вышивкой в технике белой строчки. Ажурная вышивка, выполняемая здесь по сетке средних размеров, сопровождалась широкими и узкими узорными мережками. Шуйским строчевышитым изделиям присуща красота и разнообразие разделок строчевой вышивки с геометрическим орнаментом, в которой нередко применялись ажурные и плотные швы. Иногда геометрический характер рисунка сочетался с растительным, где предпочтение отдавалось белой глади и тамбуру, например, в изделиях Пучежской и Верхнеландехской строчевышивальных фабрик. В основе орнамента строчевышивальной фабрики старинного села Холуй лежали растительные мотивы в соединении со строчкой. Свободная гладь применялась и в Нижнем Ландехе. В вышивке мастериц Палехской строчевышивальной фабрики преобладала вышивка кубанцами, в которой узор составлялся из отдельных ажурных квадратиков, группирующихся в ромбы, треугольники, полосы, зигзаги. Это уникальный вид ивановской строчевой вышивки, где органично сочетались строчевые мотивы со счетной гладью. Существовали и другие варианты кубанца, имевшие иное заполнение. Самый распространенный вариант, когда внутренние ажурные квадраты заполнялись мелкими кружками, а также углы имели дополнительные небольшие квадраты. Часто ажурный кубанец украшался спиралевидными завитками, носящими образное название

«кудри», которые создавали органичный переход от плотных, зашитых, хотя и ажурных ромбов, к ткани. Кубанцами украшали скатерти, накидки, занавесы и другие предметы быта, которые выполнялись на льне светлых оттенков. Тогда белоснежные орнаменты с темными дырочками читались более выразительно.

Искусство народной вышивки Ивановской области, в системе народных художественных промыслов, переживало свое второе рождение. В начале 1960-х годов Научно-исследовательский институт художественной промышленности принял активное участие в работе с творческими коллективами фабрик по изучению и освоению традиций русской народной вышивки. Художники сыграли большую роль в формировании направленности развития искусства вышивки, помогая местным талантливым мастерицам максимально проявлять свои творческие способности. Активную помощь в этом оказывала лаборатория вышивки и кружева. «Коллектив лаборатории (Л.Г. Бегушина, Н.Н. Дзагурова, Т.А.Дунаева, Н.Ф. Молодцова, Л.С. Филонова и др.) постоянно решает эксперементально-творческие задачи, организует для мастеров и художников предприятий семинары, готовит необходимый методический материал, дает консультации. Все это оказывает существенное влияние на обновление и расширение ассортимента изделий, способствует развитию искусства современной вышивки»[2].

Главным направлением в работе строчевышивальных промыслов в этот период становится создание предметов, необходимых в быту. В 1960-е годы появились небольшие, простые и сравнительно недорогие скатерти и салфетки, занавеси и дорожки разных форм и пропорций для малогабаритных квартир. Строчевышивальные фабрики стали больше внимания уделять созданию женской и детской одежды, повседневной и нарядной, праздничной. Широкое применение находили новые материалы и более разнообразные приемы изготовления изделий, включая машинную вышивку. На это указывалось в литературе тех лет: «Художники и мастера начинают прибегать к неожиданным контрастным сочетаниям тонов, чему способствуют новые ткани. Применение звучной яркой или сдержанной гаммы вышивки в сочетании с цветным фоном клетчатой и полосатой ткани позволяет

получать сложный колорит, богатый различными оттенками основных и дополнительных тонов. На машине 22А класса выполняется свободная гладь с мотивами растительного характера, прикреп, близкий к счетной глади и косой стежке, и строчевые узорные разделки – штопка, настил, паучок, воздушная петля и другие сложные швы»[3].

Орнамент ивановской вышивки – это, в большинстве случаев, разнообразные геометрические мотивы. Геометрический узор отличался простотой и лаконичностью форм. Однако эта простота мотивов компенсировалась богатством узорных разделок. Большинство ивановских вышитых изделий выполнялось белой строчкой. В 1970-х годах орнамент вышитых изделий стал более насыщенным и выразительным. Использовали два вида строчки: вышивку по мелкой сетке (старинную крестьянскую вышивку) и узорную вышивку по крупной сетке (вариант гипюра). Появилось много новых швов-узоров, интересных комбинаций традиционных приемов шитья, различных ажурных мотивов. Часто белая строчка сочеталась с цветной обводкой, что придавало изделиям нарядный вид. Кроме белой строчки широко использовали белую и счетную гладь, верхошов, тамбур, крест. Это давало новые художественные возможности для проявления творческой инициативы мастера и художника.

Середина 1950-х и 1970-е годы считаются временем расцвета искусства русской вышивки. Многие народные художники и мастера создали свои лучшие произведения. Окончательно сложились стилистические особенности орнамента.

Значительную часть творческих работ художники фабрик готовили для выставок. Работа над выставочными изделиями позволила восстановить многие технические и художественные приемы и значительно обогатить орнамент русской вышивки. Народные мотивы становились крупнее, монументальнее. «Со второй половины 60-х годов в советском декоративно-прикладном искусстве начался процесс разделения произведений на чисто выставочные, уникальные, в которых художники (в основном объединенные Художественным фондом) нашли свободу самовыражения, а также рядовые изделия художественной промышленности. Этот процесс не мог не коснуться и художественных промыслов. Потребность в создании малосерийных

высокохудожественных изделий ручной работы, и уникальных произведений народного искусства для многочисленных выставок, у нас в стране и за рубежом была огромна, и промыслы были обязаны в какой-то степени удовлетворить ее»[4].

Для развития промыслов Ивановской области большую работу провели художники творческой лаборатории Управления народных художественных промыслов Ивановской области Е.К. Корытова и М.И.Корытова. Много творческих сил и энергии в развитие промысла вложила в г. Иванове заслуженный художник РСФСР А. П. Ганушкина, работавшая главным художником Ивановской строчевышивальной фабрики, и славившаяся искусством создания строчевой вышивки. Ее уникальные выставочные произведения: занавесы, портьеры, скатерти, полотенца, салфетки, блузки и платья – получали награды на конкурсах, отечественных и зарубежных выставках. Изделия, созданные ивановскими мастерицами по рисункам местных художников А.П.Ганушкиной, М.П.Ежовой и других, строги и изысканно сдержанны. В ажурных орнаментах варьируются классические ромбы – простые, гребенчатые, с городками – в которых покоряет красота этих простых геометрических форм в сочетании с матовой и более блестящей, атласной фактурой. В с.Холуй интересно проявилось творчество А.Т Бушуевой, которой принадлежало большинство исполняемых здесь рисунков. В Палехе работала известный художник Л.Г.Бегушина.

В уникальных выставочных произведениях ивановские художницы продолжали развивать орнаментальное искусство сточевого шитья. В таких работах орнамент мелкой строчки стал еще богаче и разнообразнее. Особенно орнамент изменился в процессе создании коллекций современной одежды, который протекал в тесном сотрудничестве с модельерами НИИХП.

Следует отметить, что художники НИИХП сыграли большую роль в общей направленности развития искусства вышивки Ивановской области. Изучив детально художественные традиции района, иногда утраченные полностью, они способствовали их возрождению и, кроме того, привносили много нового в творчество местных художников.

Самобытный характер творчества ивановских мастериц имеет большое значение для русской культуры. До настоящего времени

сохранился бесценный опыт строчевого шитья. В нем наследуются художественные образы и технические приемы традиционного крестьянского шитья, что обогащает современную строчку новыми приемами.

Примечания:

1.Работнова И.П. Яковлева В.Я. Развитие вышивального промысла в советское время. Русская народная вышивка.V. М.: КОИЗ.1957. С 47

2.Смолицкий В.Г. и др. «Народные художественные промыслы РСФСР». М.: Высшая школа, 1982. С 140.

3.Смолицкий В.Г. и др. «Народные художественные промыслы РСФСР». : Высшая школа,1982. С 141.

4.Попова О.С. и др. «Народные художественные промыслы». М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984

Библиография:

1.Воронова Л.И.Вышивка Ивановской области V. М.:1982.

2.Музей народного искусства и художественные промыслы. Сборник трудов НИИХП V. М.: 1972.

3.Народное искусство. Сборник статей. Palace editions.: 2004

4.Народные художественные промыслы РСФСР. Под ред. В.Г.Смолицкого М.: Высшая школа, 1982.

5.Королева Н.С. Народная вышивка РСФСР. М.: Госместпромиздат. 1961.

6.Народные художественные промыслы. Теория и практика. М.: 1982.

7.Народное искусство Российской Федерации. Л.: Художник РСФСР, 1981.

8.Работнова И.П., Яковлева В.Я. Русская народная вышивка. М.: Коиз, 1957.

9.Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М.: Советский художник, 1985.

10.Творческие проблемы современных художественных промыслов

Л.: Художник РСФСР, 1981.

11.Народные художественные промыслы. Под общей редакцией О.С.Поповой V. М.: Легкая и пищевая промышленность. 1984.

А. И. Савицкая

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА НИДЕРЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА. ИССЛЕДОВАНИЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ РИСУНКОВ ГУГО ВАН ДЕР ГУСА И ЮСТУСА ВАН ГЕНТА

Статья посвящена исследованию подготовительных рисунков двух нидерландских художников, работавших во второй половине XV века – Гуго ван дер Гуса и Юстуса ван Гента. Используя данные инфракрасной рефлектографии ключевых живописных произведений двух мастеров, а также привлекая графические работы, можно составить целостное впечатление о характере подготовительного рисунка мастеров нидерландской школы в период с 1450-х по 1510-е годы. Эти данные позволяют судить о творческом методе живописцев и изменении художественной практике в Нидерландах во второй половине XV века под влиянием идей и приемов итальянского Возрождения.

Author of this articles focuses on investigating preparatory drawings and underdrawings in the work by two important Netherlandish artists of the second half of the 15th century, Hugo van der Goes and Justus van Ghent. Using the method of infrared reflectography followed by the close look at sketches on paper, the author makes some conclusions both on the features of the underdrawing of this two masters and on the serious changes in the artistic practice since 1450s till 1510s in Netherlands.

Ключевые слова: подготовительный рисунок, инфракрасное излучение, эскиз на бумаге, творческий метод, нидерландская живопись, XV век, Гуго ван дер Гус, Юстус ван Гент, Урбино.

Keywords: underdrawing, infrared light, preparatory drawing, creative process, early Netherlandish painting, Hugo van der Goes, Justus van Ghent,

Urbino.

Художественные приемы и творческий метод мастеров второго поколения «Ars nova», последователей Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, претерпевают определенные изменения. В нидерландском искусстве, начиная со второй половины XV века и на протяжении всего следующего столетия, четко прослеживается изменение живописной техники в сторону ее большего упрощения по сравнению со знаменитой «maniera fiamminga» ван Эйка.

Одним из художников, соединивших во второй половине XV века прекрасное владение нидерландской техникой масляной живописи со знакомством с достижениями итальянского искусства (линейной перспективой, рисунком кьяроскуро и новыми принципами объемной моделировки), был Гуго ван дер Гус. С другой стороны, он был одним из художников, внесших свой вклад в процесс упрощения живописной техники, происходящий в Нидерландах во второй половине XV века, когда на смену многослойности живописи приходит противопоставление цветов, а красочный слой становится тоньше. Там, где слой краски тонкий (например, в сцене «Оплакивания Христа» створок Бонкила), невооруженным глазом можно увидеть подготовительный рисунок на грунте картины, что было отмечено уже в некоторых произведениях Петруса Кристуса.

К сожалению, в нашем распоряжении крайне мало данных о характере подготовительного рисунка Гуго ван дер Гуса, что связано с отсутствием специальных исследований, посвященных живописной технике этого мастера. Известно, однако, что в произведениях ван дер Гуса подготовительный рисунок гораздо менее выявлен, нежели в работах Яна ван Эйка или Мастера из Флемаля. Особенно незначителен он в алтаре Монфорте, где рисунок концентрируется по контуру и главным внутренним деталям, а тени намечены с помощью широких штрихов. В целом, в рисунке преобладающей оказывается роль линий, а не штриховки, как, скажем, у ван Эйка. Лишь в створках «Алтаря Бонкила» (Эдинбург) большее значение уделено моделировке – так, в изображении шотландского герцога с помощью штриховки подчеркнуты черты лица портретируемого.

По всей видимости, композиции Гуго ван дер Гуса разрабатывались

с помощью детально проработанных рисунков (эскизов) – о чем свидетельствует сохранившийся рисунок «Иаков и Рахиль», так как можно обнаружить очень небольшое количество серьезных изменений при сравнении подготовительных рисунков на грунте с окончательным вариантом картины. Так, на снимке, сделанном в инфракрасном излучении, фрагмента композиции «Рождества» из Берлина (левая часть с изображением пастухов) практически не видно подготовительного рисунка, кроме небольшой штриховки одежды вбегающего пастуха и легкого изменения положения пальцев руки стоящего слева пророка. Примечательно, что как и в работах Кристуса, это изменение видно невооруженным глазом на живописной поверхности картины. О характере штриховки, используемой Гуго ван дер Гусом в подготовительном рисунке на грунте своих картин, можно судить по фигуре Св. Иосифа «Алтаря Монфорте» (Берлин). На снимке в инфракрасных лучах видно, что художник использует преимущественно параллельную штриховку, с помощью которой в общих чертах лишь намечает распределение теней в складках одежды святого, а не моделирует светотень с той тщательностью, с которой это делал, например, ван Эйк. Столь же обобщенно, даже с меньшим использованием штриховки прорисованы фигура Св. Женевьевы створки «Алтаря первородного греха» (Вена) и фигура апостола, сидящего у ног Богоматери, из композиции «Успение» (Брюгге). Чрезвычайно интересен рисунок тела Христа, поддерживаемого Богом-Отцом, композиции «Троица» «Алтаря Бонкила» (Эдинбург). Все затененные участки отмечены редкими параллельными штрихами, некоторые из которых видны в окончательном варианте картины через слои живописи.

Примером значительных изменений композиции по сравнению с подготовительным рисунком может служить, пожалуй, центральная часть алтаря Портинари, где фигура Младенца была переписана уже на стадии живописи.

Отсутствие подробных сведений о подготовительном рисунке на грунте картин Гуго ван дер Гуса можно отчасти компенсировать данными технологического исследования работ его современника Юстуса ван Гента (он же – Йос ван Вассенхове). Этот художник не

только работал в Генте в одно время с ван дер Гусом, но также, по-видимому, был хорошо знаком с мастером. В гентских архивах[1] сохранилось несколько упоминаний о нем: в 1460 году он упоминается как мастер в Антверпене, но около 1464 года уезжает в Гент, где становится членом городской гильдии св. Луки. Уже в 1467 году он выступает одним из поручителем при вступлении в гильдию Гуго ван дер Гуса. В 1468-1469 годах оба художника упоминаются в гентских архивах гильдии в связи с получением денег за выполнение заказов. Существует также упоминание о том, что Гуго ван дер Гус (от имени Николаса ван дер Сиккела) одолжил художнику деньги на поездку в Италию, куда тот уехал до 1475 года (причем последнее упоминание о Йосе ван Вассенхове в Генте датируется 1469 годом). В Италии он останавливается в Урбино, где получает заказ на исполнение алтарной композиции «Причащение апостолов», а позже на оформление студиоло герцога Урбинского изображениями аллегорий Свободных искусств и «знаменитых мужей»[2].

Возможность сравнить подготовительные рисунки, видимые в инфракрасном излучении, урбинских работ, приписываемых мастеру, с результатами инфракрасной рефлектографии гентских произведений Йоса ван Вассенхове позволяют не только получить данные о роли подготовительного рисунка в художественной практике нидерландских мастеров 1460-х–1470-х годов, но и проследить изменения, происходящие с техникой рисунка и живописи нидерландского художника в Италии.

Подготовительный рисунок («Причащение апостолов» и «Uomini illustri») отличается тщательностью и уверенностью, выполнен костяным углем, разведенным с водой (техника, характерная для ранней нидерландской живописи). Кисть следует линиям этого рисунка, усиливая контуры и участки, куда падает тень. Форма создается с помощью мягких штрихов, участки тени отмечены параллельной или перекрестной штриховкой (особенно изящной и тонкой в области лиц, волос, рук и складок одежд). Наибольшей изысканностью отличается подготовительный рисунок фигур ангелов.

Если изменения композиции по сравнению с подготовительным рисунком в «Причащении апостолов» и гентском «Распятии»

немногочисленны и касаются положения некоторых деталей, либо исправления их контуров, то серия изображений знаменитых людей претерпевает значительно большие изменения в процессе создания. В «портрете» Гомера изменен поворот головы на более фронтальный, в изображении Соломона изменено положение скипетра на более вертикальное, переписана область воротника и шеи у Эвклида, а также корона и подбородок Петрарки. Кроме того, практически полностью переписана архитектурная иллюзионистическая декорация, обрамлявшая «портреты» знаменитых людей. Для Юстуса ван Гента не было характерно вносить изменения на стадии работы красками, поэтому можно с уверенностью говорить о том, что в работе над декорацией студиоло герцога участвовало несколько мастеров.

Что касается двух изображений аллегорий Свободных искусств, то здесь мы сталкиваемся с несколько иными техническими приемами. Здесь художник пользуется распространенной именно в Италии техникой процарапывания по контуру архитектурных форм на грунте. Процарапывание по контуру архитектурных деталей не является типичным приемом для нидерландской школы и свидетельствует о влиянии итальянской техники на нидерландского мастера. В то же время, в створках алтаря Бонкила волосы и борода изображенного донатора прописаны с помощью сухой кисти, а затем процарапаны штифтом по мокрой краске. Данный прием также можно считать итальянизирующим элементом живописной техники.

Кроме того, в «Причащении апостолов» Юстуса ван Гента встречается технический прием, не зафиксированный ни в одной из исследованных на данный момент картин нидерландской школы XV века[3]. Речь идет о так называемом «уточняющем рисунке»: коричневые, иногда красноватые штрихи (видны в зоне карнации), которые «пунктиром» уточняют контуры, усиливают моделировку теней. Такой «рисунок» выполняется с помощью охры и масла, очень тонким слоем. Наносится либо прямо на грунт, либо на тонкий слой краски на основе свинцовых белил. Не известно, был ли такой тип рисунка распространенным в Италии художественным приемом, однако его отсутствие в гентских произведениях автора свидетельствует о способности художника приспосабливаться к иным условиям и изменять свой творческий метод.

Обобщая все сказанное выше о характере подготовительного рисунка Гуго ван дер Гуса и Йоса ван Вассенхове, следует отметить большую обобщенность рисунка по сравнению с подготовительными рисунками художников первого поколения «Ars nova» и более «эскизный» характер рисунка. Изменение художественного качества подготовительного рисунка во второй половине XV века связано, прежде всего, с общим упрощением художественной техники и с влиянием итальянского искусства, для которого детально проработанный рисунок на грунте никогда не был характерным явлением, а само распространение («открытие заново») предварительного рисунка, который выполнялся бы непосредственно на грунте картины, в XV веке в Италии следует отнести на счет знакомства с нидерландской живописной техникой.

Примечания:

1.См. архивы муниципалитета Гента «Jaarregisters van de Keure» и «Stadsrekeningen» за 1467-1469, 1475 годы. Опубликовано в книге Dhanens E. Hugo van der Goes. Anvers, 1998. P. 384-389.

2.Подробнее об атрибуции работ Йосу ван Вассенхове/Юстуса ван Гента и проблеме авторства «Причащения апостолов» (Урбино) и «Портретов знаменитых мужей» (Париж) см.: Lavalleye J. Le Palais Ducal d'Urbin. Les Primitifs Flamands. Bruxelles, 1964; Lavalleye J. Juste de Gande. Leuven, 1936; Reynaud N., Ressort C. Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete. / La Revue des Musees de France. 1991, N1 (mars)) P. 82-113.

3.По данным Жака Лаваллье на 1964 год – см.: Lavalleye J. Le Palais Ducal d'Urbin. Les Primitifs Flamands. Bruxelles, 1964. P. 79.

Библиография:

1.Никулин Н.Н. Нидерландская живопись XV-XVI веков в Эрмитаже. Каталог. Л., 1972.

2.Destree J. Hugo van der Goes. Bruxelles/Paris, 1914.

3.Dhanens E. Hugo van der Goes. Anvers, 1998.

4.Koreny F. Dessins de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch. Anvers, 2002.

5.Lavalleye J. Le Palais Ducal d'Urbin. Les Primitifs Flamands. Bruxelles, 1964.

6.Lavalleye J. Juste de Gande. Leuven, 1936.

7.Le musée de l'Ermitage / V. Loewinson-Lessing & N. Nicouline. Bruxelles,1965.

8.Le musée national du Louvre, Paris, I / H. Adhémar. Bruxelles, 1962.

9.Le musée national du Louvre, Paris, II / M. Comblen-Sonkes & P. Lorentz. Bruxelles, 1995.

10.Reynaud N., Ressort C. Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete. / La Revue des Musees de France. 1991, N1 (mars) P. 82-113.

11.Sander J. The Meeting of Jacob and Rachel by Hugo van der Goes at Christ Church, Oxford. / Master Drawings, 27, 1989. P. 40-45.

12.Schade W. The Meeting of Jacob and Rachel by Hugo van der Goes. A Reappraisal. / Master Drawings, 29, 1991. P. 193-197.

В. И. Ивановская

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО АРХИТЕКТОРА Н. П. ХОРОШКЕВИЧА

Статья посвящена изучению личности и творчества архитектора Н. П. Хорошкевича.

The article is dedicated to the study of personality and creativity of the architect N. P. Khoroshkevich.

Ключевые слова: архитектор Н.П. Хорошкевич, творчество, архивы, отдел рукописей РГБ.

Keywords: architect N. P. Khoroshkevich, creativity, archives, manuscript department of RSL (Russian State Library).

Архитектурное наследие рубежа XIX-XX вв. – область, казалось бы, изученная. Такие известные исследователи, как Н.В.Нащокина, Е.И.Кириченко, Д.В.Сарабьянов, В.В.Кириллов в своих исследованиях раскрывали всю сущность культурных явлений времени. Однако многие грани и области истории искусства еще остаются малоизученными. К числу таких малоизученных тем принадлежит и творчество архитектора Николая Порфирьевича Хорошкевича. (Рис.1)

Имя архитектора было неизвестного до недавнего времени. Лишь когда наследники передали архив в Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), к исследованию приступили специалисты – историки, архивисты, искусствоведы.

Архив Хорошкевичей-Шахбазовых находится в отделе рукописей РГБ. После тщательной систематизации и классификации стало очевидным, что документы следует разделить на нескольких картонов. Фактически архив можно разбить на три группы:



Рис. 1. Портрет Н.П. Хорошкевича. 1916 г.

-документы, относящиеся к архитектору Хорошкевичу Николаю Порфирьевичу – личная переписка, удостоверения и свидетельства, фотографии, чертежи и зарисовки;

-дневники, письма и фотографии его сына – художника Хорошкевича Леонида Николаевича;

-документы, причисляемые к роду Шахбазовых.

Таким образом, перед исследователями встала задача определить роль и значение архитектора Н.П.Хорошкевича в контексте культуры рубежа XIX-XX вв.

Николай Порфирьевич Хорошкевич окончил в «Москве 3-ю мужскую гимназию», служил вольноопределяющимся. Был рано (…) предоставлен самому себе, испробовал несколько профессий вплоть до газетного рецензента. Первым браком Николай Порфирьевич был женат на Вере Александровне Маракуевой (1871-1894), которая умерла в 23 года. От этого брака у него была дочь Надежда (1889-1976). Вторым браком был женат на Екатерине Леонидовне Великолеповой, с которой познакомился в г. Липецке, Тамбовской губернии. Примечательно, что родственные связи Н.П. Хорошкевича через вторую жену – Великолепову свели его с известным архитектором Иваном Павловичем Машковым, реставратором Кремлевских соборов, церкви Смоленской Божьей Матери в Новодевичьем монастыре, главным архитектором Москвы в 1920-х гг.

Творческая деятельность Хорошкевича складывалась неоднозначно, была богата событиями и интересными фактами. Свой путь архитектора Николай Порфирьевич начал строителем железных дорог России. Он участвовал в качестве техника в постройке участков железных дорог различных направлений: Покровско-Уральский участок Рязанско-

Уральской железной дороги март-апрель 1895 г., Закавказская железная дорога август 1895-август 1896 гг., Средне-Сибирская железная дорога 1896 дек. – 1989 июль, участок железной дороги Калиновка-Гайворонского пути с 5 марта по 15 августа 1899 г. Есть также удостоверения о службе Хорошкевича по сооружению Московско-Виндавской линии Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги (участки: Осташков-Западная Двина; Красный Холм-Устюжна-Весьегонск) в 1899 г., удостоверение о службе на сооружении Данково-Смоленской линии Рязанско-Уральской железной дороги в 1900 г., удостоверение о службе на постройке Мурманской железной дороги (линия Кандалакша-Кола).

Под строительством подразумевалось «изыскание путей, разбивка линий, нивелировка полотна и прочие разбивки постройки деревянных мостов, надзор за производством и обмером земляных работ, возведение гражданских сооружений», «съемка плана (…) для урегулирования течения (…) реки, съемка поперчных профилей дамб по реке (…) подсчет, исполнительный чертеж каменных труб 0,5 саженей и подсчет каменной кладки и земляных для сего работ, проект и подсчет каменных подпорных стенок».

Свои познания в строительном деле Николай Порфирьевич применял и при строительстве водоподъемного здания (около 1898 г.), о чем свидетельствует фотография, найденная среди других архивных материалов. К сожалению, место возведения башни неизвестно.

Примечательно, что по воспоминаниям семьи, архитектор участвовал на строительстве Ассуанской плотины в Египте в Афинах, чему в свидетельство можно привести только лишь альбом фотографий. Неизвестна также роль Николая Порфирьевича в строительстве Бирюсинского моста в 1898 г. Предположительно мост был спроектирован Хорошкевичем, но документальных тому подтверждений не найдено.

В 1900 г. Николай Порфирьевич сдал экстерном экзамен в Петербургский Институт гражданских инженеров и получил право на самостоятельные строительные работы в Москве и других городах по возведению зданий не свыше трех этажей. Как вспоминает его сын: «в практической работе это ограничение не соблюдалось и отец мой



Рис. 2. Здание Т.Я. Шухаева. Большой Козихинский пер., дом 23. Москва, 1912 г.

был строителем многих разной высоты зданий». Став архитектором, членом Московского общества архитекторов (очевидно, это произошло в феврале 1901 г.), Николай Порфирьевич получил Свидетельство техническо-Строительного Комитета Министерства внутренних дел на право производить работы по гражданской строительной и дорожной частям. Заметим, в свидетельстве указано, что «это не может служить для означенного лица видом на жительство и не дает ему права именовать себя Инженером или Архитектором, а также занимать должности техников с правами государственной службы по гражданской строительной и дорожной частям». Это с тем, что в 1893 году Николай Порфирьевич держал экзамен «на право производства строительных работ».

По сведениям наследников Николай Порфирьевич был преуспевающим архитектором, который много ездил по Европе. Из своих поездок – в Германию, Италию, Австрию, Францию, Грецию, Турцию, Африку, Египет. Привозил новые технические и композиционные архитектурные приемы. Но, не взирая на это, Николай Порфирьевич оставался верным приверженцем архитектурного стиля неоклассицизма и северного модерна в архитектуре.

Как известно, «северный модерн» – явление более характерное для северной столицы, чем для Москвы. Примером и эталоном этого стилевого направления был архитектор Ф.И.Лидваль, который и положил начало этому ответвлению стиля модерн. В подобном ключе работали И. Г. Классон, Ф. Боберг, К. Вестман (Стокгольм); Л. Сонк, Э. Сааринен, А. Линд-грен, Г. Гизелиус (Хельсинки); К.Пекшен, Э.Лаубе, А.Ванага (Рига); К.Бурман (Таллинн).

В качестве основных элементов при формировании архитектурного

образа, художники обращались к шведскому и финскому национальному романтизму. Как пишет Л.А.Кирикова: «Глубокое чувство северной природы проявилось и в суровости архитектурных образов, и в выявлении декоративных свойств естественных материалов, и в стилизациях на темы местной флоры и фауны». Заметим, что подобное утверждение не является исчерпывающим в определении северного модерна и возможных его интерпретаций.



Рис. 3. Проект храма. Н.П. Хорошкевич. Воскресенск.

Главные внешние приметы архитектуры «северного модерна» — это с большим искусством подобранные сочетания естественных и искусственных отделочных материалов, каждый из которых выигрывает от соседства с другим; цоколь часто облицован финляндским гранитом, в основном грубо обработанным, а кое-где гладко тесаным, со скульптурой. Плоскости стен верхних этажей покрыты фактурной штукатуркой или отделочным кирпичом. В элементы отделки введены орнаменты, вдохновленные северным фольклором, образами северной флоры и фауны; часто используется майолика, цветная керамическая плитка; формы зданий массивны, свободны от мелочного декора. Контрастные сочетания фактур, цветотональных плоскостей, форм, разнообразие оконных проемов и их сочетания с простенками — все это превращает фасады в полном смысле слова в ожившую северную поэму. Еще одним характерным моментом северного модерна можно назвать остроконечный центральный фрагмент фасада. Как видно из построек в Таллине и Риге, этот характерный прием барокко органично перешел в модерн.

Н.П.Хорошкевич в своих проектах руководствовался лишь основными композиционными и стилистическими принципами, избегая излишней декоративности. Его постройки отличают функциональный

лаконизм форм, грубость отделки фасадов. Кирпич Николай Порфирьевич предпочитал более других строительных материалов.

Ярким примером тому – сохранившийся жилой дом №23 в Большом Козихинском переулке. Согласно сведениям, почерпнутым из архива, Николай Порфирьевич должен был построить доходный дом для фабриканта обуви и совладельца магазина обуви на Тверской улице – Т.Я.Шухаева. Возведение дома относится к 1912 году. (Рис.2)

Здание Шухаева отличается характерной кладкой кирпича, где неравномерное количество цемента создает «неаккуратный» вид. Планировка ассиметрична, боковой фасад, выходящий на улицу Б.Козихинская, имеет треугольное завершение стены.

Другой постройкой Хорошкевича был доходный дом Гагена, фабриканта пишущих машинок. Согласно справочнику «Вся Москва за 1914 г.» дом фабриканта Гагена располагался по адресу Большая Никитская, 22. Других удостоверяющих этот факт материалов не найдено. Однако гипотеза может быть подтверждена при поверхностном изучении характера кладки, особенно отчетливо различимой с заднего фасада и похожей на кладку дома Шухаева.

По воспоминаниям его сына – Леонида, Николай Порфирьевич также построил дом Иконниковой, (…) два магазина Миляевой и Карташова, здание пр.училищ в городе (?) Воскресенке, флигель во владении князя Федора Куракина на Ново-Басманной улице, квартиры княгини Софьи Куракиной у Большого Каменного моста. В воспоминаниях Леонида Хорошкевича есть строки, где он четко говорит о том, что отец перестраивал квартиру для Куракиной в их доходном доме у Большого Каменного моста – соединял две квартиры в одну.

Под руководством Хорошкевича была построена и его личная дача в Серебряном бору, деревянный дом в Безымянном переулке для Виноградовой, доходный дом на улице Остужева (1898 г.), магазины ювелира Марченко, доходный дом Е.П. Филиппова в Теплом переулке, здание школы в городе Воскресенке. (Рис. 3, 4)

Среди его заказчиков были фабриканты и купцы, такие как: Гант, Эккерт, Гарфункель, Химикус, Гаген – все больше немцы.

Общественная жизнь Н.П.Хорошкевича была не менее разнообразной и насыщенной событиями. Известно, что Николай Порфирьевич



Рис. 4. Собственная дача в Серебряном бору. Москва.

находился на службе общества «Якорь» с 1903 по 1905 гг. Общество возлагало на него весьма интересную работу: он был обязан в качестве архитектора «составлять планы, оценки, всякого рода строений и по ликвидации пожарных убытков».

Известно, что на тот момент в членах общества состоял и архитектор Оттон Вильгельминович фон Дессин (1863 - ?). В 1911 г. для страхового общества «Якорь» в Потаповском переулке по проекту архитектора возводится шестиэтажное административное здание. Был ли с ним знаком Н.П.Хорошкевичем – неизвестно, но возможность пересечения их творческого пути возможна. В виду ликвидации Общества согласно Декрету Совнаркома от 1 декабря 1919 г. Николай Порфирьевич перешел в новое страховое Общество.

Сохранившиеся в архивах удостоверения свидетельствуют о службе с 1916 по 1918 гг. Николая Порфирьевича и в качестве архитектора в Практической Академии коммерческих наук, а после революции он служил в Госконтроле контролером.» Он был помощником ревизора (1919-1920 гг.) и должен был осуществлять контроль «по ревизии

расходов Технически-Строительного отдела Московского Уездного Совдепа». В 1924-1926 гг. Николай Порфирьевич преподавал в школе № 24 СОНО курс обществоведения.

Круг интересов Н.П.Хорошкевича распространялся и на декоративное искусство. По свидетельству его внучки – В.К.Шахбазовой «другими увлечениями моего деда были: изготовление мебели – помню дубовый платяной шкаф и письменный стол, сработанные им; переплетение книг, пошив обуви – помню полный набор обувных колодок и инструментов».

Н.П. Хорошкевич серьезно занимался фотографией. Он был действительным членом Русского Фотографического общества в Москве. Известно, что владелец магазина фотографических принадлежностей «Все для фотографии» Бауэр Вольдемар Рудольфович часто бывал в доме Николая Порфирьевича. Умер Николай Порфирьевич 28 апреля 1927 г., а его посмертный портрет выполнил И.К.Юон, присутствовавший на похоронах.

Своей задачей Николай Порфирьевич считал строительство жилых домов, где должно быть просторно и комфортно. Внешний облик его построек отличался лаконизмом и простотой архитектурных объемов. Личность Н.П.Хорошкевича для архитектурной практики конца XIX-начала XX вв. значит много. Он занимает достойное место среди своих коллег, решающих задачи жилого строительства.

Примечания:

1.«Хорошкевичи (или Хорошкевичевы) выходцы из Польско-Литовской Малороссии. Происхождение этой фамилии пока остается неизвестным, но можно предположить, что она произошла, как и многие фамилии в XV-XVI вв., от прозвища или топонима. В 1581 г. село «Хорошово» (Волынская губерния, Острожский уезд) числилось среди имений южно-русских панов Сенют-Ляховцицких, которые стали известны в начале XVII века, как ревностные покровители социнианской секты. В своей резиденции, имении Ляховицы, Сенью-Ляховицкие создали убежище для приверженцев этого учения». //РГБ, ф. 875. 1.1. С.1.

2.Следует отметить, что о творчестве Хорошкевича упоминается

только в справочнике М.В.Нащокиной – 100 архитекторов модерна и в монографии В.К.Шахбазовой, созданной на основе архивных материалов семьи.

3.РГБ Ф.875. 5.29. С.24 об.

4.РГБ, Ф. 875.1.1. с.16.

5.Сведения о реставрации церкви Смоленской Божией Матери почерпнуты из воспоминаний наследников.

6.Жена Леонида Николаевича, отца второй жены Николая Порфирьевича была дочерью Алексея Ефимовича Козлова – строителя и городского архитектора, который стал приемным отцом сына Машкова Павла Карловича – Ивана Павловича, тоже архитектора. РГБ ф.875.1.1. С.17-18. Впоследствии Иван Павлович Машков был крестным отцом детей Николая Порфирьевича – Елизаветы и Леонида.

7.РГБ ф.875.1.4. С.1.

8.РГБ ф.875.1.5.С.1-1 об.

9.РГБ ф.875. 19.10. фотография.

10.Несколько выше Асуана в начале XX века англичане, правившие в то время Египтом, начали строительство плотины по проекту сэра Уильяма Уиллкокса, она была закончена в 1902 году. Ее длина составляла 1900 метров, а высота 54 метра. Вскоре ее высоту признали недостаточной, и ее высота была поднята в два этапа, 1907—1912 и 1929-1933 гг. Теперь эту плотину называют Низкой Плотиной.

11.РГБ Ф.875.19.11 Фотография.

12.http://horochkiewich.narod.ru/horochkevici-08.htm

13.РГБ Ф. 875. 5. 29. С.24об-25.

14.Сохранилось и свидетельство, что Н.П. Хорошкевич был членом на IV съезде Русских Зодчих. 1911 г. (печатное свидетельство на спец. бланке с вписанным текстом. На этом съезде участвовало около 800 человек, докладывавших на различные темы, в том числе был поставлен вопрос о неоклассицизме в русской архитектуре. (РГБ, Ф. 875, 1,11).

15.РГБ, ф. 875. 1.9.

16.РГБ ф.875. 1.9. С.1-1об.

17.РГБ Ф.875.1.9. С.3.

18.Кирикова Л.А. «Северный модерн» в архитектуре Петербурга.// Дизайн и строительство. 2004 №1. С.

19.Подобный элемент можно наблюдать в нескольких постройках Н.П.Хорошкевича.

20.В 1930-м году в этом доме жил историк К.В.Базилевич, в 1970-е актер, режиссер и руководитель театра им.Вахтангова – Михаил Ульянов, затем вплоть до 2006 года – теле- и кинорежиссер Леонид Пчелкин (фильм-спектакль «Петербургские тайны»).

21.С фасада невозможно определить принадлежность руки Хорошкевича, однако по характеру кладки с заднего фасада это вполне возможно.

22.Один из адресов: в начале Проспекта Мира (Сухаревская площадь).// http://www.moscowuniversityclub.ru/home.asp?artId=5103

23.Федор Алексеевич Куракин (1842-1914). Особняк в Москве у Никитских ворот.// В.Семенов, Н.Семенов. «Саратов дворянский»// http://magazines.russ.ru/volga/1998/11-12/semen014.html

24.По сведениям, предоставленным наследниками, «дед строил для Куракиной – курятник. В ту пору это было модно – разводить домашнюю птицу. Документальных подтверждений тому не сохранилось.

25.Вся Москва. 1915. Адрес Куракиной Софьи Сергеевны – Серебряный, 5.

26.«…Смеялось время над людьми, упрямо люди храмы возводили». М.,2008. С.170.

27.Зодчий. 1908. № 12.

28.ЦИАМ. Оп. 94. Д. 263

29.ЦИАМ. Д. 262/286.// http://horochkiewich.narod.ru/horochkevici-08.htm

30.Сохранилась в чертежах.

31.Удостоверение о службе в Страховом Обществе «Якорь» (ф. 875.1.13)

32.РГБ. Ф.875.1.15. С.1.

33.Вольная интерпретация абзаца ф.875.1.1. с.16.

34.РГБ. Ф.875.1.16. С.5.

35.РГБ ф. 875. 20. 54.

36.РГБ ф.875.1.1. с.17.

37.На своих фотографиях он ставил штамп (ф. 875.19.9 об).

38.Состав Общества — действительные и почетные члены. Почетные

члены взносов не платят, т. к. избираются обществом за заслуги в области фотографии или активную деятельность в РФО. Действительные члены избираются баллотировкою по предложению одного из членов или по собственному заявлению. Членский взнос — 5 руб. ежегодно или 100 руб. единовременно. Членский билет давал право на свободное фотографирование по всей России, кроме местностей, состоящих в ведении Дворцового ведомства или имеющих стратегическое значение.

39.РГБ ф.875.1.1.С.16.

40.РГБ ф. 875. 20.55.

Библиография:

1.Кирикова Л.А. «Северный модерн» в архитектуре Петербурга.// Дизайн и строительство. – 2004. – №1.

2.Нащокина М. «Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты». – М., 2000.

3.«…Смеялось время над людьми, упрямо люди храмы возводили». М., 2008.

А. М. Василенко

ИТАЛИЯ И ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ И АНГЛИЧАН В XIX ВЕКЕ

В статье рассматривается восприятие итальянского искусства англичанами и русскими на протяжении XIX века, а также возможное влияние английской культуры путешествий (Grand Tour) на русскую. В статье представлен обзор путешествий различных представителей художественной жизни Англии и России, на чью творческую судьбу повлияла поездка в Италию.

This article analyzes how the Italian art was perceived by the English and Russians throughtout the XIX century, as well as a presumable influence of English Grand Tour on Russian culture. The article presents an overview of journeys of different representatives of English and Russian cultural scene, who were influenced by their travels to Italy.

Ключевые слова: Гран Тур, Италия, Рескин, Стасов, пенсионеры академии.

Keywords: Grand Tour, Italy, Ruskin, Stasov, Academy scholarship students.

Италия всегда была привлекательна для всех, кто интересовался культурой, литературой, искусством. Особое внимание уделялось достижениям гениев эпохи Возрождения. До сих пор эти памятники итальянской культуры вызывают неизменный интерес как исследователей, так и обывателей. В нашей статье мы намерены сравнить, чем была Италия для английских и русских представителей художественной культуры на протяжении XIX столетия.

К началу XIX века в Англии уже полностью сформировалось движение Grand Tour – «большое путешествие» – поездки аристократов и просто обеспеченных представителей английского общества за границу. Понятие Grand Tour зародилось еще в XVI веке, однако особое развитие получило в XVIII-XIX веках. Вячеслав Шестаков в книге «Путешествие как феномен культуры» говорит о том, что некорректно связывать понятие «Гранд Тур» только с аристократами, поскольку такие поездки совершали и священники, и представители творческих профессий: поэты, писатели, художники. Об этом сохранилось довольно много свидетельств в виде дневников и путевых заметок. В целом, каждый англичанин считал своим долгом вести путевой дневник во время путешествия, многие из них потом публиковались.

Однако большинство путешественников все же были аристократами. Таким путешествием они завершали свое образование, хотя иногда Grand Tour совершался исключительно в целях поддержания престижа. Приоритетным пунктом назначения путешествий, несомненно, была Италия. Целью поездки было посещение памятников эпохи Возрождения.

Путь в Италию лежал через другие европейские страны, Францию, Бельгию, Германию, Швейцарию, и попутно путешественники осматривали достопримечательности в них. Тем не менее конечной целью была именно Италия, с ее архитектурой и живописью эпохи Возрождения, которая считалась подлинным идеалом и образцом для подражания.

Как пишет Джереми Блак, посвятивший себя изучению Grand Tour: «Ренессанс и более позднее итальянское искусство, начиная с XVI века, приобретает в Британии большую ценность. Увидеть итальянскую живопись для многих путешественников становится главной целью. В то время как французская кухня и итальянская опера были доступны в самом Лондоне, для того, чтобы вкусить итальянскую живопись и, в особенности, архитектуру – надо было посетить Италию».

Grand Tour отличался от простого туризма или развлекательного путешествия тем, что нес в себе именно образовательные цели, к тому же, как правило, это путешествие было весьма длительным. Направления у путешествий были различны: Франция, Германия,

Швейцария, но предпочтение все же отдавалось югу Европы – Италии, которая привлекала миром ренессансной культуры, шедеврами искусства, созданными мастерами эпохи Возрождения. Наиболее распространенный маршрут пролегал через Милан, Венецию, Пизу, Рим, Неаполь и Флоренцию. Больше всех, разумеется, поражали Рим, Венеция и Флоренция.

В 1768 году, с появлением Академии Художеств в Англии, поездки английских художников стали регулярными – отправляли выдающихся студентов, а также признанных академиков. Именно таким образом в Италии побывали Генри Фюзели, Джозеф Уилтон, Уильям Хор, президент Академии Джошуа Рейнольдс и многие другие. Некоторые художники остались в Италии навсегда, например, Джекоб Мор, Джеймс Дерно, Томас Патч, который, благодаря знакомству с английским консулом во Флоренции, писал на заказ портреты приезжавших туда англичан, а также занимался продажей предметов искусства.

В Италии английские художники писали пейзажи, либо копировали произведения великих мастеров. Безусловно, для каждого английского художника поездка в Италию имела большое значение и служила поворотным пунктом в его карьере и творчестве. К примеру, другой известный английский художник ездил в Италию не один раз и пронес восхищение этой страной через все свое творчество, а именно – Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775 – 1851). Он увлекся итальянской культурой еще в молодости, однако поездка откладывалась по политическим причинам: как раз в это время Европа была охвачена наполеоновскими войнами. Лишь в 1802 году, в период временного затишья, ему удалось добраться до Италии. После окончания войны, в период с 1819 года по 1840-е он совершил еще шесть поездок. Очень четко описывает поворот, произошедший в творчестве Тернера после второго, более обстоятельного визита Кеннет Кларк в своей книге «Пейзаж в искусстве»: «Тернер сделал множество детальных рисунков и акварелей – в одном только Риме тысячу пятьсот за три месяца, – в которых запечатлел свой восторг перед классическим ландшафтом почти с такой же, как у Коро, простотой. Но когда он вернулся домой и начал воссоздавать свои впечатления в мастерской, воспоминания об Италии превратились в его воображении в некое подобие винных паров

и пейзаж словно поплыл перед его глазами в море света. Тени сделались алыми и желтыми, дали перламутровыми, деревья лазуритовыми, а фигуры, будто прозрачные тропические рыбы, растворились в знойном мареве. Профессиональные поклонники Тернера обычно рассматривали эти итальянские пейзажи как явное отклонение от нормы, и даже Рескин отзывался о них как о «бредовых картинах». С позиций натурализма, которому Рескин, к сожалению, был привержен, они действительно вздорны, равно как с точки зрения логики вздорна поэзия Шелли. Но как форма выражения особого видения Тернера, они намного выше картин, сделавших ему имя, потому что наконец написаны им самим».

Прерафаэлиты также совершали путешествия в Италию и восхищались ее культурой, хотя и в том ключе, который более был близок их исканиям. В 1845-1846 годах Форд Мэдокс Браун ездил в Рим и знакомился там с искусством «назарейцев», имитировавших искусство раннего Возрождения. Восторженное описание их творчества послужило одним из источников создания «Братства прерафаэлитов», которое, как и назарейцы, ориентировалось на искусство до Рафаэля. Берн-Джонс совершил четыре путешествия по Италии. Впервые он побывал в Италии в 1859 г. вместе с Валом Принсепом и Чарльзом Фолкнером. Вторая поездка – в 1862 году вместе со своей женой и Джоном Рескиным. В 1871 году он ездил один, в 1873 – с Уильямом Моррисом. Он изучил Геную, Пизу, Флоренцию, Венецию, Милан, Парму, Верону, Падую, Сан-Джиминьяно, Сиену, Орвието, Рим, Вольтерру, Болонью и Равенну. Возможно, путешествия Мэдокса Брауна и Берн-Джонса нельзя в прямом смысле соединить с концепцией Grand Tour, но все же они, как художники, ездили туда за вдохновением и за образованием, если так можно выразиться. Во время своей поездки Мэдокс Браун вел дневниковые записи, куда исправно вносил свои мысли по поводу итальянского искусства. В особенности его восхищали работы Пинтуриккьо, в которых, по его словам: «великолепие и гармония превосходят любое другое известное мне произведение». Поездка Форда Мэдокса Брауна в Италию и знакомство там как с живописью назарейцев, так и со старыми мастерами раннего Возрождения во многом определили программу братства, которая была сформирована к 1848 году.

Помимо пенсионеров Академии и художников большой интерес к Италии проявляли писатели и поэты. По Италии путешествовали или жили там какое-то время Перси и Мэри Шелли, Тобиас Смолетт, Роберт и Элизабет Браунинг, Лоуренс Стерн, Чарльз Диккенс, Джордж Гордон Байрон, Самюэль Роджерс, а позже Оскар Уайльд, Дэвид Герберт Лоуренс – и это не полный список. В XIX веке Рим, Флоренция и Венеция были местами скопления иностранных туристов. Во Флоренции образовалась целая английская колония, Байрон в свое время решил не посещать Флоренцию только из-за того, что англичане заполонили город. В 1825 году там насчитывалось около 200 английских семей. К этому стоит добавить довольно большую группу американцев. В целом, это была большая англоязычная группа.

Вокруг Роберта и Элизабет Браунинг сложился кружок писателей и поэтов. Среди них известная писательница Френсис Троллоп, ее сыновья Энтони и Томас Троллоп, его жена Теодосия, Фредерик Теннисон, старший брат Альфреда Теннисона, Уолтер Лендор, писательница Джордж Элиот, Эуджен Ли-Хамильтон и его сестра по матери Вернон Ли. Также их большим другом был Джон Рескин.

Ли-Хамильтон так описывал свое восприятие Флоренции: «Во Флоренции нетрудно в воображении вызывать души умерших или ушедших поэтов. Вот Чосер входит в палаццо Веккио для дипломатических переговоров, Мильтон беседует с Галилеем в саду Иль Джиоелло, Грей и Уолпол смотрят на воды Арно из окна Сан-Амброджи, Шелли спешит через парк Каскин под дождем, Лендор тащится по дороге от своей виллы Герадеска, Элизабет Браунинг слушает через окно Каза Гуиди голос Петрушки, Браунинг находит старую желтую книгу на развале площади Сан-Лоренцо».

Для России, как известно, Италия также занимала особое место среди европейских стран. Безусловно, фокус и интерес дворянства все равно оставался на Франции, однако в художественных кругах Италия имела огромное значение благодаря ее богатой культуре и памятникам искусства. В данном случае мы видим сходство с Англией и ее восприятием Италии.

Евгений Валерьевич Яйленко в своей книге «Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века» подробно рассматривает

хронологию путешествий молодых художников в Италию.

Императорская Академия художеств, открывшаяся в Петербурге в 1757 году, с конца XVIII века также начинает отправлять лучших учеников в Италию обучаться искусству старых мастеров эпохи Возрождения, тем самых, чье искусство считалось образцом для подражания в академических кругах.

Таким образом в Италии оказались Александр Иванов, Сильвестр Щедрин, Федор Матвеев, Федор Бруни, Орест Кипренский, братья Брюлловы, Генрих Семирадский, Иван Айвазовский и многие другие. Безусловно, Италия для русских была гораздо большим потрясением, чем для англичан. Резкая смена климата, пейзажа, абсолютно иная архитектура и культура – молодые художники были ошеломлены и очарованы. Они ехали туда обучаться и должны были в обязательном порядке посылать отчеты в Академию о своем прогрессе, а по окончании стажировки предоставлять итоговую работу или же ее копию в отличном качестве. Надзор за их поведением поручался находившемся в Европе посланникам. В большинстве случаев эйфория, которая наполняла наших соотечественников, не способствовала их продуктивности. Они много кутили, а в оставшееся время писали «итальянисткие» пейзажи, которые впоследствии подвергались большой критике: весьма скептически, как мы знаем, воспринимал деятельность наших художников в Италии Владимир Васильевич Стасов, выступая за аутентичность и национальные черты в живописи. В своей заметке под названием «Наши художественные дела» он пишет: «Каждому из них [художников] Италия и Рим представлялись каким-то царством небесным искусства и художественной жизни, чем-то таким, с чем ничто уже не может сравниться, и что незаменимо для настоящего, высшего художественного развития. <...> Попав, наконец, в Рим он [художник] проводил тут много-много времени, то сначала копировал с произведений, которые привык считать от самой юности своей великими и классическими, а несколько времени спустя, на том, что принимался писать собственные свои картины, подражая, сколько сил хватало, старинным своим идолам». Николай Васильевич Гоголь, проживавший в то время в Риме, также неодобрительно отзывался о поведении пенсионеров Академии: «Что делают русские питторы

[художники], ты знаешь сам. К 12 и 2 часам к Лепре, потом кафе Грек, потом на Монте-Пинчио, потом к Bon gout, потом опять к Лепре, потом на биллиард. Зимою заводились было русские чаи и карты, но, к счастью, то и другое прекратилось. Здесь чай – что-то страшное, что-то похожее на привидение, приходящее пугать нас, <...> Иногда бывает дико и странно, когда очнешься и вглядишься, кто тебя окружает. Художники наши, особливо приезжающие вновь, что-то такое... Какое несносное теперь у нас воспитание!».

Особняком среди русских живописцев был, безусловно, Александр Иванов, который сосредоточенно работал денно и нощно, познакомился с назарейцами, взгляды на живопись у него и назарейцев были весьма схожи, так как и они, и Иванов, чрезвычайно интересовались так называемыми «примитивами», отдавая им предпочтение по сравнению с живописью эпохи Возрождения.

Интерес некоторых художников к искусству «до Возрождения» встречался нечасто, в сравнении с повсеместным академическим восхвалением классического, образцового стиля. Несомненно, от академизма было множество всяческих девиаций, однако для нас в контексте нашей темы особый интерес представляет увлечение так называемыми примитивами, итальянской живописи периода треченто и кватроченто, которое параллельно появилось в Германии в лице назарейцев, в Англии в лице прерафаэлитов и в России в лице Александра Иванова. Это очень интересная тема, достойная отдельного изучения за пределами данной статьи. Мы предполагаем, что в основе данного увлечения стоит растущая потребность в обращении к национальным корням, которая была характерна для искусства XIX века.

Помимо художников к Италии не прекращали проявлять интерес представители русской аристократии. Самые яркие из них – графы Строгановы и Демидовы. Коллекционеры, чрезвычайно образованные люди – об их деятельности в Италии уже собрано немало научного материала, отечественного и итальянского. Вокруг них, как вокруг всяких обеспеченных людей, образовывалось свое сообщество, хотя и в основном они общались с себе подобными.

Григорий Сергеевич Строганов купил дворец в Риме на Via Sistina, впоследствии получивший название Palazzo Stroganoff, и собрал

в нем уникальную коллекцию памятников дневнехристианского и византийского искусства. То же самое сделал и Анатолий Николаевич Демидов, только во Флоренции. Судьбы у этих коллекций различны, но значение их трудно переоценить.

Однако в контексте нашей статьи любопытно то, как эти люди, сами того не подозревая, посодействовали развитию русского искусствознания. Дело в том, что Сергей Григорьевич Строганов, поехав с семьей по Италии, взял с собой Федора Ивановича Буслаева, который в то время преподавал его детям. Италия произвела на него неизгладимое впечатление и, естественно, повлияла на дальнейшее развитие его творческой судьбы. Именно там укрепился его интерес к античности. Они там находились с лета 1839 года по май 1840 – в конце путешествия Сергей Григорьевич позволил Буслаеву остаться в Риме еще на две недели. Затем они снова вернулись в Италию осенью 1840, а после этого Буслаев снова приехал туда с супругой уже в 1874 году. Он с теплотой вспоминал то время, когда в молодости жил в Риме.

В свою очередь у Демидова работал секретарем Владимир Владимирович Стасов, будущий великий критик и апологет русской национальной самобытности. Он прожил во Флоренции с 1851 по 1854 годы, перед этим посетив Германию, Англию, Францию. Василий Григорьевич Кисунько в своем исследовании итальянских годов жизни Стасова отмечает, что тот, безусловно, общался с англичанами, проживавшими во Флоренции в то время (он говорит о предполагаемом знакомстве с четой Браунингов, которые, стоит отметить, были близкими друзьями Джона Рескина). Позднее в статьях и заметках Стасова мы встречаем частые отсылки к Рескину, в особенности, сходство заметно в их взглядах на цель искусства, которая состоит в том, чтобы отражать правду. Как мы знаем, такие взгляды Стасова послужили фундаментом для программы передвижничества, в Англии же Рескин выступил апологетом прерафаэлитов, о которых говорилось выше.

Джон Рескин, крупнейший мыслитель викторианской эпохи, искусствовед, неоднократно ездил в Италию и признавался в своей любви к этой стране. Однако его восприятие итальянского искусства и архитектуры несколько отличалось от распространенного. Будучи приверженцем готического стиля и национальной самобытности, он

отвергал красоту архитектуры эпохи Возрождения и восхвалял готику, тем самым привлекая к ней дополнительное внимание (как мы знаем, «переоценка» готики пришлась примерно на конец XVIII века, однако на протяжении XIX века к ней еще сохранялось довольно скептическое отношение).

Джон Рескин вырос не в аристократической, но в весьма обеспеченной семье – его отец был виноторговцем, мать – ревностной католичкой. Отчасти он был лишен простых детских радостей, таких как общение со сверстниками, игра в детские игры, но родители плотно занимались его образованием и духовным развитием, что сыграло немаловажную роль в его дальнейшей жизни. Именно благодаря их заботе и происходили частые, ежегодные путешествия на континент в лучших традициях Grand Tour.

Первая поездка в Европу состоялась в 1825 году, когда Рескину было всего 6 лет, тогда семья посетила Францию и Бельгию. С тех пор поездки продолжались каждый год. В Италии Рескин впервые оказался в 1833 году, побывав в Милане, Генуе и Турине. А в 1835 году он впервые побывал в Венеции – городе, который послужит источником вдохновения для многих его работ. Во время поездок Рескин всегда держал при себе блокнот, в котором оставлял заметки, карты городов, а также зарисовки архитектуры и пейзажей.

С 1840 он начал более плотно вести записи. Одиль Буше-Ривелен в своей статье «Рескин и архитектура: значение его ранних поездок в Италию (1830-1840-е)» говорит о том, что во время поездки 1840 года ему хотелось побыстрее покинуть Рим, чтобы добраться до Венеции, которая так его восхитила в предыдущий раз. В своем дневнике того времени он пишет, что испытывает отвращение при виде архитектуры в Риме, что она красива одинаковым образом и чрезвычайно однообразна. Рескина в гораздо большей степени привлекала эстетика готической архитектуры, нежели архитектуры эпохи Возрождения. Как мы знаем, возрождение интереса к готике появилось как раз в Англии еще в XVIII веке, тем не менее повсеместная положительная оценка готического и средневекового искусства распространилась лишь в начале XX века. Безусловно, немалую роль в этом сыграли работы Джона Рескина, в особенности «Камни Венеции», где целая глава посвящена «Природе

готики».

Уже из записей в дневниках виден тот характер путевой эссеистики Рескина, который потом проявится в его работах, таких как «Прогулки по Флоренции», «Камни Венеции», «Семь светочей архитектуры». В них сочетается тонкая оценка архитектуры и искусства вместе с поэтической передачей атмосферы города. Рескин всегда как бы дает советы читателю, что нужно смотреть, что не нужно, в его тоне всегда присутствует свойственная ему категоричность и субъективность, однако именно это и придает его книгам тот самый глубоко индивидуальный стиль.

Такие «культурные путеводители» Рескина начали издаваться в России во второй половине XIX века и неоднократно переиздаваться, что говорит об их чрезвычайной популярности. В 1901 году в России издаются его «Прогулки по Флоренции» в переводе Аделаиды Герцык. Позже ее сестра Евгения Герцык напишет биографическое сочинение «Мой Рим», датировано оно 1915-1916 годом, и так и не будет издано. По выдержкам из этого сочинения чрезвычайно видно влияние прозы Рескина: «На Форуме сенокос. Груды свежескошенной травы посреди обломков колонн, увитых кистями глициний – уже бледных от майского, от горячего солнца... Находясь над пахучей травой, я выбирала из нее цветы, уже вянувшие: кашку, смятые маки, бледные колокольчики. Увила ими полустершийся барельеф – мальчика, дудевшего в дуду. Огляделась вокруг, вдруг обессилев перед обнявшей меня красотой. Сенокос на Форуме! И плакала потерянно и сладко, прикладывала к глазам сохнущую траву. Я? Не я? Нет меня!». Несмотря на некоторую экзальтированную сентиментальность, которой проникнуты эти сроки, совершенно четко можно увидеть в них влияние рескиновской прозы: в эпитетах, в подчеркнутой описательности, но не формальной, а скорее атмосферной, настроенческой – это как раз то, в чем Рескин был первопроходцем. Это время расцвета русской путевой эссеистики: «Образы Италии» Павла Муратова (1901), «Итальянские впечатления» Василия Розанова (1909), «Путешествия по Италии в 1875 и 1880 гг.» Ивана Цветаева (1883), «Италия» Бориса Зайцева (1923), «Очерки современной Италии» Михаила Осоргина (1913), и это не полный список.

В заключение стоит сказать, что есть множество точек соприкосновения английской и русской культуры на итальянской почве, что является чрезвычайно интересной и плодотворной темой дальнейших исследований.

Примечания:

1.Золотой век Grand Tour: путешествие как феномен культуры. – СПб.: Алетейя, 2012. - С. 27.

2.Black J. Italy and Grand Tour. New Haven-London. 2003. P. 181.

3.В первую поездку Тернер только перешел Альпы на границе Швейцарии и Италии и дальше этого не продвинулся.

4.Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 216-217.

5.Rose, Andrea. The Pre-Raphaelites. Oxford: Phaidon, 1994, P. 14.

6.Золотой век Grand Tour: путешествие как феномен культуры. - СПб.: Алетейя, 2012. – С. 46-47.

7.Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 344 с.

8.Стасов В. В. Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847-1886 : С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. Т. 1-4. – Санкт-Петербург: тип. М.М. Стасюлевича, 1894-1906. – Т. 1, С. 121-122.

9.Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. – М.: Галарт, 2005. - С. 66.

10.Подробнее о коллекции Строгановых: Халпахчьян В. О. Персональное увлечение и общественное благо. Граф Г. С. Строганов - римский коллекционер, знаток искусства, меценат и общественный деятель конца XIX-начала XX в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2009. – С. 475-510.

11.Подробнее о коллекции Демидовых: Простаков В. И. Демидовы во Флоренции // Итальянский сборник. Вып. 5. Сб. ст. М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 222-229.

12.Кисунько В. Г. Итальянские годы (1851-1854) в формировании

историко-художественных и художественно-критических взглядов В.В. Стасова: диссертация... кандидата искусствоведения : 17.00.04. - Москва, 1984. – 222 с. : ил.v

13.Boucher-Rivalain O. Ruskin and Architecture: The Impact of His Early Travels in Italy (1830s-1840s) // Vescovi, Alessandro, Luisa Villa, and Paul Vita. The Victorians and Italy: Literature, Travel, Politics and Art. Milano: Polimetrica, 2009. 211-224 pp.

14.Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Риме. – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – С. 26.

Библиография:

1.Золотой век Grand Tour: путешествие как феномен культуры. – СПб.: Алетейя, 2012. – 304 с.

2.Black J. Italy and Grand Tour. New Haven-London. 2003.

3.Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 216 – 217.

4.Rose, Andrea. The Pre-Raphaelites. Oxford: Phaidon, 1994.

5.Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 344 с.

6.Стасов В. В. Наши художественные дела // Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847 – 1886 : С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. Т. 1-4. – Санкт-Петербург: тип. М.М. Стасюлевича, 1894-1906. – Т. 1, С. 121 – 122.

7.Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. – М.: Галарт, 2005. – 240 с.

8.Халпахчьян В. О. Персональное увлечение и общественное благо. Граф Г. С. Строганов – римский коллекционер, знаток искусства, меценат и общественный деятель конца XIX – начала XX в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2009. – С. 475-510.

9.Простаков В. И. Демидовы во Флоренции // Итальянский сборник. Вып. 5. Сб. ст. М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 222-229.

10.Кисунько В. Г. Итальянские годы (1851-1854) в формировании историко-художественных и художественно-критических взглядов

В.В. Стасова: диссертация... кандидата искусствоведения : 17.00.04. – Москва, 1984. – 222 с.: ил.v

11.Boucher-Rivalain O. Ruskin and Architecture: The Impact of His Early Travels in Italy (1830s-1840s) // Vescovi, Alessandro, Luisa Villa, and Paul Vita. The Victorians and Italy: Literature, Travel, Politics and Art. Milano: Polimetrica, 2009. 211 – 224 pp.

12.Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Риме. – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – 468 с.

Ю. А. Манин

АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА АРХИТЕКТОРА В. И. БАЖЕНОВА

В статье рассказывается об истории создания и судьбе уникальной авторской модели Большого Кремлевского дворца выдающегося архитектора второй половины XVIII века В.И. Баженова.

The article is devoted to the history of creation and destiny of a unique authors model of Big Kremlin Palace of outstanding architect of the second half of XVIII century V.I. Bazhenov.

Ключевые слова: Баженов, модель Большого Кремлевского дворца, история, реставрация, исследования.

Keywords: Bazhenov, model of Big Kremlin Palace, history, restoration, researches.

В 1767 году архитектор В. И. Баженов был командирован в Москву, где по поручению Екатерины II начал работу над проектом реконструкции Кремля, принесшим ему всемирную известность и ставшим главным делом его жизни.

1.Проект Большого Кремлевского дворца Баженова дошел до наших дней в графических листах, а также в уникальной модели, созданной в 1769-1773 годах под его руководством в специально построенном в Кремле Модельном доме. На строительство Модельного дома и самой модели частично употребили дерево разобранного из-за ветхости Коломенского дворца. Для этих целей из состава архитектурной команды Кремлевской Экспедиции была выделена специальная модельная группа. В нее входили художники И. Ясныгин, И. Некрасов, И. Лигоцкий, скульпторы Юст, Урядов, медальер Ф. Стоянов и целая

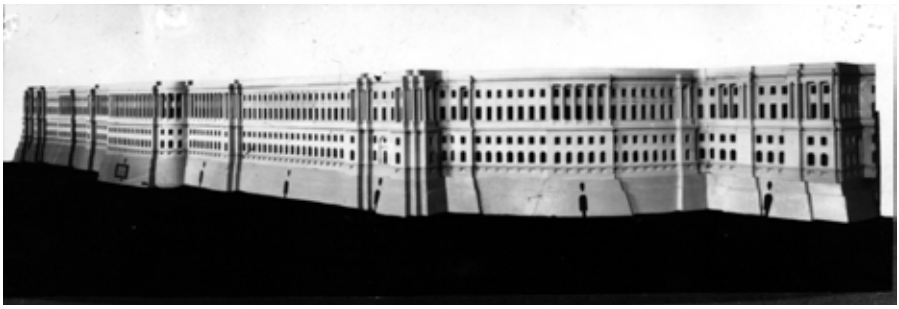


Рис. 1 Модель Большого Кремлевского дворца архитектора В.И.Баженова. Фасад, выходящий на Москву-реку. Общий вид. (фото 30-х гг.)

группа резчиков, токарей, формовщиков, столяров (1).

Модельный дом располагался возле Арсенала (проект хранится в Музее Кремля). В октябре 1769 г. Баженов сообщил: «Известно уже… что модельный дом совсем окончен и дело модели настоящее наступило, для чего и мне во всегдашнее время при оном почти безвыходно быть надлежит, чего ради неминуемо должен я иметь теплый покой…» (ЦГАДА,Д.О., №29004, л.115).

Здание Модельного дома имело 53 окна, то есть было довольно большим. Но оно стало тесным, когда в 1770 году работы над моделью развернулись полностью. Тогда по представлению Баженова была пристроена вторая мастерская, таких же размеров, как и первая. Строительство ее было закончено к зиме того же года.

Приступая к созданию модели, Баженов предпринял сложные работы по проверке имевшихся у него кремлевских планов с натурой и исследованию тех участков, на которых должны были строиться дворец и Коллегии.

В октябре 1769 года Баженов сообщил, что в связи с началом работы над моделью и подготовкой к самому строительству он «за нужное нашел по прожекту на самой практике назначить надолбами главные линеи (которые и назначены), а оные де потребны как для аккуратного положения мест на модель, так впредь и для самой практики» (ЦГАДА,Д.О.,№46408,л.70).

Во время этой примерной разметки будущих зданий на реальной кремлевской площадке было найдено «многое старое строение против

данного ему Кремлевскому положению места от е.и.в. плана в практике не на тех местах,..» (ЦГАДА,Д.О.,№46408,л.70).

Позднее Баженов сообщил (11 февраля 1770 г.), что место, назначенное под Сенат и Коллегии, по сверке плана с практикой (то есть с реальной площадкой) «оказалось сумнительным», поэтому «на плане некоторые части переменить надлежит, зачем и модель делать нельзя» (ЦГАДА,Д.О.,№46421 (1770), л.97).

Таким образом, Баженов не считал возможным начинать модель без проверки планов с натурой; модель должна была представлять будущее здание во всей его реальности, и потому в ней необходимо было учесть все конкретные особенности рельефа и взаимоотношения новых сооружений со старыми зданиями Кремлевского ансамбля.

Проверяя на модели запроектированное им на чертежах, Баженов вносил ряд изменений и переделок, вызывавшихся не абстрактно-эстетическими соображениями, а приближением проекта к тем конкретным условиям, в которых должно было находиться сооружение.

Начатая в октябре 1769 года работа над моделью развернулась в следующем году со всей интенсивностью. Ежемесячные отчеты раскрывают весь процесс ее создания.

Изготовление модели началось с дворца и овальной площади. По мере завершения этой центральной части ансамбля Баженов переходил к Коллегиям и театру; завершением работы являлось изготовление моделей старинных кремлевских сооружений, вошедших в новый ансамбль.

«Баженов стремился представить в модели всю картину будущего Кремля с его новыми площадями и улицами, со всеми вновь запроектированными и их внутренним и внешним украшением. В модель включались старинные сооружения, сохранявшиеся после реконструкции Кремля (Михайлов А.И. «Баженов»).

«Всякий архитектор делает планы и геометрические фасады единственно для того, чтобы иметь идею предпринимаемого им строения; но чтоб узнать столько ли оно будет красиво и порядочно в самом деле, надобно ему неминуемо представить его в проспекте, а чтоб еще более в том увериться, сделать оному модель, которая почитается уже половиною практики». Это слова В. И. Баженова из



Рис. 2 Модель Большого Кремлевского дворца во время экспонирования в ГМИИ им. А.С.Пушкина на выставке, посвященной 200-летию со дня рождения В.И.Баженова. (фото 1930-х гг.)

написанного им «Мнения о Кремлевской перестройке» (опубликовано в ж. «Архитектурный архив», 1, 1946, стр. 119). В них обосновано отношение зодчего к созданию модели, работа над которой стала важнейшим делом Экспедиции Кремлевского строения.

Работа В. И. Баженова над моделью вызвала большой интерес в обществе. Модель стала одной из московских достопримечательностей. С мая 1771 года один раз в месяц в Модельный дом допускалась публика, в том числе именитые заграничные гости (2), которые отзывались о модели, как о восьмом чуде света.

В конце 1773 – начале 1774 года М. М. Измайлов, стоявший во главе Кремлевской Экспедиции, отвез тремя партиями модель в Петербург. Она была собрана в особом помещении на Исаакиевской площади, где в марте 1774 года представлена на утверждение императрицы одновременно со сметой на строительство дворца.

В конце 1774 года модель привезли обратно в Москву, в значительной

мере повредив по дороге. После починок и поправок она была вновь собрана в Модельном доме, где в качестве достопримечательности простояла до конца XVIII века (3).

В 1800 году возник вопрос о передаче модели в Академию художеств, где, по мысли Баженова, предполагалось собрать все архитектурные модели лучших зданий. Но это не было осуществлено, и модель переносили из одного места в другое, разбирали на части, которые портились и терялись (4).

После постройки в 1810 году здания Оружейной палаты в Кремле (по проекту арх. И. Е. Еготова) модель была перенесена в нижние залы этого дворцового музея (5).

В 1856 году при постройке нового здания Оружейной палаты у Боровицких ворот Кремля (по проекту арх. К. А. Тона) модель была помещена там.

Новая экспозиция музея открывалась Модельной залой, называвшейся так по представленным в ней моделям дворца села Коломенского и Кремлевского дворца В. И. Баженова (6). Интересно отметить, что со смерти Баженова прошло лишь немногим более полувека, но памяти великого зодчего уже не оказывали должного внимания, и в официальном описании автором баженовской модели был назван М. Казаков. Ошибка была исправлена только в новом «Описании Московской Оружейной палаты», изданном в 1884 году (7). К этому времени от модели уцелели в более или менее полной сохранности только один из фасадов и несколько отдельных моделей кремлевских соборов. Все остальное в разобранном виде лежало в кладовой (8).

В 1896 году модель была перевезена в Румянцевский музей, где она в разобранном виде, в ящиках, хранилась в полуподвальном этаже (9).

В 1906 году директором Архитектурного отдела Политехнического музея И. П. Машковым модель была взята в Архитектурно-художественное отделение музея. Туда же на выставку поступили и относящиеся к модели планы, чертежи и рисунки. В течение десяти лет Машкову удалось на ¾ модель собрать и отремонтировать (10). По другим сведениям в Политехническом музее экспонировалось не более чем 50% общего объема модели (11). Была проведена первая зарегистрированная как факт частичная реставрация главного корпуса

модели (12), причем выяснилось, что для полной реставрации модели требуется по приблизительной смете, до 15 тысяч рублей (13).

В конце 1920-х годов Народный Комиссариат Просвещения, в ведении которого находился Политехнический музей, признал излишним в музее иметь Архитектурно-художественное отделение и его закрыл, а экспонаты были розданы различным учреждениям, пожелавшим их взять (14). Таким образом, в 1929 году (15) модель дворца была вновь передана в Оружейную палату и семь лет в разобранном виде находилась в бывшей Синодальной ризнице – в нижних помещениях колокольни Ивана Великого. По сведениям на 1935 год модель была уже в значительно поврежденном виде, многие ее части были утрачены (16).

2. В начале 1936 года модель была передана в Музей архитектуры Академии архитектуры СССР (ныне Музей архитектуры им. А. В. Щусева) с задачей ее реставрировать к экспозиции на выставке, организуемой к 200-летию со дня рождения В. И. Баженова.

Не собиравшаяся и не экспонировавшаяся в полном виде несколько десятилетий, часть модели представляла собой груду бесформенных деревянных обломков. Очень внимательная разборка и классификация этих обломков по различным признакам позволили сделать единые выводы. Как бы играя в детский конструктор, многие бесформенные части модели можно соединить и воссоздать малоизвестные и забытые части проектировавшегося дворца (17).

Модель была собрана и в общих чертах реставрирована под руководством архитектора Н. А. Пустаханова (18). В результате работы, проведенной музеем Академии архитектуры, удалось выявить среди крайне разбитых и ранее не собиравшихся частей:

1. «Градин большого пласа», – т.е. оформление парадной кремлевской площади;

2. Театр;

3. Восточное окончание фасада главного корпуса и угол смыкания главного корпуса с корпусом Коллегий;

4. Дворцовый, т.н. «кухонный корпус»;

5. Макеты древних сооружений Кремля – соборы, терема, Иван Великий (т.н. «филаретовская» пристройка к колокольне Ивана

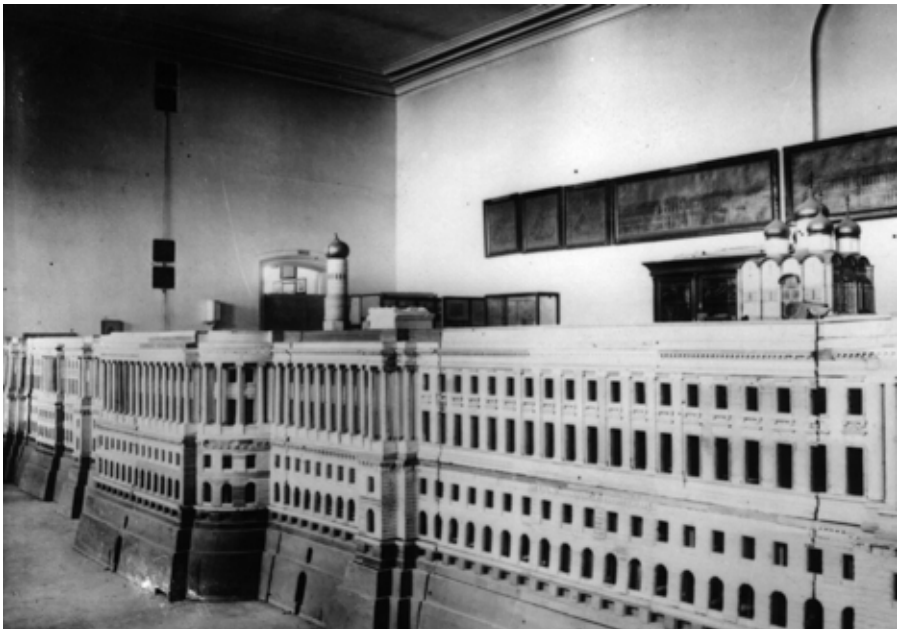


Рис. 3. Модель Большого Кремлевского дворца. Перспективный вид главного фасада. (фото 1930-х гг.)

Великого, Грановитая палата и Ризположенский собор оказались утраченными);

6. Обелиски, которые должны были быть поставлены на площадях;

7. Значительного размера блок модели, как теперь установлено, вариант центральной части главного корпуса.

Против проектных чертежей не сохранилось или не было выполнено: корпус старого Арсенала, «арки улиц», конюшенный корпус и несколько древних церквей Кремля.

Общий размер собранной части модели составил: длина – 15,9 м, ширина – 1,57 м, высота со стилобатом – 1,36 м, ширина подстолий для всего комплекса модели – 4,3 м (19). Модель была выполнена в масштабе 1:48 (в одном вершке – сажень) (20) в основном из липы, карнизы резались из клена, внутренняя отделка – из яблоневого и грушевого дерева, скульптурный орнамент выполнялся из свинца, восковой мастики и гипса (21). Интерьеры дворца в модели были показаны в



Рис. 4. Модель Большого Кремлевского дворца. Центральная часть фасада, в современной экспозиции музея архитектуры.

полной отделке только в центральной части – шесть парадных залов, главный вестибюль и лестница (22).

Во время исследования модели была проведена ее фотофиксация.

В марте 1937 года, после реставрации, модель была перевезена и смонтирована в Белом зале ГМИИ им. А. С. Пушкина, где демонстрировалась на первой по полноте выставке подлинных работ В. И. Баженова, посвященной 200-летию со дня его рождения (23). После закрытия, выставка работ Баженова была превращена в стационарный отдел музея архитектуры (24) и с 1938 года модель находилась в центральной части Большого собора Донского монастыря (филиала музея архитектуры).

В 1930-е годы появляются многочисленные публикации, посвященные творчеству В. И. Баженова. Выходят две работы, непосредственно посвященные модели Кремлевского дворца (25). Памятник вводится в научный оборот, во многих изданиях публикуются его фотографии (26).

От 1942 года до наших дней сохранился интересный документ, касающийся истории баженовской модели. Это копия письма И. П.

Машкова вице-президенту Академии архитектуры К. С. Алабяну от 27 октября 1942 года. В этом письме Машков, кратко рассматривая историю модели, высказывает мнение, что в музее архитектуры для нее нет места, а учитывая ее величину, едва ли и будет. Машков рекомендует выставить проект и модель дворца в одной из залов трапезной Успенской церкви Новодевичьего монастыря, где для модели было бы достаточно места (27). Это предложение не было реализовано.

До 1991 года модель находилась в центре Большого собора Донского монастыря. Основная экспозиция музея архитектуры располагалась в галерее собора. В летнее время для посетителей открывали центральную часть храма, и модель была доступна для обозрения.

В 1988 году модель экспонировалась на выставке, посвященной 250-летию со дня рождения В. И. Баженова. Выставка проходила в музее архитектуры им. А. В. Щусева на Калининском проспекте (ныне ул. Воздвиженка). К этой выставке музеем архитектуры был выпущен каталог всех дошедших до наших дней чертежей и рисунков В. И. Баженова. В издании была помещена и обобщенная информация о модели Кремлевского дворца (28).

3.В 1991 году в связи с освящением Большого собора Донского монастыря встал вопрос о разборке и реставрации модели. Был проведен научно-методический совет с приглашением специалистов Межобластного Научно-Реставрационного Художественного Управления. Комиссией было предложено вести разборку с одновременным ведением фиксационных чертежей и маркировкой деталей.

Разборка модели была начата 16 июля 1991 года (29). Все фрагменты демонтировались поэтажно, начиная с верхнего яруса. В процессе разборки осуществлялась фиксационная фотосъемка как модели в целом, так и отдельных узлов и деталей. Решением реставрационного совета была определена последовательность реставрации. Для предполагаемого экспонирования было признано целесообразным проводить работу не по отдельным деталям, а по функциональным фрагментам. Первым фрагментом стал Тронный зал с примыкающими к нему служебными помещениями. На этом фрагменте были проведены физико-химические исследования красочного слоя, проведена

экспертиза пород и возраста древесины. Была составлена ведомость дефектов. Первый этап реставрации модели – разборка, перенос в хранилище и предварительное исследование – был закончен к сентябрю 1991 года.

В связи с передачей Донского монастыря Русской Православной Церкви модель была перевезена в помещение музея архитектуры на ул. Воздвиженка.

В августе-сентябре 1993 года два фрагмента модели – часть фасада, выходящего на Москву-реку, и парадный вестибюль с лестницей – демонстрировались на выставке «Памятники Москвы: сохранение, реставрация, воссоздание».

К 1998 году разработана и утверждена на научно-реставрационном совете методика реставрации модели Большого Кремлевского дворца.

С 1997 года – по настоящее время фрагменты модели участвовали в выставках: в Российской Академии художеств (Москва), «Екатерина Великая» (Москва – Кассель), «Триумф барокко» (города Европы США и Канады), выставлялись в залах Музея архитектуры им. А. В. Щусева.

К 2010 году отреставрирована значительная часть фасада, выходящего на Москву-реку с интерьерами трех парадных залов и примыкающих к ним помещений, фрагмент Овальной площади (два модуля), проведены аварийные работы и частичное воссоздание утраченных деталей на фрагменте Парадного вестибюля (лестница) и на втором варианте центральной части модели.

В этом же году дирекцией ГНИМА им. А.В. Щусева было принято решение о создании экспозиции, посвященной авторской модели Большого Кремлевского дворца. Значительная часть модели, в том числе отреставрированные фрагменты, впервые за много лет размещались в залах музея как единый экспонат.

Работы по переносу модели из хранилища и ее частичной сборке в экспозиции (как и создание самой экспозиции) были поручены заведующей научно-консультативным отделом Истории архитектуры России XI-XXI вв., Заслуженному работнику культуры РФ, члену Союза Архитекторов России, Тамаре Ивановне Гейдор, являющейся многолетним научным руководителем реставрации модели.

Наблюдение за сохранностью модели во время работ осуществляли

научный сотрудник отдела, искусствовед З.В. Золотницкая, художник-реставратор 1 к. Ю.А. Манин и реставратор-краснодеревщик 2 к. О.А. Манин.

Перенос модели и сборка значительных ее частей в залах музея начались в ноябре 2010 г. и завершились в феврале 2012 г.

Собрана центральная часть модели с ее восточным крылом, Главным (парадным) вестибюлем и частью колоннады Овальной площади. Парадная лестница извлечена из интерьера вестибюля и экспонируется отдельно. Еще один отдельно стоящий фрагмент – это Театральный подъезд. Второй вариант центральной части модели собран и размещен в отдельном зале.

В экспозицию вошла также часть реставрационной документации и фотоматериалов, подготовленных реставраторами Маниными.

В период проведения частичной сборки модели художник-реставратор Ю.А. Манин осуществлял фотофиксацию этапов этой работы. Кроме того, он провел обобщающие научные исследования по нескольким направлениям: изучению маркировки и графических изображений, имеющихся на стенах фрагментов модели; описанию и анализу рельефного декора интерьеров трех парадных залов, подготовил справку о реставрации фасада, выходящего на Москву-реку.

Примечания:

Архивные изыскания и исследования по истории модели проведены сотрудниками ГНИМА им. А.В.Щусева: Т.И. Гейдор – Зав. научно-консультативным отделом Истории архитектуры России XI – XXI вв., Заслуженным работником культуры РФ, членом Союза Архитекторов России и З.В. Золотницкой – Старшим научным сотрудником этого отдела. Некоторые результаты своей работы они любезно предоставили автору этой статьи для подготовки публикации.

1.Михайлов. Баженов (8) с. 80-81.

2.Баженов. Каталог ГНИМА (11) с. 40, прим. 11.

3.Там же.

4.Снегирев. Зодчий Баженов (9) с. 98.

5.Бондаренко (1) с. 110.

6.Чижова. Из истории художественных музеев России. М.РГГУ,1991.с. 26.

7.Снегирев. Зодчий Баженов (9) с. 99.

8.Там же.

9.Бондаренко (1) с. 110.

10.Письмо И.П. Машкова (7).

11.Иванов. О модели…(2) с. 22.

12.Отчет (12) с. 3.

13.Снегирев. Зодчий Баженов (9) с. 99.

14.Письмо И.П. Машкова (7).

15.Отчет (12) с. 3.

16.Бондаренко (1) с. 110.

17.Иванов. Кремлевское строение (10) с. 133.

18.Иванов. О модели…(2) с. 30.

19.Иванов. Проекты… (6) с. 17.

20.Там же. С. 16.

21.Баженов. Каталог ГНИМА (11) с. 40, прим. 11.

22.Иванов. Кремлевское строение. (10) с. 134.

23.Каталог выставки (5) с. 10.

24.Иванов. Проекты… (6) с. 7.

25.Бондаренко. (1) и Иванов. О модели…(2).

26.До революции небольшая фотография модели была опубликована в издании «Московский Музей Прикладных Знаний (Политехнический), краткий указатель коллекции музея. Изд. 12-е, М., 1916. В 1930-е годы фотографии модели были опубликованы в следующих изданиях:

- Академия архитектуры. 1935. №1-2. сс. 108-111.
- То же. 1937. №2 сс. 11, 22-29, 63.
- Архитектура СССР. 1937. №2. с. 8, 9.
- Снегирев. Архитектор В.И. Баженов (4) сс. 71, 73-75, 77.

Также фотографии модели были опубликованы в следующих изданиях:

- Михайлов. (8) с. 60-63, 65, 69, 72, 73, 75-77, 79, 81, 85, 86, 88.
- Снегирев. Зодчий Баженов. (9) сс. 91, 92.
- Иванов. Кремлевское строение. (10) с. 130.
- Баженов. Каталог ГНИМА (11) с. 66.

27.Письмо И.П. Машкова (7).
28.Отчет (12) с. 1.
29.Баженов. Каталог ГНИМА (11) с. 40, прим. 11.
30.Отчет.с. 2.

Библиография:

1.Бондаренко И.Е. Архитектор В.И. Баженов и его проект Кремлевского дворца. Академия архитектуры. 1935 г. №1-2, стр. 107-111.

2.Иванов В.Н. О модели Кремлевского дворца В.И. Баженова. Академия архитектуры. 1937 г. №2, стр. 22-30.

3.Снегирев В. Архитектор В.И. Баженов. Архитектура СССР. 1937 г. №2, стр. 21-27.

4.Каталог выставки, посвященной 200-летию со дня рождения В.И. Баженова. М. Издательство Всесоюзн. Акад. Арх-ры. 1937 г.

5.Письмо И.П. Машкова вице-президенту Акад. Арх-ры К.С. Алабяну от 27. 10. 1942 г. (копия) – машинопись. Музей истории Москвы. Фонд И.П. Машкова. Ф. 15166. Оп. 1. Дело 127.

6.Михайлов А.И. Баженов. М. 1951 г.

7.В.И. Баженов, 1738-1799. Каталог ГНИМА им. А.В. Щусева; авт. – сост.: З.В. Злотницкая, Л.В. Сайгина; отв. ред. Т.И. Гейдор. М. Стройиздат, 1988 г.

8.Отчет по реставрационным работам, выполненным с июля 1991 по июнь 1992 гг. на модели Большого Кремлевского дворца арх. В.И. Баженова. МНРХУ Моспроект-2. Москва, 1992 г. – машинопись.

9.Манин Ю.А., Манин О.А. Научно-реставрационные отчеты о выполненных с 1996 по 2010 гг. работах на модели Большого Кремлевского дворца арх. В.И. Баженова. ГНИМА им. А.В. Щусева, печатные тексты с приложениями фотографий на паспарту.

Е. И. Ковычева

СВОЕОБРАЗИЕ И ЗНАЧЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО МЕТОДА Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВОЙ И И. С. ЕФИМОВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ

Н. Я. и И. С. Ефимовы являются одними из основоположников русского театра кукол. Своеобразие их режиссерского метода до нашего времени не выявлено. В статье проводится сравнение спектаклей театра Ефимовых с работами режиссеров XX века и наших дней. Делаются выводы об историческом значении режиссерского метода мастеров.

Nina Simonovich-Yefimova und Ivan Yefimov are one of the founders of the Russian puppet theater. Originality of their director's method till our time is not revealed. The article compares the plays of Efimovs` theatre with the plays of directors of the twentieth century and our days. Conclusions about historical value of the director's method of masters are drawn.

Ключевые слова: Русский театр кукол, режиссура театра кукол, Н.Я. Симонович-Ефимова, И. С. Ефимов.

Keywords: Russian Puppet Theatre, The director`s method of puppet theatre, Nina Simonovich-Yefimova, Ivan Yefimov.

Театральная режиссура отвечает за конечный результат синтеза искусств, за единство всех создателей спектакля. Профессионализм режиссеров отдельных видов театра выражается во владении их специфическими средствами, наилучшим образом выражающими содержание. Проблема современного театра кукол в том, что подготовка режиссеров часто ориентируется на представления о театре человека-актера. В кукольное искусство приходят режиссеры, не понимающие

его законов. Они уводят его на чужие территории, где кукла становится номинальным атрибутом. Даже в чисто кукольных спектаклях критики отмечают перегруженность, ведущую к разобщенности отдельных специалистов, между которыми возникают трудноразрешимые противоречия.

Супруги-художники Н.Я. Симонович-Ефимова (1877-1948) и И.С. Ефимов (1878-1959) – одни из основоположников отечественного театра кукол. Их вклад в кукольное искусство не до конца усвоен, в том числе, в режиссуре. Причина в сложной траектории развития, не устоявшихся критериях профессионализма, отсутствии всеми принятых законов. Принадлежность изобразительному искусству позволила обвинить их в актерской и режиссерской несостоятельности. Попытки повторить обвинения продолжались до конца XX века. Необходимо восстановить историческую справедливость. Это насущная потребность современных кукольников альтернативного камерного направления, где кукла остается доминантой представления. Понимание причин эволюции режиссерских подходов в русском кукольном театре важно для педагогов, формирующих профессиональное мастерство его специалистов.

Началом истории русского профессионального театра кукол принято считать 1916 год (в Европе процесс начался в эпоху романтизма). Коллектив рабочего театра под руководством сотрудницы журнала «Аполлон» Ю.Л. Слонимской и актера П.П. Сазонова сыграл перед петербургской интеллигенцией спектакль «Силы любви и волшебства» по пьесе французского ярмарочного театра XVII века. (1) Художники объединения «Мир искусства» М.В. Добужинский и Н.К. Калмаков выполнили оформление. Диалоги и музыкальные партии исполнили актеры Петербургских театров. Но значительно большую ценность, чем этот эксперимент, имеет статья Ю.Л. Слонимской «Марионетка» – первое в России исследование истории европейской куклы. Автор высказала важные мысли, закладывающие основы нового вида театра. Она подвергла критике как сторонников уничтожения марионетки, не видящих в ней произведения искусства, так и поборников замены актера марионеткой, представляющейся им послушной и неутомимой, как автомат. Был сделан вывод: «Реальный актер» (человек) и «условный

актер» (марионетка) не могут быть соперниками, театр актера и театр кукол – «это два рода искусств, смежных, но не похожих». (2)

В том же году начала опыты с перчаточными куклами Н.Я. Симонович-Ефимова, задавшись целью дать новую жизнь умирающему уличному театру через обновление литературным репертуаром. В 1925 году, независимо от Слонимской, она повторит: «театр кукол не должен быть копией в маленьком виде театра людей» (3). Теоретические выводы современниц, самостоятельно искавших главные признаки нового вида искусства, оказались схожими, что уже может быть доказательством их истинности. Репертуар должен иметь общечеловеческое звучание, поскольку кукла – «экстракт человеческого характера» (все краткие выражения в кавычках Н.Я. Симонович-Ефимовой). Художник – главный творец кукольного образа. Актер должен подчиниться личности куклы и наделить ее психологическим поведением, более обостренным, чем у человека в силу свободы от силы тяготения и несовершенной анатомии. (Подробнее смотри в книге и статье автора) (4)

Ю.Л. Слонимской не удалось воплотить эти принципы в жизнь. Не успел сложиться актерский коллектив, способный добиться психологизма игры сложных в управлении кукол-марионеток. Кукол водили одни актеры, а говорили и пели за них другие. Примитивный пасторальный сюжет не убеждал в победе любви, которой помогали лишь эффекты неожиданных превращений. Задачи реконструкции ради удовлетворения чувства прекрасного привели к внешнему блеску, мишурности зрелища, волнующего новизной эксперимента, но не мастерством демонстрации достоинств кукол. Профессиональная миссия режиссера свелась к попытке объединить разрозненные усилия привлеченных специалистов, уяснивших свои задачи как украшательские. События первой мировой войны и революций разметали участников спектакля и круг зрителей, для которого он был предназначен. В советское время работа эмигрировавшей за границу Слонимской была предана забвению.

Ефимовым удалось создать театр кукол на сформулированных основах. Метод реконструкции театра Петрушки, с которого начинала Нина Симонович в гимназические годы, был, отвергнут из-за косного содержания, оторванного от нужд современности. Она не оценила

бы и спектакля Слонимской, мало отличающегося от европейских марионеточных постановок. «Хорошенькая марионетка», творчество которой невозможно без сложного оборудования сцены, была для нее символом театра, прикрывающего свою пустоту величиной затрат. Петрушка олицетворял простейший по средствам народный театр. Ефимовы изучили опыт последних народных петрушечников и взяли самое ценное: композицию из взаимозаменяемых сценок, объединенных участием длинноносого героя, действенную простоту ширмы и кукол, контакт со зрителями, задор и веселье. Передвижной характер театра давал возможность расширить общественный потенциал нового искусства. Советская власть, привлекая народные массы к своим идеям, инициировала многолюдные праздники, поездки с агитационными целями. В годы войны и разрухи эта деятельность давала материальную поддержку, в нее включились многие профессионалы. Правда, не все как Ефимовы понимали потребности народа, выступая с мелкобуржуазным репертуаром. Множащиеся при поддержке властей агитационные театры грубо использовали образ Петрушки для борьбы с врагами советской власти.

Н.Я. Симонович-Ефимова назвала причины появления своего театра: желание служить просвещению неграмотного населения, лишенного культурного влияния профессионального искусства, обновление скульптуры (куклы) и графики (тени) через движение, доказательство способности кукольного театра к развитию через гуманный классический репертуар. В отличие от народного театра он был назван индивидуально-творческим. (5) В деревенской школе, в светлом зале с рождественской елкой, в прокуренном здании вокзала, прямо на речном берегу богатырского роста бородатый мужчина и маленькая женщина с вдохновенным лицом быстро устанавливали ширму-балаган, драпировали ее материей. В окошке ширмы появлялась капризная Принцесса из сказки Г-Х. Андерсена, Баба-Яга, веселый проказник Петрушка, Крыловские Волк с Журавлем. Дети сопереживали басенным и сказочным героям, радовались задорной пляске зверей, а бородатые мужики хохотали над похождениями генералов из сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Как мужик двух генералов прокормил». В 1930-е годы в фойе драматических театров, клубах художников и

на вечеринках московской элиты можно было увидеть в исполнении Ефимовых сцены из трагедии В. Шекспира «Макбет». На фоне кроваво-красного задника, между серебристых пилонов легких ширм, потрясали зрителей игрой тростевые куклы собственного изобретения, с трагическими жестами необыкновенно длинных рук. Их характерные лица при поворотах меняли выражение в диапазоне чувств от безумной ярости до болезненной апатии. Кому-то посчастливилось увидеть танец Нины Яковлевны с Большим Петрушкой, куклой в рост человека, или довелось побывать в 1934 году в Мюзик-холле на интермедии Н.Н. Смирнова-Сокольского «Тринадцать писателей». Большие куклы, изображающие сидящих за столом классиков литературы, беседовали с писателем-сатириком.

Успешности режиссуры способствовало то, что никогда не упускалось из виду художественное целое: согласованность оформления ширмы, бутафории, кукол. Счет спектаклей Нина Яковлевна начала с 1918 года, когда столяры Сокольничьего круга изготовили остов балагана, а она любовно, со вкусом живописца задрапировала его. Балаган, разбиравшийся и собиравшийся в считанные минуты, получился легким и «богемным», соответствующим бодрой игре кукол. Ширма была высокой, чтобы зрители могли лучше видеть представление. Герои играли без декораций на переднем плане грядки, где устанавливался минимум бутафорских предметов, намечавших место действия.

Разберем особенности режиссуры Ефимовых на примере маленькой, но совершенной постановки «Пустынник и Медведь» по басне И.А. Крылова, в которой авторы увидели «компактную картину жизни, нанизанную на иглу обобщения, драму плотно набитую действием». Созданная одной из первых, она была сыграна на последнем выступлении – юбилее баснописца в 1944 году. Увлеченная актерскими возможностями петрушек, сливающимися с кукловодом в едином творческом порыве, автор поставила задачу: «играть только то, что их возвеличивает, показывает их настоящую силу, в чем они лучше, чем артисты-люди» (6). Специфику театра кукол можно было отыскать только в поисках достоинств театра кукол перед театром людей (что особенно раздражало оппонентов Ефимовых). Фабула басни была лишь поводом для убедительного психологического поведения героев,

поданного через жесты, вытекающие друг из друга. Лаконичная форма постановки обостряла ее восприятие. Воспоминания подтверждают глубину зрительских переживаний. Опытный артист и режиссер МХАТа В.В. Лужский признался: «Я поймал себя на том, что горло сжалось от слез: ведь Медведь так старался» (7). Организатор детского музыкального театра Н.И. Сац писала: «Когда Медведь, желая убить муху на лбу Пустынника, ударил его камнем, зло казалось таким большим и непроизвольным, что не только маленькие, но и взрослые зрители чувствовали себя растерянными» (8).

Все мастерство скульптора-анималиста вложил И.С. Ефимов в «родоначальника» своего театра Медведя, облик которого был характерен, благодаря умело подмеченным анатомическим деталям: большим ушам, губе в виде корытца, маленьким, близко сидящим глазкам, толстому заду – ватной толщинке, подшитой внутрь перчатки из длинного меха, что делало его чуточку неповоротливым. Ефимовы создали типический образ, который сложился в сформированном сказками русском сознании. Медведь и по поведению был трогательно наивен и добр. В образе Пустынника отразилось представление о монашестве. Голова перчаточной куклы была вырезана из дерева, большими плоскостями. Покатые плечи (отсутствие толщинок) выражали старческую беззащитность. Душевная мягкость, переданная в легкой улыбке и добрых глазах, контрастировала с внутренней силой живого своим дуализмом образа. Играл он кротость и смелость, крепкую убежденность и чистоту помыслов – лучшие качества нравственно чистого, верующего человека.

Но первым на сцене появлялся кукольный Крылов (хранится в музее театра им. С.В. Образцова), «оживший памятник, символ положительного лица в театре кукол», что превращало маленький театрик в «храм искусства, где на сцене классика русской литературы». Лицо старомодного Крылова олицетворяет мудрость. Зеленый плащ-крылатка, сшитый из выгоревшей ткани, придает образу теплоту. Он приобретал значительность уже в силу небольшой подвижности: массивное туловище, правая рука прижата к груди в жесте сердечной признательности, левую двигали с помощью тросточки. Голова, как у петрушек, надевалась на указательный палец руки кукловода, сгиб

давал нужные наклоны. Благодаря движениям руки в запястье Крылов мог сгибаться в пояснице, поворачиваться всем корпусом. Эта кукла – первая в семействе тростевых кукол, открывающих новый этап эволюции театра. Ее конструкция отличается от всех, ранее известных, и родилась она от внутренних задач роли. Иван Семенович полюбил выходить к публике с Крыловым на руке и вести разговор от его имени. Дети искренне считали его живым (не замечая державшего куклу артиста), весело отвечали на приветствия, затихали на призывы к тишине, выслушивали мораль басни. Залогом успешности общения был артистизм кукольника, добившегося убедительности поведения, голоса, реплик баснописца. За многие годы авторы сроднились со своим героем.

Пролог импровизирующими куклами-солистами игрался перед большинством программ, чтобы заразить зрителей весельем или серьезностью, дать привыкнуть к размерам кукол. Нина Яковлевна подсчитала, что пьеса должна идти не более получаса (время из-за маленьких размеров актеров и сцены течет быстрее), а антракты, всего в половину минуты, должны заполняться импровизацией кукол-конферансье. Человек, вышедший в этот момент перед ширмой, может разрушить реальность кукольного пространства. Правило диктовало необходимость выстраивать композицию представления, сочетая самостоятельные части по времени, содержанию, оттеняя достоинства каждой. Вкус, требовательность, трудолюбие делали программы законченными.

Успех басни «Пустынник и Медведь», игравшейся как пантомима, был вызван не только мастерски выполненными куклами, но и исполнением в игре идеи: «сила и значение кукол – в движении, в жесте». Нина Яковлевна сравнивала рисунок жестов с фризом, развивающимся во времени. Ефимовы первыми сформулировали правило: слово в кукольных пьесах второстепенно, оно только сопровождает жесты. Позже кукольники признают его основополагающим, М.М. Королев назовет эту неделимую единицу «слова-жесты» (9), а А. Греф – «вербопластикой» (10). Отсюда главное требование к драматургии – отказ от длинных монологов и диалогов, насыщенность пьесы психологическим действием. Только тогда кукла оживает, превращается

из мертвого предмета в личность, обладающую собственной волей, характером, концентрирующим суть духовно богатого, нарицательного человеческого образа.

Остановимся на законе, закрепляющем значение изобразительного искусства в кукольном зрелище. Убеждение Ефимовых «кукольный театр – театр художника» служило главным поводом к дискуссиям с ними в советское время. Не понималось, что оно было направлено не на уничижение актера или режиссера, а на повышение изобразительной культуры, пришедших в кукольный театр в 1920-е годы непрофессионалов: педагогов, артистов драматических театров, любителей из рабочих. Доминанта представления, творение художника Кукла (Нина Яковлевна часто писала это слово с большой буквы), которую она сравнивала с памятником, не может быть неполноценной. На памятник смотрят лишь мгновение, на кукле же сосредоточено внимание зрителей на протяжении длительного срока. Маленькая кукла требует лаконичности, так как должна быть видна издали. Опыт изобразительного искусства незаменим при создании обобщенного характера персонажа посредством решения лица, прически, фигуры, костюма, аксессуаров. Достижение сходства с образом пьесы здесь всегда более успешное, чем у человека-актера, которому мешает несовершенство собственного облика. Мимика достигается не фактическими движениями, а скульптурными приемами. Статичность лица куклы компенсируется движениями тела, поэтому возрастает ответственность художника, как конструктора куклы. Конструкция требует непрерывной работы в соответствии с расширением задач драматургии. Эта тема заслуживает отдельного разговора. Она должна раскрыть не утратившее сегодня ценности видение Ефимовыми репертуарной палитры театра кукол, также как ее неразрывную связь с множеством их замечательных изобретений, которые также еще мало востребованы.

Самое значительное – кукла с тростями у локтя, позволившая в 1932 году (началу террора властей против народа) сыграть «Макбета» В. Шекспира. Спектакль стал вершиной мастерства Ефимовых, в том числе режиссерского. Исходной точкой были куклы, дававшие возможность лаконичного развития трагических событий. Сорокаминутное

представление из пяти актов игралось без перерывов и массовых сцен, донося идею о неминуемой расплате за преступление. По свидетельству очевидца, «куклы прибавили к образам шекспировской трагедии больше, чем могли бы умалить» (11). Широкие, скульптурно законченные жесты и позы (на самые выразительные из которых не способен ни один человек-актер) вступали в контраст с лицом. Его неподвижность воспринималась как лейтмотив характера, но статичность, невыносимая в игре кукол, преодолевалась сменой профилей, выражавших противоположные эмоции масштабных шекспировских характеров. Небольшое замедление темпа в момент самых значительных поз воспринималось как смысловой акцент монументального зрелища. Результату способствовало то, что Ефимовы стремились к совершенствованию своего актерского мастерства, которое не тождественно мастерству актера драматического театра, когда задачи эмоционального постижения образа неразрывно связаны с задачами наделения куклы голосом и движением. Новизна драматургических, художественных, актерских задач могла быть разрешена только при единодушии и мастерстве тех, кто их решал. Ефимовы и были таким «двуединым творческим организмом» (выражение сына мастеров А.И. Ефимова). Универсализм – это достоинство, доказывающее высокую культуру и совершенство творческого метода кукольника. При самом рождении театра кукол они заложили видение режиссуры, как знания основ мастерства каждого из специалистов, умения добиться слияния их в ансамбль на основе уважения к кукле – главному субъекту представления, независимой творческой личности. Они доказали, театр кукол – синтез искусств с явной доминантой в лице куклы. Люди, как бы это не обидно для них звучало, должны вкладывать свое мастерство не столько в себя, сколько в куклу, как произведение Искусства. Это еще одно слово, писавшееся с заглавной буквы, что подтверждает понимание искусства как высокой миссии служения людям.

Важная особенность режиссуры Ефимовых – зрители мыслились второй исполнительской половиной спектакля. «Безошибочность и тонкость режиссуры может быть в таких театрах, где не публика в гостях у артистов, а артисты в гостях у толпы» (12) – считала Н.Я. Симонович-Ефимова. На каждом представлении шел отбор жестов,

вызывающих сопереживание зрителей, о котором говорили оттенки смеха, тишина внимания, вздохи и возгласы потрясения. После выступлений кукольники заучивали удачные, избавлялись от случайных жестов, реплик, пауз. Профессиональное кредо Ефимовых – «пьеса начинается только, если зритель верит в куклу, как в живое существо». Форма камерного театра предоставляла зрителям возможность быть в непосредственной близости к кукле. Эмоционально насыщенная игра кукол будила их фантазию. Ефимовы поддерживали активность, побуждая к разговору. Сценическая импровизация – результат слаженности кукольников, умения чувствовать потребности зрителей. От них же требуется непосредственность, вера в происходящее, способность радоваться чуду оживления куклы. В театре, где играют люди, зритель обязан подчиняться строгим правилам поведения. Желание рутинного театра поразить мнимыми достоинствами, только усиливает ощущение разочарования и скуки. Куклы, если они принадлежат искусству, удивляют, располагают к себе, раскрывают заветные добрые свойства личности. Это особенно чувствуют дети, утратившие доверие к взрослым из-за их постоянного желания поучать.

Обвинение Ефимовых в отсутствии режиссуры и актерского мастерства произошло в 1933 году на конкурсе-«турнире» с С.В. Образцовым. Измышление было стартом травли первопроходцев, оказавшихся в конфронтации с коллегами. Диспут «О типаже в театре кукол», протокол которого был разослан в государственные театры для обсуждения (точнее, осуждения), доказывает, что творческие разногласия стали орудием борьбы с кукольниками индивидуального направления, не вписывающимися в государственный заказ. В период военного коммунизма власти видели в театре кукол удачную форму пропаганды, в годы НЭПа поддерживали развлекательную эстраду, в начале террора приступили к программе обмана средствами социалистического реализма. Потребовалось создание подконтрольных государству творческих объединений. Таким для кукольников стал вновь образованный Центральный театр, руководителем которого был назначен известный эстрадный артист. В момент диспута Нина Яковлевна не претендовала на освещение путей создания ансамблевого зрелища, каким в 1928 году стала «Свадьба» А.П. Чехова

ленинградского режиссера Е.С. Деммени с участием 16 кукол, сложной сценой, освещением и музыкой. Не говоря о путях совершенствования актерского мастерства, она отстаивала роль изобразительного искусства в создании характера кукол. Ее оппоненты, под влиянием идеи, что скульптурная кукла плохо играет и не может выполнить задач эволюции образа, говорили, что только артист, обратившийся за опытом к драматическим актерам, может создать полноценный театр кукол (13).

С.В. Образцов строил работу театра на принципе коллективности: совместное обсуждение пьесы, застольные репетиции, многократные совещания, итогом которых было почти полное изменение спектакля. Актеры воспитывались по методу К.С. Станиславского, придумывая развитие роли без куклы, или с ее полуфабрикатом. Один из лучших актеров театра Е.В. Сперанский признался, как мешал ему возникший в сознании «ложный образ», который в отличие от куклы мог все. Как приходилось начинать работу заново, получив в руки не удачную куклу, нарисованную художником, исполненную бутафором, а механизированную конструктором. Однако историограф театра Н.И. Смирнова, в духе апологетической литературы советского периода, заявила, что его лидер совершил революционное обновление кукольного искусства. Идея «скачка» повлекла за собой зачеркивание опыта всех предшественников: Ю.Л. Слонимской, Е.С. Деммени, Н.Я. и И.С. Ефимовых (14). К последним была применена грубая, кощунственная клевета: «Скульптурно-выразительные куклы Ефимовых (а многие были просто шедевром тряпичной скульптуры) умирали на ширме, так как художники скверно «таскали» свои произведения искусства, не зная ни законов, ни тайны театрального действия» (15). Трудно доказать ложь, когда мастеров нет в живых, а их театр знаком по строчкам воспоминаний.

Универсальный творческий метод Ефимовых отличается от коллективного метода работы их коллег, возглавивших театры в 1930-е годы. Кукольные театры получили от государства все, что имел большой театр: многоактные пьесы современной тематики, большие залы, многочисленные труппы. Но маленькая кукла начала терять значение основанного компонента представления. В 1940-1950-е годы неверие в возможность куклы передать во внешнем облике

и сценической жизни сильный характер, привело к преобладанию приключенческих сюжетов, огромному количеству кукол и их дублей, мелочно передающих жизненное подобие через физические действия. Попытки уйти от натурализма, поддержанные осознанием тенденций мирового искусства, авангардного направления, подвели театр кукол к экспериментам, желанию воспользоваться средствами других зрелищных искусств. Постановщики, продолжая стремиться к спектаклю, не уступающему по размаху театру людей, свое не владение кукольным мастерством маскировали трюками и оформительскими эффектами. В 1970-1980-е годы режиссеры тотального театра (термин А. Арто), поставив задачу борьбы с проблемами застойного периода, окончательно заменили куклу актером человеком, что позволило заявить о гибели театра кукол. В 1994 году Х. Юрковский сделал справедливый вывод: только в нашей стране в отличие от Европы и Америки кукольный театр подразумевает здание и большую труппу. Виной тому культурная политика государства: «дать театру все, что нужно, чтобы он делал то, что нужно нам» (16). Неоправданное усложнение художественного языка послужило утрате главного в кукольном искусстве – возможности коммуникации художника и зрителей. В постсоветскую эпоху, как реакция на эти явления произошло укрепление ретроспективного и камерного направлений, что обострило значение исторического опыта. В связи с этим метод Ефимовых, на главные признаки которого обращали внимание отдельные практики и теоретики (М.М. Королев, В.А. Борисов, И.Н. Соломоник), должен быть признан ценным и достойным внимания.

Статья написана при поддержке РГНФ – грант № 09-04-93813 к/к.

Примечания:

1.Сазонов П.П. О театре Слонимской // Что же такое театр кукол? – М.: Союз театральных деятелей, 1990. – с. 19-26.

2.Слонимская Ю.Л. Марионетка // Аполлон. №3, 1916, второе издание // Что же такое театр кукол? - М.: Союз театральных деятелей, 1990. – с. 27-69.

3.Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925,

второе издание. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980 – с. 137.

4.Ковычева Е.И. Кукла в диалоге культур. – Ижевск: Удмуртский университет, 2002.–156 с.; Значение вклада Н.Я. и И.С. Ефимовых в теорию отечественного театра кукол//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/Мос. гос. худож.-пром. академия им. С.Г. Строганова. – М., 2011. №1. – с.155-166.

5.Симонович-Ефимова Н.Я. Кукольный театр художников // Записки художника. – М.: «Советский художник», 1982 – с. 286.

6.Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980. – с. 66.

7.Там же с. 68.

8.Сац Н.И. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника и статьи о театре кукол» – Л.: Искусство, 1981. – с. 36.

9.Королев М. Искусство театра кукол. – Л., 1973.

10.Греф А. Особенности критической оценки в театре кукол. Письмо другу. Электронный ресурс. Сайт театра «Бродячий вертеп». Режим доступа http://www.booth.ru/statyi.shtml (Дата обращения 12.01.2012).

11.Джон ванн Зант. Куклы играют трагедию Шекспира. Москоу Дейли Ньюс. № 132/333 от 10 июня 1933 г.

12.Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980. – с. 137.

13.Протокол №7 заседания Совета Кукольных театров при Теасекторе ЦДХВД РСФСР им. Бубнова от 2.05.1933г. ЦГАЛИ ф.№236 оп.1 ед.хр.1.

14.Смирнова Н.И. Советский театр кукол. 1918-32 гг. М., 1963; Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, – 1971; Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол. М.: Искусство. – 1983.

15.Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол. М.: Искусство. – 1983. – с. 198.

16.Юрковский Х. Стимуляторы развития театра кукол // Кукарт. – 1994. №5. – с. 59.

Библиография:

1.Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925, второе издание. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л.: Искусство, 1980.

2.Слонимская Ю.Л. Марионетка // Аполлон. №3, 1916, второе издание // Что же такое театр кукол? – М.: Союз театральных деятелей, 1990. – с. 27 – 69.

3.Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол. М.: Искусство. – 1983.

С. В. Остриков

ИНФОРМАЦИОННАЯ ГРАФИКА И ДИЗАЙН: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

В статье излагается история возникновения терминологии в области информационной графики, связь терминов с типологическими видами инфографики и ее проектированием.

The article is dedicated to history of definitions in the field of infographics, links between terminologival problems with the typology of infographics genres and its designs.

Ключевые слова: информационная графика, направления графического дизайна, дизайн инфографики, информационная архитектура, постинфографика.

Keywords: infographics, types of graphic design, infographic design, information architecture, postinfographics.

Инфографика как самостоятельное направление графического дизайна определилась не так давно, в связи с чем остро стоит вопрос упорядочения терминологической лексики и толкования терминов. Как показал анализ литературы, в области терминологии инфографики есть несколько исследовательских проблем. Во-первых, в профессиональных и справочных русскоязычных источниках нет однозначного, общепринятого определения понятий инфографика, дизайн инфографики. Во-вторых, в зарубежных и российских изданиях терминологический аппарат не совпадает, требуется перевод ряда терминов с английского языка на русский. В-третьих, развитие русской инфографической терминологии отстает от западноевропейской и американской, что препятствует адекватному описанию теоретических основ практической инфографики, в том числе используемой в российской рекламе и СМИ. Кратко рассмотрим обозначенные вопросы.

Термин «инфографика» является сокращенной версией

словосочетательного термина информационная графика. Они идентичны по значению, поэтому являются абсолютными синонимами, т.е. терминами-дублетами, которые отличаются лишь частотой использования. По частотности применения на первом месте стоит первый термин ввиду стремления говорящих и пишущих к экономии языковых средств.

Словосочетание «информационная графика» включает два слова; первое происходит от латинского «informatio» – ′осведомление, разъяснение, изложение′; второе – от греческого «γραφικος» – ′письменный′. Для уточнения их значения обратимся к словарным толкованиям.

Информация – 1. Сведения об окружающем мире и протекающих в нем процессах, воспринимаемые человеком или специальным устройством (спец.); 2. Сообщения, осведомляющие о положении дел, о состоянии чего-н.» [Ожегов 1999].

Графика – 1. Изобразительное искусство, пользующееся комбинацией линий и штрихов и контрастов белого и черного, без применения красок (искус.); 2. Начертания письменных или печатных знаков, букв (филол.)» [Ушаков 1935–1940]. Изображение – основа визуальной коммуникации, в т.ч. в графической форме.

Основная цель инфографики – информировать, значит ключевое слово, которое отличает инфографику от других видов художественно-оформительской деятельности, – «информация». В рамках графического дизайна инфографика по форме представления объединяет три основных вида информации: графическую изобразительную, текстовую, числовую.

В среде практикующих дизайнеров, теоретиков дизайна и в специальной литературе по визуальной информации нет конкретизации и согласованной дифференциации терминов, отражающих суть инфографики. Спектр ее применения огромен, вследствие чего профессионалы различных областей (в том числе смежных) вкладывают в рассматриваемое понятие абсолютно разные значения. Например, веб-технологи под инфографикой понимают интерактивные графики и статистические таблицы, журналисты – наглядный материал для статей и заметок, графические дизайнеры – красочные диаграммы и

информационно емкие иллюстрации, архитекторы – системы навигации в помещениях, планы и схемы (этот список можно продолжить).

Чтобы критически анализировать и описывать факты инфографики, развивать искусство дизайна инфографики, надо определить место инфографики в графической области в целом. Для этого мы учитывали разные виды графики.

Виды графики:

1.Графика текстовая = вербально-символьная.

1.1.Графика письменности того или иного языка; она бывает буквенная (см. алфавит) и небуквенная (см. знаки препинания, ударения и проч.). Языковая графика обязательно представлена в инфографике в виде надписей, тезисов, терминов, сокращений и т.д.

1.2.Графика математическая – включает цифры (римские, арабские) и спец. условные знаки.

2.Графика художественная – вид изобразительного искусства; является областью исследования в искусствоведении.

3.Графика типографическая, книжно-издательская (типографика); рассматривает проблемы шрифта, композиции, верстки и других аспектов.

4.Графика прикладная – н-р, рекламная.

5.Графика информационная – инфографика, имеющая реализацию в определенных видах вербально-графических или, реже, только графических продуктов (см. схемы, таблицы, графики, диаграммы и проч.).

Дадим рабочее определение интересующего нас термина: инфографика – это способ передачи информации (сообщений, сведений, данных и т.д.) изобразительными и/или вербально-графическими средствами. Информационная графика, являясь синтетическим жанром графики, берет лучшее от изобразительной графики (эмоциональность, скорость восприятия, наглядность) и текстовой – конкретность, однозначность, минимализм.

В русском языке понятие информационная графика не имеет большого количества эквивалентов, а англоязычные авторы используют целый ряд синонимичных терминов, в т.ч.: визуальные данные (visual data), разъясняющие иллюстрации (explanatory illustrations),

визуальные разъяснения (visual explanations), графический нарратив (graphic narrative), графическое представление (graphic presentation), визуализация информации (information visualization).

Из синонимичных терминов, получивших широкое распространение в русском языке, можно выделить следующие: информационный дизайн (сокр. – инфодизайн), графическая наглядность, визуализация данных. На первый взгляд, между терминами информационная графика и информационный дизайн мало различий, но они есть, и эти различия достаточно принципиальны, поэтому названные термины не тождественны. Считаем целесообразным развести термины инфографика и инфодизайн. Как было отмечено выше, они являются синонимичными, но обладают рядом принципиальных различий. Чем серьезнее проект, тем очевиднее дифференциация и обособление смешиваемых терминов.

Инфографикой полноправно можно называть только видимый результат деятельности дизайнера или другого специалиста, т.е. визуальный продукт их профессионального труда. В отличие от нее, инфодизайн может обозначать как конечный видимый продукт (визуальный вербально-графический текст), так и процесс его создания, верстки, пространственного расположения, что относится и к компетенции технического редактора. Таким образом, информационный дизайн можно определить как процесс создания графики, процесс пространственно-графической обработки содержания, включая такие процедуры, как сокращение, распределение информации относительно пространства, разбиение текста на блоки с последующим озаглавливанием, прочая процессуальная деятельность графика-дизайнера и технического редактора без перехода в состояние результата как конкретного графического произведения.

В качестве примера можно привести работу по созданию веб-сайта. Началу графического проектирования предшествует этап информационного дизайна – создание информационных блоков, установление их последовательности, распределение рекламных площадей относительно основного поля, создание иерархии и смысловых соподчинений, определение того, какой объем информации будет виден на первом (основном) «экране», сколько «экранов» будет

на каждой планируемой странице и какой объем информации должна включать каждая из них. Как видим, отнести подобное проектирование к области графического дизайна можно только условно – как подготовительный этап.

Возможно, для номинации информационного дизайна уместнее использовать сочетание «информационная архитектура», получившее популярность у зарубежных специалистов. Инфоархитектура подразумевает работу не только над «скрытым» содержимым графического продукта, но и над его внешним обликом. В толковании термина информационная архитектура содержится важный момент – информация понимается как пространство, как среда со своей иерархией пространств, движением в этом пространстве, обитанием в нем. Заместительное употребление данного более точного термина поможет сократить количество разночтений термина инфодизайн.

В некоторых случаях информационная графика может быть намеренно бессодержательной, запутанной, не имеющей в основе реальных данных в том случае, когда принципы ее построения применяются для создания «художественного» произведения. Ввиду широкого распространения данного вида художественного творчества предлагаем использовать конкретизирующий рабочий термин – постинфографика.

Под постинфографикой целесообразно понимать художественно-графическое творчество, которое заимствует визуальные инструменты оригинального жанра, но нивелирует смысловое содержание, нарочито замещая его несуществующими, вымышленными данными. Иными словами, это стилизация под инфографику, которая на данный момент широко применяется при разработке логотипов, фирменных стилей, сайтов, афиш, плакатов, журнальных и других иллюстраций. В подобной стилизации могут использоваться любые средства и методы создания полноценной инфографики, но отличает ее от таковой один или сразу несколько признаков, в т.ч.:

-умышленное подстраивание данных для достижения яркого художественного эффекта,

-выборочное использование внешних атрибутов инфографики для создания оригинальных графических произведений, выполняющих

декоративную, а не информационную функцию,

-полное или частичное очищение от контекста и/или информационных маркеров (легенды, подписей, осей, шкал и других конкретизирующих элементов),

-заимствование отдельных элементов инфографики для использования в произведениях иных жанров графического дизайна как оригинального стилистического приема.

Итак, в данной статье сделана попытка решить ряд проблем в области инфографической терминологии. В частности, дано определение термина инфографика с учетом типов графики; приведены наиболее часто употребляемые в России и за рубежом синонимы этого понятия; разведены близкие по смыслу термины инфографика, инфодизайн, информационная архитектура, которые в профессиональной речи зачастую смешиваются; актуализирован рабочий термин постинфографика, обозначающий продукты художественно-дизайнерской деятельности, появившиеся на волне широкого распространения инфографики в современной культуре.

Тема, затронутая в статье, намного более масштабна и не может быть полностью раскрыта в формате указанного жанра, поэтому в завершение отметим, что целям упорядочения инфографической терминологии будет служить специальный словарь-справочник, который мы готовим к печати. Отбор и упорядочение русскоязычной терминологии в данном издании планируется провести на основе интерпретации и анализа большого количества англоязычных терминов, выработанных более развитой в области инфографики западной теорией и практикой.

Библиография:

1.Baer K. Information Design Workbook: graphic approaches, solutions, and inspiration + 30 case studies. – Beverly: Rockport Publishers, 2008. – 240 с.: ил.

2.Brinton W. Graphic Presentation. – NY: Briton Associates, 1939. – 512 с.: ил.

3.Klanten R., Bourquin N., Tissot T., Ehmann S. Data Flow: Visualising Information in Graphic Design. – Berlin: Gestalten, 2008. – 256 с.: ил.

4.Sauda B. A Practical Guide to Designing with Data. – Penarth: Five Simple Steps, 2010. – 224 с.: ил.

5.Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН; ИРЯ им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. — 944 с.

6.Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / ред. Д. Н. Ушаков. – М.: Сов. энц.; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940.

А. Дж. Аветисян

ДЕСЯТЬ СТРАНИЦ О ДИЗАЙНЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ

Статья раскрывает особенности организации (дизайна) среды информационной эпохи. Сформулирована квадриада 4С – содержание, метод организации, средство организации и потребитель информационной среды. Идентифицирована формула инфогенеза среды.

The article reveals the characteristics of the organization (design) of the environment of the information age. Formulated the quadriad 4S - content, method of organization, a means of organization and user of information environment. Identified the formula of infogenesis environment.

Ключевые слова: информационная среда, семантика, симбиоз, синергия, социум.

Keywords: information environment, semantics, symbiosis, synergy, society.

Более двух тысяч лет назад Марк Витрувий Поллион в своем трактате «Десять книг об архитектуре» (лат. De architectura libri decem) писал: «Все это до́лжно делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту. Прочность достигается заглублением фундамента до материка, тщательным отбором всего материала и нескупым его расходованием; польза же – безошибочным и беспрепятственным для использования расположением помещений, подходящим и удобным распределением их по странам света, в зависимости от назначения каждого; а красота – приятным и нарядным видом сооружения и тем, что соотношения его членов соответствуют должным правилам соразмерного». (2)

В приведенном абзаце обозначена знаменитая триада Витрувия: firmitas (прочность), utilitas (польза), venustas (красота), которую с эпохи Возрождения архитекторы штудируют, словно врачи клятву Гиппократа, и которую, вроде бы, никто пока не отменял. В произведениях архитектуры Запада, начиная с памятников античности и, заканчивая шедеврами всевозможных «измов» минувшего столетия, витрувианская триада занимает доминирующие позиции. На протяжении тысячелетий менялись лишь строительные материалы, соответственно, расчет их прочности, понимание пользы, и представления о красоте. При этом если изначально Витрувий предполагал относительно равнозначное распределение ролей в триаде, то в разные периоды времени те или иные ее составляющие вырывались в абсолютные лидеры. К примеру, в знаменитой Эйфелевой башне «места» распределились следующим образом: на первом месте – совершенство инженерного искусства, прочность; втором – особая индустриальная эстетика, изящная ажурная красота самого высокого в то время сооружения в мире; и только на третьем – польза, точнее бесполезность, которая едва не сыграла роковую роль в судьбе сооружения. От демонтажа башню спасло счастливое стечение обстоятельств – появление радио. Она стала и по сей день остается опорой антенн для радиовещания, телевидения и радарной службы.

Со времен «Десяти книг…» родились десятки тысяч умнейших трудов, но никаких новых триад, сравнимых по цитированию с витрувианской, так и не появилось. То, о чем далее пойдет речь, никоим образом не претендует как у Витрувия на «до́лжное», но, как у него же, – «делать, принимая во внимание» – целесообразно.

Сегодня еще не сформулированы единые общепризнанные мнения о том, что подразумевается под термином информация (лат. informatio – разъяснение, изложение, осведомленность), и, какими особенностями характеризуются интересующие нас, информационная эпоха и информационная среда. Как бы ни называлась грядущая эпоха – постиндустриальной, неоиндустриальной или информационной, очевидно, что в новом времени в организации предметно-пространственной среды человека прогрессивные информационные технологии (Интернет, сотовая связь, локальные сети и т.п.) будут

играть одну из ведущих ролей.

В нашем понимании информация – это гораздо шире и глубже, нежели только названные информационные технологии, и, тем более, общеизвестные масс-медиа (пресса, радио, телевидение). Информация, прежде всего – это богатейшее культурное наследие всех народов мира, информация – наш окружающий мир.

Первичную информацию об окружающем мире, о его свете, цвете, формах, звуках, запахах, вкусах мы получаем через нашу анатомо-физиологическую систему. Информация, полученная с помощью наших органов чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса) – физическая информация, передающая экзотерические свойства окружающего (греч. exoterikos – внешний). Это – сенсибилитивная информация (лат. sensibilis – чувствительный). Следующая «порция» информации связана с нашей уникальной способностью – мыслить, а получаем мы ее благодаря своему умению понимать, определять, сравнивать, воображать. Как в детском стихотворении: «Вот это стул – на нем сидят. Вот это стол – за ним едят». Это уже не физические свойства окружающего, но его метафизические признаки, другими словами – эзотерическая сущность (греч. esoterikos – внутренний). Это – когнитивная информация (лат. cognitio – узнаю, понимаю). За исключением человека, понимание присуще и другим живым существам, для которых тот же стол – возбудитель физиологического чувства аппетита. При этом им никогда не суждено понять, что обеденный стол, помимо места приема пищи – это фокус-точка дома, экстраполирующая смысловое значение традиционного очага, и, символизирующая идеи гостеприимства, щедрости, радушия, доброжелательности. Восприятие такой информации относится к великой данности, присущей только человеку – дару познания. Это – интеллектуальная информация (лат. intellectus – познание) – высшее проявление когнитивной информации.

Таким образом, когнитивная и сенсибилитивная информации в своей совокупности даруют нам наиболее полное и цельное представление об окружающей среде. Под этим окружением, являющимся источником воспринимаемой нами информации, мы и подразумеваем то, что будем называть информационной средой.

По своим воздействиям на человека названные «потоки» информации

сравнимы в первом случае с длительным курсом психотерапии, во втором – с экстренной внутривенной инъекцией. Поэтому не удивителен возрастающий спрос на технологические новации, способные генерировать именно сенсибилитивную информацию. Как следствие – стремительное развитие виртуальных модусов (социальные сети, Skype, You Tube), распространение инновационных инструментов (Bluetooth, 3G, QR-codes), совершенствование аудиоакустической организации пространства и рост популярности относительно нового направления в формировании среды, называемого аромадизайн. Среда становится более продуманной, а ее продуманная организация (дизайн или архитектура в широком смысле этого слова) становится главным отличием информационной среды от среды архитектурной, в которой пока царит витрувианская триада – прочность, польза, красота.

Проблема прочности в архитектуре уже давно (по нынешним меркам) отдана на откуп вычислительной технике, а компьютерное моделирование пользы (функции) и красоты (формы) активно практикуется архитекторами Запада. Многие заблуждаются, думая, что компьютерное моделирование современно, т.е. соответствует времени. В действительности – это пережиток прошлого, атавизм индустриальной эпохи, эпохи Машин, на смену которой пришла эпоха Человека, Человека Интеллектуального, если хотите, Человека Информированного. Это – информационная эпоха.

Информационная эпоха начинается с парадокса, она начинается с информационного голода, отсутствия Знаний. Где традиции вастувидья, без знания которых в средневековой Индии запрещалось заниматься строительством? Как это ни горестно, но только в древних архитектурных памятниках и старинных писаниях. Где знания догонов о закономерностях организации жизненного пространства, в котором растут поколения хоть и небольшой, но все же части человечества? К сожалению, только в жилищах догонов и их поселениях. Где иконоборческая энергия дао, родившая святилище Исе и Сад камней монастыря Реандзи? К счастью, не только в памятниках старины, но и в современном японском зодчестве. Это вселяет долю оптимизма, и укрепляет веру в великое культурное наследие прошлого, огромнейший багаж знаний, большой древний «чемодан», с которым мы стоим

на пороге информационной эпохи. Но это не тот чемодан, о котором говорят, что его «нести тяжело, а выбросить жалко». Об этом чемодане мы знаем все, или практически все – его грузоподъемность (прочность), его функцию (пользу), его форму (красоту). Но мы знаем только внешние проявления чемодана, его экзотерические свойства. Содержимое чемодана, доставшееся нам от предков, о котором мы мало что знаем, или не знаем, но догадываемся – его эзотерическая сущность. Для того чтобы узнать что внутри, мы должны прежде открыть этот чемодан, разобрать, перебрать, перетряхнуть и только потом вдуматься и решить, как в то или иное содержимое вдохнуть дух времени, дать ему новую жизнь в новом времени, в эпоху Человека Интеллектуального.

В эпоху Человека Первобытного у наших далеких предков граница между обыденным и сакральным пространствами была либо размыта, либо полностью отсутствовала. И в ментальном, и в физическом плане сакральное было частью их жизненного пространства, где евклидова геометрия, позволяющая всякой вещи дать точное измерение и вычислить ее координаты, не являлась основополагающей системой универсального порядка. Организация, обустройство или, как бы сегодня сказали, дизайн предметно-пространственной среды были неразрывно связаны с сакральными мифологическими и космогоническими представлениями (греч. kósmos – мир, вселенная и gone – рождение).

Так, согласно мифу догонов, на земле, которую бог-творец Амма вылепил из глины, первыми появилась пара близнецов, от них еще по паре близнецов, от которых и произошел этот африканский народ. От архетипа мифа о близнецах, общего для многих народов (шумерские боги-двойники Энки и Энлиль, древнеиндийские Сыновья Неба Диво и Напата, древнегреческие Диоскуры, Ромул и Рем, основатели Рима), ведет свое происхождение древнейший архитектурный принцип – симметрия. У догонов, помимо того, что близнецы являются главным мотивом мифологической символики, «близнечность», симметрия – стоит в основе организации их жизненного пространства. Дома часто строятся в форме близнецов. В одной и той же деревне возводятся дома-близнецы. Даже деревня, расположенная на скале, как правило, имеет внизу, в долине, деревню-близнеца, постройки которой располагаются точно так же. Традиции догонов, согласно парадигматическим

представлениям, относятся к так называемым архаичным культурам. Не акцентируя на этом внимание, лишь отметим, что ритуалы догонов привязаны к шестидесятилетнему периоду обращения Сириуса В вокруг Сириуса, а в космогонических мифах народа содержатся сведения, которые только в недавнем времени становятся достоянием науки: представления о существовании во Вселенной сверхплотного вещества «белых карликов», описание принципов теории струн, торсионных полей. И это лишь самые незначительные загадки догонского феномена, будоражащего ученые умы всего мира.

В XX веке мы пришли к понятиям пространство жизнедеятельности, предметно-пространственная среда, искусственная природа. В информационной эпохе пространство жизнедеятельности не подвластно измерению только обычными метрами и кубометрами. Подобно первобытному пространству, в информационной среде евклидова геометрия не работает – в информационной среде нет расстояний. Сегодня сосед – это не проживающий рядом, а находящийся в чате. Собеседник – не сидящий напротив, а лицо из Skype, большинство друзей – не одноклассники, а юзеры Facebook. Физически многие из нас живут в одной среде, а их сознание находится в другой – виртуальной. Мы живем в мире mixed reality, включенной дополненной реальности и дополненной виртуальности.

Любая точка в пространстве может быть описана тремя числами, обозначаемыми традиционно X, Y и Z, поэтому мы и говорим, что пространство имеет три измерения – 3D (англ. dimensional – измерение). Теория относительности Энштейна пользуется четырехмерным пространством-временем. Точки этого пространства-времени описываются тремя числами, задающими положение в пространстве, и четвертым, описывающим момент времени. Но сила теории заключается именно в том, что эти четыре координаты в определенной мере смешиваются, не давая предпочтения времени или пространству, которые таким образом теряют свою индивидуальность. Задолго до теории относительности, в середине XIX века швейцарский математик Людвиг Шлефли выдвинул идею о том, что даже если наше физическое пространство имеет размерность 3D, то ничто не мешает нам представлять себе пространство размерности 4D. Математик

доказал геометрические теоремы о четырехмерных математических объектах, политопах, и разработал методы их демонстрации: метод сечений, метод теней, метод стереопроекций и т.п. Едва ли сто пятьдесят лет назад Шлефли мог представить, какого совершенства достигнут проекционные технологии XXI века: 3D кинофильмы на широкоформатных экранах, 3D телевидение дома, 3D лазерные шоу – и это только начало.

Подобно тому, как мы сегодня в режиме онлайн посредством технологического инструмента Skype оказываемся в плоскостном 2D изображении любой точки мира, в скором будущем представится возможность переноситься в пространство 3D. Во всяком случае, теоретическое обоснование «фокуса» выглядит очень убедительно: 3D сканирующее оборудование оцифровывает объект в точке А; глобальная сеть переносит оцифрованный объект в точку В; медийное оборудование в точке В принимает объект и транслирует его на лазерный проектор, который в свою очередь проецирует объект на 3D-экран – распыленные в пространстве мельчайшие частицы. Эффект «присутствия» стопроцентный – виртуальный 3D объект в режиме онлайн в трехмерном пространстве – четвертое измерение V (virtual). Это и есть – mixed reality, пространство без расстояний с «координатами» X, Y, Z и V (virtual) – 4D среда информационной эпохи.

Для организации четырехмерной информационной среды мы сформулировали квадриаду 4S/C – Semantics/Семантика; Symbiosis/ Симбиоз; Synergy/Синергия; Society/Социум.

В семиотике (от греч. semeiotikón – знак, признак), науке, исследующей свойства знаков и знаковых систем, выделяют два кода сообщения: денотативный и коннотативный. Так, согласно насчитывающим тысячелетия архитектурным сообщениям, кров означает возможность укрыться от дождя и снега, лестница – возможность подъема. Это – денотативные коды знака/крова, знака/ лестницы, коды потребления архитектурного сообщения. Однако та же лестница в древних месопотамских зиккуратах, помимо функций потребления, подъема несет значения возвышения, возвеличивания, что зафиксировано в коннотативном коде знака/лестницы. Коннотативные коды сообщают интеллектуальную информацию.

В индустриальной эпохе Машин, которую еще называют эпохой потребления, архитектурная среда в своем подавляющем большинстве сформирована денотативными кодами потребления: лестница, как, впрочем, и лифт – это машина для подъема; дом, как провозгласил Ле Корбюзье – это машина для жилья; города Антонио Сант'Элиа выражали динамику машин. А когда-то дом был воплощением макрокосмоса, город – противопоставлением космического порядка внешнему хаосу. Вчера, сегодня и завтра храм остается духовным образом Вселенной. Так почему же нельзя лестнице, дому, городу вернуть коннотативные коды, сделать их источниками интеллектуальной информации?

Семантика/Semantics – это содержание и значение информационной среды – ее духовная, идейная, символическая, дидактическая сущность.

Если в индустриальную эпоху 1 = 1 (среда = среда), то в эпоху информационную, среда = среда + n-semantics, 1 = 1 + n-semantics, где n – семантическое значение среды/знака, интеллектуальная информация.

Способом создания полноценной и гармоничной структуры предметно-пространственной среды, наиболее глубоко и ярко выражающей ее художественно-семантическую сущность, вчера рассматривался синтез архитектуры с изобразительными и декоративными искусствами. Сегодня в формировании среды, помимо архитектуры, дизайна, изобразительных искусств, активное участие принимают инновационные технологии и средства коммуникации, аудиовизуальные и световые системы, экономические и социальные факторы. В XX веке благодаря синтезу в науке появились новые дисциплины: биофизика, биохимия, психофизиология, но пока нет и, вероятно, не будет биопсихофизиохимии. Невозможно синтезировать материальное с чувственным, физическое с виртуальным, означающее с означаемым, храм с Богом. Среда становится синтетической, но синтез не способен стать катализатором всеобщего объединения.

В биологии уже давно известно понятие симбиоза (греч. symbiōsis – совместная жизнь) – это длительное сожительство организмов двух или нескольких разных видов растений или животных, когда их отношения друг с другом очень тесны и обычно взаимовыгодны. Таков, к примеру, симбиоз одноклеточных водорослей с амебами, инфузориями и другими простейшими животными. В тропических странах встречается

очень интересное растение – мирмекодия. Это – растение-муравейник. Живет оно на ветках или стволах других растений. Нижняя часть его стебля сильно расширена и представляет собой как бы большую луковицу. Вся луковица пронизана каналами, сообщающимися между собой. В них и поселяются муравьи. Эти каналы возникают в процессе развития утолщенного стебля, а не прогрызаются муравьями. Следовательно, муравьи получают от растения готовое жилище. Но и растение получает пользу от муравьев. Дело в том, что в тропиках водятся муравьи-листорезы. Они приносят большой вред растениям. В мирмекодии поселяются муравьи другого вида, которые не допускают листорезов к ее вершине и не дают им объесть ее нежные листья. Таким образом, растение предоставляет животному «помещение», а животное защищает растение от его врагов.

Одним из первых о концепции симбиоза заговорил японский архитектор Кисе Курокава. Для него было очень важным, что ее корни лежат в буддийской философии и традиционной японской культуре, в которой обозначена влиятельная традиция, рассматривающая человека и природу, прошлое и будущее, часть и целое, искусство и науку как сосуществование в симбиозе. Если синтез – это слияние, симбиоз – согласованное дополнение.

По мнению Курокавы, индустриальная эпоха – это эпоха европейского духа и универсальности, эпоха евроцентризма и логоцентризма, которые утверждают, что в мире существует одна истина, и, что она может быть найдена человеческим разумом. Такие постулаты создали общество, в котором наука и техника ценятся выше, чем искусство, религия и культура. В противоположность Веку Машин XXI век Курокава определяет как Век Жизни: «Жизнь – это создание значений. Жизнь индивидуума и разнообразие, которым обладает каждый вид, связаны с разнообразием всех человеческих культур, языков, традиций и искусств, которые существуют на земле. В XXI веке идеал машинного века – универсальность – будет заменен на симбиоз различных культур, а дуалистическая философия постепенно заменится философией симбиоза». (15)

Симбиоз/Symbiosis – это метод организации информационной среды, эффективная совместимость функции и формы, традиции и

новаторства, универсального и индивидуального, интернационального и национального. Симбиоз – это способ построения согласованного дополнения.

Если в синтезе 2synthesis = 1+1, то в симбиозе: 2symbiosis = 1+1+ n-symbiosis, где n – согласованное дополнение.

Симбиотическая организация информационной среды предполагает наличие согласованно действующих симбионтов – структурных «участников» этой среды. В качестве принципа этого согласованного действия, иными словами, взаимодействия мы рассматриваем синергию (от греч. syn – вместе и ergos – действие) – суммирующий эффект взаимодействия двух или более факторов, характеризующийся тем, что их действие существенно превосходит эффект каждого отдельного компонента в виде их простой суммы. Известная формула синергии: 1 + 1 = 2 + n-synergy.

Эффективность организации структуры информационной среды заключается в установлении точного алгоритма синергетического взаимодействия всех ее симбионтов.

Определение термина синергетика, близкое к современному пониманию, ввел немецкий ученый Г. Хакен в 1977 году в своей книге «Синергетика». С мировоззренческой точки зрения синергетика позиционируется как глобальный эволюционизм или универсальная теория эволюции, дающая единую основу для описания механизмов возникновения любых новаций. Основные понятия теории синергетики – это нелинейные системы, бифуркация, полимодальность, фракталы, аттракторы.

Примером нелинейных систем являются нелинейные уравнения в математике, которые имеют несколько (более одного) качественно различных решения. Создание любого синтетического объекта подразумевает множественность решений. Следовательно, информационная среда – это нелинейная система.

Ветвление решений нелинейного уравнения в математике называется бифуркацией. Образные представления о бифуркации содержатся в мифологических сюжетах, когда герой, задумавшись, стоит у придорожного камня на развилке дорог, и выбор пути определяет его дальнейшую судьбу. Другой пример бифуркации, имеющий

непосредственное отношение к предмету нашего исследования – первая ступень проектирования, которую Дж. Джонс назвал дивергенцией (лат. divergentia – расхождение). По определению ученого: «Термин обозначает расширение границ проектной ситуации с целью обеспечения достаточно обширного – и достаточно плодотворного – пространства для поиска решений». (3) Один из действенных способов принятия решений при возникновении узлов бифуркации – мозговая атака (англ. brain storming – мозговой штурм). Группа участников брейнсторминга быстро генерирует большое количество предложений, из которых происходит постепенный отбор и окончательный выбор. Волнительные для каждого из нас (коллег) творческие поиски, концептуальные решения и предварительные эскизы относятся к этому же процессу.

В отношении среды полимодальное – это неоднозначное. Информационная среда, как мы ее представляем, по определению не может быть однозначной, она – полимодальна.

Фракталами называют объекты, обладающие свойством самоподобия, или масштабной инвариантности. Это означает, что малый фрагмент структуры такого объекта подобен другому более крупному или структуре в целом. Основателем теории фракталов является американский математик Б.Мандельброт. В своем исследовании «Фрактальная геометрия природы» (1977) ученый сделал неожиданный вывод: «Математики со своей логикой оказываются ближе к реальности, нежели физики с их практическими представлениями». (5) Информационная среда, которая в нашем понимании будет представлять собой симбиоз экзотерических свойств (физика) и эзотерической сущности (метафизика/математика) наиболее полно соотносится с выводом Мандельброта.

Автор книги «African Fractals» (1999) Р.Эглэш рассматривает фрактальную модель, как основу архитектуры, искусства и дизайна во многих частях Африки. Изучив многочисленные фотографии, автор обнаружил, что многие африканские деревни выстроены по всем правилам идеального фрактала, форму которого повторяют и комнаты домов, и сами дома, и кластеры домов в деревне, образуя математически предсказуемые конструкции. Эглэш пишет: «Когда европейцы впервые приехали в Африку, они сочли местную архитектуру хаотической

и, следовательно, примитивной. Им даже в голову не пришло, что африканцы, возможно, использовали законы математики, которых они еще даже не открыли». (14)

Под аттракторами в синергетике понимают относительно устойчивое состояние, которое как бы притягивает к себе множество траекторий системы. Первообразы, архетипы, первоистоки (в аспекте синергетики – аттракторы) – интеллектуальная информация – основа формирования информационной среды.

Таким образом, организация (дизайн) информационной среды, как нелинейной системы, обладающей полимодальностью и характерными особенностями (узлы бифуркации, фракталы, аттракторы), может стать предметом исследования синергетики.

Синергия/Synergy – это средство организации информационной среды. Это – сила взаимодействия экзотерических свойств и эзотерической сущности, духовного и физического, реального и виртуального, эстетики и семантики.

Испокон веков архитектурная среда создавалась для некого ограниченного пространства (площади, квартала, района, города) и, как следствие, для ограниченного числа потребителей этого пространства – посетителей площади, квартала, района, города. Коренное отличие и главная особенность информационной среды заключается в том, что, как мы уже говорили, в ней отсутствуют расстояния – она безраздельна, безгранична, НЕ ограничена. А бесконечное количество потребителей этой среды: реальных, виртуальных, mixed reality объединены в глобальное общество, социум XXI века, иными словами Человечество.

Социум/Society – глобальное общество – Человечество – это потребитель информационной среды. Формула глобального общества $1+1 = 2 + \infty$ society.

И завершающий вывод:

Квадриада 4S/C – Semantics/Семантика, Symbiosis/Симбиоз, Synergy/Синергия, Society/Социум – это содержание, метод организации, средство организации и потребитель 4D информационной среды XXI века – среды для Человека – среды эпохи Человека Интеллектуального.

Если в обычном уравнении 1 + 1 = 2 цифры последовательно заменить своими значениями из формул семантики, симбиоза, синергии

и социума получится формула квадриады 4S, формула инфогенеза среды (термин С.В.Мкртчян):

1 + 1 = Semantics (1 + n-semantics) + Semantics (1 + n-semantics) = Symbiosis [Semantics (1 + n-semantics)] + [Semantics (1 + n-semantics)] + n-symbiosis = Synergy {Symbiosis [Semantics (1 + n-semantics) + Semantics (1 + n-semantics) + n-symbiosis]} + n-synergy + ∞ society = 2 + 4n + ∞.

Итак, формула инфогенеза среды: 1 + 1 = 2 + 4n + ∞.

Библиография:

1.Аветисян А.Дж. Семантика экспозиционной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. №4.

2.Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – с. 26.

3.Джонс Дж. Инженерное и художественное конструирование. М.: Мир, 1976. – с. 26.

4.Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. М.: КомКнига, 2006. – с. 89.

5.Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002. – с. 15.

6.Мириманов В.Б. Искусство и миф. М.: Согласие, 1997.

7.Моль А.Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.

8.Носов Н. Виртуальная психология. М.,: Аграф, 2000.

9.Скрэнтон Л. Тайные знания догонов об истоках человечества. М.: Рипол Классик, 2009. – с.с. 64-67.

10.Страутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. М.: Стройиздат, 1978.

11.Танге К. Архитектура Японии. М.: Прогресс, 1976.

12.Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки славянской культуры, 2005.

13.Хакен Г. Информация и самоорганизация. М.: КомКнига, 2005.

14.Eglash R. African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design. L.: University Press, 1999. – с. 17.

15.Kurokawa K. Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis. T.: Kodansha Int, 1997. – c. 34.
16.Lauber W. Architektur der Dogon. B.,: Hatje Cantz Verlag, 2011.
17.Oliver P. Dwellings. N.Y.: Phaidon Press Limited, 2003.

А. А. Райкин

«ФАБРИКА СТАНИСЛАВСКОГО». КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН КАК ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ДОПОЛНЕНИЕ РЕВИТАЛИЗОВАННОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ОБЪЕКТА

В данной статье рассмотрен пример концептуальной ландшафтной разработки территории и благоустройства исторического промышленного комплекса Москвы (бывшего Золотоканительного завода Алексеевых, а ныне – бизнес-центра «Фабрики Станиславского») как ключевое стилистическое дополнение архитектуры, раскрывающее идею функциональной конверсии индустриального объекта.

In the article the author to scrutinized the example conceptual landscape development of territory and improvement of historical-industrial complex of Moscow (former Alexeev's goldthread plant – now a business centre «Stanislavsky Factory».

Ключевые слова: «Фабрика Станиславского», конверсия, ландшафтный дизайн, озеленение.

Keywords: «Stanislavsky Factory», conversion, landscape design, greening.

Научные исследования, посвященные формированию внешней среды промышленных предприятий и комплексов, благоустройству промышленных территорий, выявили не только экологическую, но и психологическую, эстетическую необходимость ландшафтного проектирования, а именно: озеленения территорий и оборудование рекреационных зон, создания малых архитектурных форм и достижения их стилевого единства, взаимосвязи внешней среды с



Рис. 1. Фабрика Станиславского, двор.

интерьерами, создание единой системы визуальной информации. Советские исследователи еще 30 лет назад признавали необходимость гуманизации среды промышленных предприятий, влияющей на работоспособность сотрудников и относящейся к тому, что сегодня можно назвать «Корпоративным «пиаром». В ситуации глобальной смены физического труда умственным данная проблема остается крайне актуальной. Объективным остается тот факт, что благоустройство промышленных территорий – как действующих, так и бывших (реконструированных в новом качестве) – способствует «…повышению притягательности труда и рабочей обстановки, …приводит к снижению текучести кадров и повышению производительности труда, к чувству удовлетворения трудом и местом работы, к эстетическому развитию личности», (1) повышению профессионального и культурного уровня сотрудников. Таким образом, комплексные меры по благоустройству промышленных территорий, в конечном итоге, являются «ступенькой» на пути повышения уровня культуры труда.

Когда же речь идет о проектах конверсии промышленного предприятия, изменившего характер и направление деятельности, задачи благоустройства территории остаются теми же, но средовой и ландшафтный дизайн становится частью общей художественной концепции, выявляющей фукциональную и социокультурную метаморфозу промышленной архитектуры.

Ландшафтная разработка как мощное выразительное средство

обогащает ревитализованные промышленные комплексы и, если не становится частью нового художественного образа (как в случае с архитектурной мастерской Рикардо Бофилла в Барселоне), то является ключевым стилистическим дополнением, завершающим новый архитектурно-художественный образ промышленного комплекса, получает усиленную эстетическую функцию ландшафтных арт-объектов.

В этой связи примечателен бывший промышленный объект на территории Москвы – комплекс из нескольких фабричных зданий в районе Таганки. Бизнес-центр Фабрика Станиславского образовался в результате реконструкции золотоканительной фабрики начала XX века, принадлежавшей роду Алексеевых (настоящая фамилия К.С.Станиславского). После революции фабрика перешла на производство проводов и кабелей, получив сначала название Алексеевского кабельного, а потом – Московского кабельного завода «Электропровод».

В советский период в фабричный ансамбль добавилось несколько железобетонных построек. При этом, на заводе сохранилось здание фабричного театра, основанного К.С.Станиславским и функционировавшего очень непродолжительное время. После реконструкции и перепрофилирования завода, возродившись в исторических стенах, десятилетиями служивших производственным цехом кабельного завода, театр стал неожиданным культурным дополнением делового квартала. Сегодня это профессиональный репертуарный театр, по сути, существующий обособленно и не включенный в жизнь делового кластера, но являющийся важной имиджевой составляющей, повлиявшей на интерьерное решение центрального вестибюля Бизнес-центра.

В оформлении этого пространства (которым занималось английское дизайн-бюро «Casson Mann») можно усмотреть некоторую театральность образа. Мощные стальные балки образуют подобие атриума, вокруг которого на двух уровнях располагаются различные функциональные зоны: гардероб и рекреационная зона, ресторан и офисные коридоры. Каждая зона, согласно логике самого здания (вытянутого на 300 метров вдоль улицы) развивается по горизонтали, в то время как центральное



Рис. 2. Фабрика Станиславского, музеолобби.

пространство, вопреки всему, развивается строго вертикально. И уже в этом неожиданном, несколько парадоксальном композиционном решении кроется выразительная сила перфоманса. Брутальные стальные балки окружены оригинальной системой перегородок, сделанных из золотистой металлической сетки и ассоциирующихся с театральной ширмой. Особый театральный эффект таинственности достигается за счет того, что декоративная облицовка и освещение пространства внезапно «обрываются на уровне третьего этажа, уходя выше глухими черными плоскостями, напоминающими надсценическое пространство колосников». (2) Интерьер получил название «MuseoLobby», хотя названия «TeatroLobby» или «Backstage» могли бы более точно выразить общую пространственную концепцию.

Историческое здание фабрики датировано 1912 годом. Протяженный вдоль улицы фасад структурирован тремя башенками в духе историзма в центре и по краям здания; центральную часть выделяет затейливо раскрепованный в духе псевдо-рококо антаблемент. Фасад из красного кирпича расчленен по вертикали желтыми тягами и белыми геометризованными в стиле модерн ордерными элементами. Их частый ритм задает алгоритм, который влияет на композицию фасадов новых офисных зданий, построенных на территории завода, проявляется в пространственном решении малых архитектурных форм и ландшафтном дизайне (лондонское архитектурное бюро John McAslan + Partners).

Говоря о композиции фасадов современных построек, стоит отметить новый корпус, продолжающий уличный фасад фабрики. Не подражая исторической застройке, не копируя декоративные элементы соседнего здания, он является гармоничным продолжением линии



Рис. 3 Фабрика Станиславского. Старый и новый фасады со стороны ул.Станиславского.

застройки по масштабу, внутреннему ритму вертикальных членений фасада (окна и простенки) и цветовой гамме (оранжевая плитка перекликается с кирпичной кладкой). Таким образом, в сочетании старого и нового фабричных фасадов проявился характерный именно для Москвы художественный прием стилистического единства старых и новых зданий (в данном случае – без стилизации и подражательства), образующих современный деловой квартал на основе конверсии старого фабричного комплекса.

Соотношение других построек «Фабрики Станиславского» можно было бы назвать «нейтрально-контрастным», так как при сохраненной этажности, очевидна разница между оштукатуренными белыми стенами бетонных корпусов и терракотовой плиткой современных офисных зданий.

Но главной темой реконструкции, ее ключевым элементом стало благоустройство территории, которое одновременно выполняет задачу усложненного зонирования территории многопрофильного комплекса (с общественной зоной театра, деловой зоной ограниченной доступности и проектируемой закрытой жилой зоной), а также сверхзадачу, которая предполагает создание оазиса и места общения с природой среди «каменных джунглей» шумного мегаполиса, а именно, превращение бывшей промышленной территории в цветущий сад.

Подобная концепция природного оазиса и форсированного озеленения брутальных промышленных построек, будто бы

перебарывающая их технократизм (и просто любовь к природе) роднит данный проект с «Цементной фабрикой» испанского архитектора Рикардо Бофилла, который в 1974 году реконструировал для размещения своего архитектурного бюро и в качестве жилой резиденции заброшенный цементный завод в пригороде Барселоны.

Его «оазис» с характерными субтропическими плющом, пальмами и кипарисами создает образ романтических руин, утопающих в бурной растительности, распространившейся не только вокруг здания, но и на стенах, и на крыше в виде висячего сада. Из «райских кущ» выступают характерные цилиндрические формы цементохранилищ и устремленные железобетонные балки. Этот проект – своего рода гуманистический ответ архитектора, столкнувшего с безжизненной, технократичной индустриальной средой.

Сравнивая типологически ландшафтную разработку этих двух примеров, можно отметить, что насаждения «Цементерии», приближаясь к природной естественности, имеют характер романтического, пейзажного парка (английского по происхождению). В то же время, озеленение, разработанное английским архитектурным бюро для Москвы, имеет регулярную структуру с элементами пейзажности и включает минималистичные, в высшей степени геометризованные средовые объекты. Из этого можно сделать вывод о том, что подобная средовая разработка является не только средством выразительности, она стилистически продолжает архитектуру современных корпусов московского бизнес-центра. Кроме того, тема оазиса в московской «Фабрике Станиславского» разработана как концептуальный художественный комментарий к основным функциям нового делового центра.

Так, в общественной зоне, рядом с театром, зеленые насаждения включают в себя настоящий вишневый сад, высаженный на высоких длинных клумбах-подиумах с газонной травой и полевыми растениями. Подиумы расставлены рядами, создающими аллеи регулярного по своей структуре сада. Высокая степень приватности достигается благодаря узким «аллеям» и широким «перелескам». Такое устройство зеленой зоны дает не только моральный отдых, но и возможность прогуливаясь, углубиться в размышления над спектаклем или рабочей задачей. То

есть, помимо образного решения, здесь в высокой степени реализована рекреационная функция.

Кроме того, в контексте сохранившейся городской застройки в прилегающем к фабрике квартале (а именно, усадебных построек XIX века), такой сад ассоциативно связывается с многочисленными приусадебными садами и огородами Старой Москвы.

Ландшафтный дизайн дворика офисной зоны основан на использовании деревянных разноуровневых подиумов, служащих скамьями, со встроенной декоративной подсветкой. Сквозь деревянную решетчатую конструкцию растут молодые березы и клены – нестандартные породы для декоративного озеленения, которые воспринимаются как лирическая национальная тема (эта тема, в свою очередь, воспринимается как неожиданная краска, но определить ее концептуальную связь с деловой функцией или художественную связь с другими частями проекта довольно проблематично). Общая композиция воспринимается, скорее, как станковый художественный, нежели средовой объект, погруженный в архитектурный контекст. Если в первой зоне вишневый сад, в том числе, был весомым природным противопоставлением технократизму эпохи и фабрике, офисам как его воплощению, и предлагал, в какой-то степени, эмоциональный выход из постоянного напряжения, то здесь молодые посадки визуально подавляются окружающими массивными постройками, а соответственно, не вполне реализуют свою основную функцию. Дисбаланс озеленения и архитектурного окружения, возможно, скорректируется по мере роста деревьев.

Как и в первой части Фабрики, в центре будущей жилой зоны – небольшой сад, так же как и предыдущие зоны подчеркнуто структурированный, но имеющий оттенок японского сада для созерцания. Территория состоит из прямоугольных рядов подстриженного кустарника, рядов раскидистой осоки, отдельно стоящих деревьев и минималистичных деревянных скамеек-беседок, предполагающих уединенное погружение в свои мысли или уединенную беседу. В организации пространства сада преобладают мотивы квадрата (беседки, площадки) и прямоугольника (скамьи, кусты), что согласуется с основными ритмами архитектурного окружения. В этом

смысле, сад жилой зоны, задействующий малые архитектурные формы, является поистине средовым объектом. Таким образом, обращаясь к минималистичным формам и концептуальному содержанию, природная тема нашла воплощение в трех основных зонах внутреннего двора «Фабрики Станиславского».

Но не всегда строгая геометричность посадок на территории Фабрики художественно обоснована. Тема прямоугольника в благоустройстве территории зачастую приобретает формальный оттенок, и порой воспринимается как навязчивый мотив. Это и прямоугольная высадка растений, перпендикулярная стенам корпусов, и строгие параллельные ряды стриженного кустарника, расчерчивающие небольшой фрагмент внутреннего двора.

В этом смысле стоит особо отметить «переходную» зону или «зону парковки», которая является функциональным воплощением минималистичного дизайна, оставляя за собой не менее сильную риторику обращения к природе. Густые, аккуратно выстриженные и щедро высаженные лиственные кустарники и можжевельник образуют систему предохранительных ограждений и перегородок, которые деликатно обрамляют парковочные места; из них же вырастают фонари и стеклянные панели с номером каждого места. По краям площади можжевельник окаймляет ряды декоративных растений, а на парковке создает ощущение свободного места, размеренности и спокойствия.

Таким образом, рекреационная функция ландшафтного дизайна воплотилась в бывшем промышленном объекте весьма разнообразно и прозвучала особенно остро в качестве противопоставления холодности промышленных построек (хотя и старинных), рабочей рутине и эмоциональному напряжению городского человека, отчуждению его от природы. Анализ данного примера показывает, что концептуальная ландшафтная разработка бывших промышленных территорий является важным элементом в процессе конверсии, раскрывающим и дополняющим архитектурно-художественный образ реконструируемого объекта.

Библиография:

1.Никулина Е.Г. Промышленная застройка Москвы. Осознание ценности. // SPEECH // № 2, – 2008.

2.Хромова А. Был цех – стал театр//Российская газета; 25 июня 2008.

3.Яковлевас-Матецкис, К.М. Проблема формирования внешней среды промышленных предприятий и комплексов (архитектурно-градостроительные аспекты). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора архитектуры. – Вильнюсский филиал Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики; – Ленинград; – 1983.

4.A most unusual garden. Conservation of the heritage gardens of the former Davis Gelatine Factory, Botany // www.heritage.nsw.gov.au

5.Glancey J. Silo studios // The architectural review. Vol. CLXXIV № 1041 November 1983.

6.http://fabrika-stanislavskogo.ru/

7.http://www.cassonmann.co.uk/

8.http://www.mcaslan.co.uk/

9.http://www.redeveloper.ru/

В.В. Дормидонтова

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ ОСНОВА И КОМПОЗИЦИОННАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО САДА

В статье раскрывается символическое содержание европейского средневекового сада, а также влияние античных традиций и арабских садов Альгамбры и Генералифа на формирование его пространственной композиции.

The article reveals the symbolic essence of European Medieval Garden, and the influence of the antique traditions and Arabic gardens of Alhambra and Generalife on the formation of its spatial composition.

Ключевые слова: Средние века, сад, символическое содержание, пространственная композиция, арабские сады.

Keywords: Middle Age, garden, symbolic content, spatial composition, Arabic gardens.

Представление о средневековых садах сформировано их изображениями на миниатюрах, гобеленах, а также поэтическими описаниями. В многочисленных трудах по истории садово-паркового искусства приводится художественное описание средневекового сада, без композиционного анализа, выявляющего связи с предыдущим и последующим развитием садово-паркового искусства [1,2,3,4,5,8,9]. В данной работе композиция сада Средних веков рассматривается как пространственное выражение мировоззрения, а приемы организации – как развитие античных приемов точечно-центрического сада, его постепенное перерастание в линейно-центрический сад, который

продолжил развитие в линейно-осевом пространстве сада Возрождения.

Специфика искусства Средних веков объясняется переплетением противоречивых, порой отрицающих друг друга трех культур: языческой античной, языческой варварской и христианской. Христианство, сломав античную культуру, начало создавать свое миропонимание на основе взаимоприспособления, переработки и объединения античного наследия и культуры варварских племен.

Процесс создания новой христианской культуры, ставшей общеевропейской, сопровождался образованием новых государств, народов, языков и продолжался почти тысячу лет – от распада Римской империи вплоть до эпохи Возрождения. Христианство возглавляло этот процесс, а динамичность, сложность и значимость эпохи с неизбежностью отразились в искусстве [6,7].

Христианство разделило мир на видимый (грешный) и потусторонний (идеальный), переосмыслив место человека в нем. Теперь он – грешный, «раб Божий», должный испытывать вечный страх перед загробными карами. Аскетизм был выдвинут в качестве главной добродетели. Христианство внесло в средневековое искусство символизм и аллегоричность, развившиеся в систему в I - IV в.в. в период гонения ранних христиан и ставшие христианской традицией. Поскольку образование было монополией церкви, произведения искусства, говорящие символами, должны были играть роль проповеди. Все искусство средних веков отражало образы не реального, а потустороннего, идеального мира. Характерным явлением средневекового искусства является миниатюра, отражающая стремление создать образ необъятного и «все объяснить, приведя к маленькому масштабу». Символ – религия в миниатюре, собор – «божественная вселенная» в миниатюре, сады монастырей и замков – «райские» сады в миниатюре.

Для введения в «храм средневековой культуры» античность была одета в «христианские одежды» в Византии, переработана согласно основам христианского мировоззрения.

Античные традиции, «эвакуированные» в Восточную Римскую империю, сохранялись до завоевания Византии турками в 1453 г. В продолжение античных традиций в Византии были выработаны принципы планировки монастырей, заключающиеся в группировке



Рис. 1. Сад-клуатр церкви Санта Кроче во Флоренции.



Рис. 2. Клуатр собора Сан Паоло Фуори ле Мура в Риме.

помещений вокруг садовых двориков – атриумов или перистилей. Многонациональное государство испытывало также и сильное восточное влияние, проявившееся в создании больших дворцовых охотничьих парков, подобных персидским «парадизам». Влияние востока также проявилось в бережном отношении к воде и в искусстве оформления водных устройств. Мотивами для украшения фонтанов служили изображения плодов пинии, животных, растительный орнамент.

На территории Западной Европы, преломившись под влиянием христианского мировоззрения, сады – «парадизы» превратились в аскетичные, крошечные утилитарные сады при монастырях, а иногда и просто замощенные дворы – клуатры с фонтаном или апельсиновым деревом в центре. Присутствовала и другая сторона религиозного видения природы. Архитектура, тяжелая, мощностенная и простая, ассоциировалась с надежностью и крепостью веры. Природа – изменчивая, грешная, таящая опасности и искушения, но необходимая и неизбежная, нуждалась в сдерживании, упрощении и очищении от скверны. Архитектура, безусловно, доминировала и выступала в роли «блюстителя и защитника» маленьких аскетичных садиков-клуатров – «стерильных» участков природы, буквально держа их в своих каменных «кулаках» (рис.1).

Символизм всех элементов сада и растений в эпоху Средних веков также имел «раздвоенный корень»: один, – уходящий в варварскую культуру, другой, – питающийся на христианской почве.



Рис. 3. Двор мечети в Кордове.



Рис.4. Двор мирт в Альгамбре.

Крест, расположенный на пересечении дорожек сада, должен был напоминать о мученической смерти Христа (рис.2). Лабиринт, ставший с этого времени любимым элементом садово-паркового искусства, символизировал запутанные противоречия, к которым приходит ум человека, не озаренный святым Писанием.

Специфика исторического момента заключалась в том, что на «европейский средневековый перекресток» одновременно вышли христианская культура и мусульманская культура арабов в Испании, усилившая влияние Востока на развитие европейской культуры.

Основу мусульманского сада составлял так называемый «чор-бак», сад, разделенный каналами с водой на четыре части, в центре которого был фонтан или бассейн. Символика числа четыре – древняя и означает четыре священных элемента – огонь, воздух, воду и землю. Древние персы делили вселенную на четыре части, а в центре находился источник. Этот тип сада был широко распространен, – сады «чор-бак» украшали дворцовые постройки, простые жилища, постоялые дворы, базары, мечети и богословские школы (рис.3).

Сады арабов в Испании продолжали традиции персидских «парадизов». Это проявилось в их насыщении парковыми павильонами, фонтанами, отделанными глазированной плиткой. Террасированность садов способствовала активному использованию воды. Водные каналы соединяли залы и патио, перетекая из закрытых пространств в открытые,



Рис. 5. Двор Королевы.



Рис. 6.Двор «Даракса».

чередуя динамику струйных фонтанов со статикой бассейнов. Водоемы служили главными композиционными центрами садов.

Сады дворцового ансамбля Альгамбры демонстрируют развитие «точечно-центрической» композиции и ее трансформацию в «линейно-центрическую».

«Двор львов» представляет «точечно-центрическое» пространство, лишенное деревьев, но украшенное клумбами, покрытое плитами и пересеченное перпендикулярными каналами с водой. Вода по четырем узким каналам, проложенным между стройными колоннами залов дворца, вытекает во двор к центру пересечения, где находится традиционный фонтан, украшенный скульптурами 12 львов. Двор окружен стенами зданий с аркадами, связующими малоосвещенные покои дворца со светлым пространством патио. Предполагают, что клумбы раньше были заглублены на 60 см ниже дорожек так, что головки цветов находились на уровне мощения из глазированной бело-зеленой плитки, напоминая знаменитые персидские ковры цветов.

«Двор мирт» – «линейно-центрическое» пространство, окруженное зданиями, главным из которых является Башня Комарес с изящной восточной орнаментированной аркадой (рис.4). Центром композиции является большой, вытянутый вдоль оси двора, прямоугольный бассейн, занимающий почти все пространство и окаймленный по длинным сторонам полосами стриженых мирт. Главным украшением



Рис.7. Двор с каналом.



Рис.8. Фрагментированная панорама Гранады.

двора является отражение в бассейне ажурной аркады.

Двор Королевы или Двор решетки представляет собой «точечно-центрическое» квадратное в плане пространство, оформленное четырьмя кипарисами по углам и фонтаном в центре (рис.5). Этот двор демонстрирует эстетические достоинства и композиционную эффектность декоративного покрытия, в геометрический узор которого вплетены и бассейн и места посадки кипарисов.

Двор «Даракса» – «точечно-центрический» сад, в котором растут розы, олеандры, кипарисы и апельсиновые деревья (рис.6). Композиционным центром этого двора является изящный чашевидный фонтан. Отсюда аллея с двойными рядами кипарисов вела к летнему дворцу Генералиф.

Нижние террасы садов Генералифа, имеющие мавританское происхождение, представляют остатки настоящего арабского «точечно-центрического» сада, имевшего четырехчастное деление, и «линейно-центрическое» вытянутое пространство Двора с каналом, окруженное аркадой (рис.7). По центру двора проложен узкий канал длиной 40 метров. Вдоль его длинных сторон устроены метрические ряды фонтанов, создающие тонкими струями «арочный водяной свод» над каналом.

Верхняя часть сада состояла из ряда террас, соединенных лестницами. В целом, их композиции также замкнуты и изолированы друг от друга. Стены и ограды садов и стволы деревьев оплетались

вьющимися розами, глицинией, плющом. Арочные проемы террас Генералифа фрагментировали панораму Альгамбры и Гранады (рис.8).

Выразительность замкнутых, небольших пространств рассмотренных садов достигалась благодаря созданию системы перетекающих внутренних и внешних пространств, что подчеркивается каналами с водой, пересекающими залы дворца и патио; архитектурному отношению к растениям – ритм резных колонн дворца продолжают ажурные колонны кипарисов; изящному использованию выразительных качеств воды; деликатному применению цвета, тщательно подобранному сочетанию фактуры отделочных материалов; соразмерности, пропорциональности и масштабности всех элементов композиции.

В период зрелого средневековья «точечно-центрические» христианские сады тоже трансформировались в «линейно-центрические». Этому способствовало развитие рыцарской культуры, отражением которой была поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров, «рыцарские романы», а также «сад удовольствий» рыцарского общества, служивший молитвенному или философскому уединению, но предполагающий обязательными занятиями чтение, музицирование, пение и танцы.

«Сад удовольствий» включал прямоугольник клумб для ароматных растений. Центром сада была «дивная поляна», где можно было посидеть, отдохнуть, почитать. Деревья и виноградники высаживались на солнечной стороне поляны; их листва защищала поляну от солнца и обеспечивала тень. Между поляной и клумбами на возвышении росли красивоцветущие растения.

Сады зрелого средневековья композиционно усложнились и приобрели декоративность. Развитие ремесел сказалось в искусстве украшения фонтанов, скамей, беседок, мозаичных мощений. Входы в сад оформлялись орнаментальными деревянными воротами с крышами из дранки. Части сада тоже разделялись легкими плетнями с калитками. Распространены были перголы и трельяжи.

Еще одним достижением Средних веков было появление ботанических садов, также имевших исламское происхождение и «точечно-центрическое» строение, о чем свидетельствуют композиции

садов в Падуе, Болонье, Пизе.

Сады Европейского Средневековья (христианские сады и арабские в Испании) представляют композиционно цельные, эстетически осмысленные пространства, обладающие общими типологическими чертами, но контрастные по насыщению и восприятию. Это диктуется разным мировосприятием и достигается различными приемами. Христианские сады – «точечно-центрические», аскетичные, направленные на общение с Богом. Арабские сады, сохранившие и развившие античные традиции, – роскошные, ориентированные на наслаждение, содержали вытянутые композиционные центры, определявшие «линейно-центрическое» пространство и подготавливали основу для дальнейшего развития «линейно-осевой» композиции в садах Возрождения.

Библиография:

1.Боговая И.О., Фурсова Л.М. Ландшафтное искусство. М.: Агропромиздат, 1988.

2.Ван Зюилен Г. Все сады мира. М.: АСТ, 2002.

3.Жирнов А.Д. Искусство паркостроения. Львов: Вища школа, 1977.

4.Курбатов В. Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М.: Эксмо, 2007.

5.Лефевр А. Парки и сады. М.: Фитон+, 2010.

6.Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Искусство, 1982.

7.Палентреер С.Н. Садово-парковое и ландшафтное искусство. М.: МГУЛ, 2003.

8.Рандхава М. Сады через века. М.: Знание, 1981.

9.Wengel T. The Art of Gardening Through the Ages. – Leipzig, 1987.

П. О. Цветкова

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕА ПАЛЛАДИО В ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В данной статье рассматривается историко-философский контекст формирования искусства позднего Ренессанса на примерах работ А. Палладио. Большое внимание уделено выявлению предпосылок формирования личности творца в эпоху Возрождения и роли индивидуального начала в искусстве. Рассматриваются особенности образа жизни и социального заказа, исходившего от общества, проникнутого философией гуманизма. В статье так же говорится об ориентированности искусства на эстетизм и элитарность в условиях объективной исторической реальности середины XVI века.

This work deals with historic and cultural context of formation of late Renaissance art based on example of Andrea Palladio's works. Special attention is driven to conditions of shaping of personality of an artist in the age of Renaissance and to a role of an individualism in art. The article covers peculiarities of the life style and social requirements, coming from the society, inspired by humanist philosophy. The work also points to arts' orientation on aestheticism and elitism in objective realities of the XVI century.

Ключевые слова: гуманизм, философия, Ренессанс, культура, архитектура, индивидуальность, эстетизм, элитарность.

Keywords: humanism, philosophy, Renaissance, culture, architecture, individualism, aestheticism, elitism.

«Средневековье много сделало, чтобы сосредоточить и дисциплинировать духовные силы человека, но оно же и связало их. Возрождение отпустило на свободу творческие силы человека,

позволив всем областям культуры стать автономными: наука, искусство, государственная жизнь, экономическая жизнь... Переход от средневековой истории к новой означает поворот от Божьего к человеческому, от теоцентризма к антропоцентризму.» (Н.А.Бердяев)

Рассуждения об архитектуре Палладио, исходящие из формального анализа размеров и форм его сооружений, своеобразное признание абстрактной гениальности архитектора, а также попытки признания в его постройках моделей идеальной красоты вне исторического контекста не достаточны. Вся его архитектура неотделима от природного окружения, она нерасторжимо связанна с климатом, историей и философией времени и места в котором была создана. Только тот, кто не был в Венето, – пишет Аккерман, – может свести Палладио к теоретику «Четырех книг об архитектуре» и к формулам классицизма; но Палладио так же «волщебник света и тени...», его архитектура – «это синтез чувственных и умственных элементов». Постройки Палладио воплошают идеал архитектуры Ренессанса и являются символами этой эпохи. Но также его архитектура являедся гармоничным продолжением ренессансной культуры, философии, гуманистического мировоззрения. Для понимания индивидуального архитектурного языка мастера важно внимательно изучить контекст, в котором происходило его формирование.

Гуманизм – ядро ренессансной культуры. Ненасытная жажда знаний и творчества, самоутверждение человеческой личности, наделенной свободой воли – вот характерные черты философии гуманистов, а конкретно Пико делла Мирандола и его современников: Леона Батиста Альберти, М.Фичино, Л.Валла, Ф.Петрарка, Д.Боккаччо, Л.Бруни, Кастельоне, Н.Кузанский, Джордано Бруно и других. Это духовное течение получило название итальянского гуманизма. В XV веке появляются трактаты, свидетельствующие о новом отношении к человеческой личности. Д. Манети написал «О достоинстве и превосходстве человека», Пико делла Мирандола «О достоинстве человека», Лоренцо Валла «О благе, или о наслаждении» и другие. Пико делла Мирандола написал практически манифест человека Возрождения, о том, что Творец поставил человека в центре мира и провозгласил: «Не даем мы тебе, Адам, ни определенного места, ни собственного образа,

ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанности ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению... Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда было удобнее тебе обозревать, что есть в мире... Я тебя создал... только затем, чтобы ты – по своей воле и к своей чести – сделался своим собственным скульптором и творцом...». Характерная черта мировоззрения гуманистов – это принцип человеческой активности. Сам термин гуманизм – произошел от «studia humanitatis», что означает ревностное изучение всего, что составляет целостность человеческого духа, «humanitas» – его полнота и неразделенность. Провозглашается ничем не ограниченная свобода воли человека. Впервые в истории появилось убеждение в том, что человек – это центр мироздания, выше человека нет никого и ничего. Эта позиция – антропоцентризм – в сущности утопична. Андреа ди Пьетро (известный под псевдонимом Палладио), родившийся в 1508 году в семье мельника в Падуе, не получил специального философского образования, его путь начался с работы в камнерезной мастерской, но благодаря творческой активности и необычайной жажде знаний молодого человека, ему удалось совершенно изменить свою судьбу. Он освоил множество профессий, связанных с работой в камне, а так же со строительством, сменил несколько мастерских, где работал и, наконец, открыл свою собственную в 1530 году, однако просуществовала она недолго, в силу каких причин, трудно сказать, но вероятно рамки ремесленной деятельности казались Палладио узкими. Именно опыт набранный в эти годы, дал ему в дальнейшем возможность разбирается буквально во всех областях строительного процесса и архитектурного оформления обьектов. В 1538 году ему посчастливилось стать близким другом аристократа и необыкновенно образованного человека графа Джанджорджио Триссино (1478-1550), открывщего Палладио философию, поэзию и римскую архитектуру. Граф Триссино был весьма уважаем в гуманистических кругах того времени, прежде всего как поэт, а так же за неуклонное следование на протяжении всей жизни принципу постоянного умножения знаний и развитию прекрасного как в самом себе, так и людях, которым он покровительствовал. Именно он ввел Палладио в круг высщего общества аристократов-гуманистов. В это время Палладио формирует свое личное отношение к античной

архитектуре, изучает Витрувия и, набирая объем знаний, постоянно формирует индивидуальный подход к прочтению архитектурного языка древних.

В культуре Возрождения впервые столько внимания уделялось индивидуальности каждой личности. Н.Бердяев считал, что «внутреннего человека» открыло христианство, но это было открытие одиночества человеческой души в мире. Средневековый религиозный философ Аврелий Августин писал: «Хочу знать Бога и душу. И ничего больше...». Поворот от «духовного» человека средневековья к природному человеку, как характерную черту эпохи, отмечали Я.Буркхард и Н.Бердяев. Человек Ренессанса – это универсальная личность, которую конструирует он сам. Гуманист не просто учился, читал или сочинял – он вчитывался, он сочинял самого себя. Основатель Флорентийской академии, Марсилио Фичино писал – «счастлив тот, кто блажен среди невзгод, кого не подавляют боль и скорбь... кто всегда чувствует себя свободным и охвачен лишь небесным неистовством».

В Ренессансе произошло бурное столкновение опыта христианской жизни с наследием античного язычества. Ренессансный человек живо интересовался и впитывал самые различные философские и религиозные учения. Более того, самое широкое развитие получают астрология, демонология, алхимия и другие оккультные учения. Такой широкий интерес к почти несовместимым учениям был связан с подрывом средневековой авторитарности мышления. Если христианство и античность относились с недоверием и резким отрицанием к чужим идеям, то в эту эпоху впервые происходило общение различных культур. Хотя его оборотной стороной была опасность эклектизма и релятивизма. В изучении наследия Палладио в первой половине XX века было популярно направление исследований на раскрытие тайных смыслов его архитектуры, поиски особых числовых сочетаний и гармонии, свойственной оккультным учениям, известным в ту эпоху, но исследователи пришли к выводу, что не эти знания были стержнем творчества архитектора, но их формальные признаки дают интереснейший сплав архитектурных элементов, несущих независимое значение. Без диалогичности, открытости, терпимости к различным взглядам и вкусам не было бы гуманизма и ренессансного искусства

с его поразительно свободным отношением к художественному наследию христианства и язычества, к духу и плоти, нормативности и индивидуальности, воплощенных в сложившейся художественной форме.

Ренессанс подорвал средневековую авторитарность мышления, не отбросив ее, но обратив в противоположенность. Авторитарность возрождения особая – авторы античные, церковные, восточные – все авторитетны, поэтому авторитет каждого частичен и относителен.

Эту тенденцию можно проследить и в искусстве, смешение в одном произведении разных мотивов давало ему совершенно новое прочтение. Все произведения Возрождения многоплановые, их нельзя воспринимать в одном срезе, только мифологическом или же только строго религиозном, социальном, или чисто формальном. Так, с одной стороны, постройки А.Палладио отвечают всегда социальному заказу и четко поставленной функции, с другой стороны, они пронизаны мифологизированным содержанием, с третьей точки зрения, они всегда самоценные архитектурные произведения, при этом состоящие из множества соединенных деталей, являвшихся когда-то отдельными частями разных авторитарных архитектурных систем. Этот удивительный сплав разных черт, создавший органичное новое, связан с убежденностью в разнообразии всяких человеческих проявлений, способностей и мнений, укоренившейся в ощущении абсолютного единства человека и окружающего мира.

«Справедливо мнение, что Ренессанс – первое в европейской истории мышление наследников». Именно с этого времени стало развиваться историческое сознание, каким мы его сейчас представляем, появилось иное осознание места человека, как части огромного мультикультурного мира. Это дало особый творческий заряд искусству Возрождения. Конечно, в эту эпоху не было еще сделано множество археологических и исторических открытий, которые впоследствии сформировали более точную картину мира, но интерес, попытка осознания временных изменений, классификации других культур, начались именно в Возрождении.

Особую роль в эту эпоху сыграло развитие университетов в Западной Европе, которые ускорили процесс формирования

светской интеллигенции. К концу XV века произошла некоторая аристократизация университетов, их профессора, магистры и студенты были выходцами из привилегированных слоев общества. Духовная культура, являвшаяся предметом изучения в учебных заведениях, была доступна лишь рафинированной части общества, тем самым становилась принципиально отделенной от повседневности. Восприятие этой культуры требовало определенной подготовки.

Все эти обстоятельства в равной степени влияли на формирование людей искусства. И, действительно, эпоха породила выдающиеся личности, сочетавшие в себе мыслителей и художников, теоретиков и практиков искусства. Таким был Леон Батисто Альберти – выдающийся мыслитель, теоретик искусства, писатель и архитектор, создавший проекты, заложившие основы ренессансного стиля в архитектуре XV века. Альберти расширил проблематику теории архитектуры, включив в нее вопросы градостроительства. Появление мыслителей уровня Альберти было симптомотично для Ренессанса: Леонардо да Винчи, Филипо Брунелески, Микеланджело Буанаротти и многие другие.

Поэтому общество этой эпохи взглянуло на художника другими глазами. Художники получают некий особый, не официальный статус, перед их талантом начинают преклоняться. Они становятся вхожи в самые элитарные круги общества, ими восхищаются. Им предписывается изучение особых, знаковых для образованного человека предметов. Художник – это человек, стремящийся к идеалу, homo universales. Никогда в европейской истории не было больше подобного понимания высокого социального места художника, его универсальной духовной функции.

Но все же ренессансная культура охватила довольно тонкий слой общества, в толще которого господствовала еще культура средневековья, в этом смысле она была элитарна. Возвышенное и таинственное – синонимы в Ренессансе. А что может быть более возвышенным и таинственным, чем искусство, будь то литература, архитектура, или изобразительное искусство. Именно искусство в состоянии с помошью аллегории выразить зашифрованную суть, понятную лишь избранным. А значит писатель, архитектор, живописец, скульптор – это хранители таинственных, элитарных знаний. Такие же принципы переносятся

на формирование архитектурной формы. Вилла, построенная как дом-храм, церковь как античное, а значит языческое святилище, и так далее – все это скрытые под внешней формой гуманистические идеи. Искусство ренессанса все иносказательно, это наилучшим образом выполняет обе задачи – с одной стороны популяризирует, с другой – шифрует.

Одной из отличительных особенностей мировосприятия ренессансного человека можно назвать эстетизм – поклонение красоте. Эстетическая позиция была широко распространена за пределами художественной деятельности, являясь характерной для ренессансной личности. Установка на эстетизм давала особую широту тематических направлений в искусстве. Влюбленность в красоту, отсюда желание все попробовать, во все перевоплотиться, ко всему приобщиться. Соответственно в искусстве очень высоко начинают ценить уровень технического мастерства художника. Стремление в искусстве превзойти природу как творение Бога. Вазари писал о Леонардо да Винчи: «Его величайший и превосходный дух, желая слишком многого, испытывал затруднения, и причиной было постоянное стремление добиться превосходства над превосходством, совершенства сверх совершенства, в результате... творение отставало от вожделения.»

Культура Возрождения смогла прекрасно ответить на широкие социальные запросы и перерасти их, создав громадный исторический задел на будущее. Нельзя отрицать, что импульсы, шедшие из городской среды, встречавшиеся с импульсами гуманистических идеалов, взаимодействовали. Но в искусстве это отражалось не зеркально, в трактатах, поэмах, картинах, архитектуре, проявлялось лишь частичное лицо современного мира, большая же часть идейного замысла подчинялась некому закону общего гуманистического универсума. Но, с другой стороны, неверно мнение о гуманистах как о «демократах» или же, напротив, как о замкнутой аристократической касте. Вообще в истории духовный герметизм во все века связан с защитой позиций интеллектуалов и творцов против невежества, претензий необразованной части общества на суждения и понимание.

Важной особенностью этого периода в искусстве является его игровая природа. «Жизненная игра в подражание античности велась

со всей срьезностью». Это неповторимое свойство стоит учитывать при взгляде на любое произведение этого времени. Античные фасады построек Андреа Палладио таковы потому, что были органичны своему времени, выражали жизненные установки гуманистического склада жизни. Лежащие венеры Тициана и Джорджоне, расположенные в типично Венецианском интерьере и в типично венецианском пейзаже, органичны современному им миру, потому что все окружающее человека Возрождения, осмыслялось иначе, как некая античная действительность.

Все это признаки зрелой культуры, упоенной своим расцветом, когда культура трезвеет, она расстается с игрой или же функции игры начинают радикально меняться, загоняются в рамки политики, экономики или социального заказа. Так произошло с закатом ренессанса, игра утратила способность, замещая миф, придавать культурным идеализациям жизнестроительный характер и тем самым исключать разрыв между «действительностью» и «культурой». Игра будет сочтена пустой тратой времени, мешающей культуре нести свою высокую функцию службы общественным задачам. Когда культуру обрекают на служения, она лишается стимула к развитию, исчезает элемент свободного формирования, дающий открытия, новые течения. Элементы игры в культуре обязательны для развития любого общества, иначе наступает консервация.

Любое искусство – один из инструментов создания среды вокруг человека, среда гуманистического общества была главным образом подчинена ритуалу общения. Это требовало особого оформления архитектурного пространства, особого зрительного обрамления всей среды. Все это должно было дополняться музыкальным аккомпониментом, изящными увеселениями, осмысленным распорядком. Таким образом, происходило формирование социального заказа.

Портотипом образа жизни нового человека был Петрарка. Не только его лирика, но и его жизнь стали образцом для подражания. Петрарка купил виллу, окруженную виноградниками, на холмах Венето в окрестностях Падуи. Эта вилла не сохранилась, поэтому нельзя сказать, насколько ее архитектура была выразительна, но ее наполнял

дух гуманистической жизни, в ней происходили собрания поэтов и философов, подолгу гостил Боккаччо. Франческо Петрарка и его дом стал моделью для деятелей культуры Ренессанса, которые по примеру древних вновь открыли для себя смысл жизни на вилле.

Примером синтетизма гуманистического образа жизни, выраженного в художественной форме, может служить знаменитый ансамбль виллы Барбаро близ Мазер, построенный Палладио для великолепного аристократического семейства, каждый представитель которого словно иллюстрирует для нас разноплановое человека ренессанса. История семьи Барбаро начинается с 868 года, когда их первые предки прибыли на острова Венецианской лагуны. На протяжении столетий семья завоевала репутацию влиятельного и образованного клана среди венецианских патрициев. Отец братьев, построивших виллу, Алморо Барбаро, был образованнейшим человеком, кардиналом Аквилеи, до 1497 года. Он уделял большое внимание образованию своих сыновей, воспитывая их в духе гуманистических идей. Его сын Маркантонио Барбаро стал послом Венеции сначала в Лондоне, а затем в Турции. Даниэле Барбаро, младший брат Маркантонио, занимал важный церковный пост, увлекался архитектурой и философией. Часть скульптуры, украшающей и сегодня нимфей на вилле, а именно скульптуры четырех атлантов, выполнена лично Маркантонио Барбаро. Сама постройка виллы была инициирована на почве мифологической истории имения. На территории земель семьи у подножья холма располагался источник Мазер, который по легенде являлся священным во времена римской античности, по ночам у него якобы появлялись нимфы подземного царства и исполняли священные танцы. Братья Барбаро так увлеклись мифом, что решили построить виллу, ориентируясь на него. Весь ансамбль виллы, от въездных ворот, развивается по центральной оси. Кульминацией ансамбля стал выход из главного зала виллы, посвященного Олимпу, к таинственному источнику окруженному аллегорическим нимфеем. Это прямая мифологизация частной жизни венецианской аристократической семьи ренессанса. Но хозяевам видимо мало было архитектурного символизма, они пригласили расписывать виллу Паоло Веронезе, который воспевает в своих росписях античную историю имения, создает в своем произведении

некую параллельную реальность. Доводит идею мифологизации до абсолюта. Весь ансамбль проникнут темой единения таинственной античной легенды и ренессансной действительности.

Однако стоит задуматься, каким образом в период позднего ренессанса возникла типология частного дома-храма, расположенного именно в регионе Венето, созданная А.Палладио. В этом ключе интересн особый исторический контекст венецианского искусства времени позднего ренессанса. В конце XV века в Венеции благодаря экономическому процветанию вырабатывается крупномасштабная политика по присоединению новых территорий. Экспансия Венеции, которая в XV веке завоевала Венето, Фриули и Восточную Ломбардию, обрела новые масштабы, угрожая захватом папским замлям в Романье. Боясь возрастающей мощи Венеции, многие итальянские государства и с ними Испания, Германия и Франция, вдохновленные папой Юлием II, объединились в Камбрейскую лигу (1508) против республики, которую обвинили в желании создать «монархию, на подобии римской». Война пришла в республику с материка, а именно через регион Венето, и тогда Венеция впервые остро ощутила жизненную необходимость укрепления Террафермы. Строительство вилл и развитие городов региона в таких масштабах, как это происходило в середине XVI века, стало возможным благодаря размаху политики интеграции, развернутой Венецией после камбрейского кризиса. Поражение в войне положило конец мечте Венеции об империи, но открыло значение владений на Терраферме, убедило в необходимости укрепления этих земель. С этим и связанна политика по освоению земель материковой части, которая пришлась на время работы А.Палладио. Расположение многих вилл вдоль рек так же связанно с особой ролью водных артерий в соединении всего региона нитями экономики. Существовали даже специальные ведомства, следившие за глубиной русел рек и шириной протоков на Терраферме, замечу, что подобных ведомств для наблюдения за дорогами не существовало в то время.

Великая эпоха вилл Венето не могла бы состояться, если бы Венеция не подготовила для этого почву, республика упорно претендовала на роль наследницы Древнего Рима. Нацеленная на накопление богатств культурных и финансовых, при этом достаточно консервативная

Венеция развивала способы организации общественной жизни свойственные Древнему Риму. «Венеция... одна осталась, как пример величия и могущества римлян». Именно этой преемственностью духовной культуры можно обьяснить распространение по берегам лагуны так называемой открытой архитектуры, происходящей от типа средиземноморского римского дома и византийских вилл. На этом основании и стал зарождатся тип вилл региона Венето.

Хотя венецианская знать начала приобретать земли на Терраферме еще в XIII веке, и в этих имениях строились господские дома, но они не отличались выдающейся архитектурой. Только в XVI веке всвязи с высочайшим уровнем образованности как заказчиков, так и архитекторов возник социальный заказ на особое архитектурное осмысление этих домов и территорий. Конечно, можно говорить о сложении множества факторов: о политическом (необходимо укреплять материковые территории, заселять их самыми верными подданными – аристократами, которые были бы заинтересованны в сохранении своих владений), экономическими факторами – (если раньше государство жило торговлей, то к XVI веку совершено уже много географических открытий и конкуренция между странами в торговле становится все более жесткой). Не стоит упускать из виду тот факт, что виллы Венето все без исключения несли в себе прежде всего хозяйственные функции, а затем уже являлись украшением и прославляли хозяина. Это связано с самой сутью венецианского общества, Венеция – купеческий город и даже семьи аристократов, полководцев или духовные лица происходили прежде всего из купеческой знати. Это хорошо иллюстрирует утверждение Чезаре Виччеллио, венецианского аристократа и купца, написавшего в 1590 году книгу «О древних и современных обычаях в разных частях света», в которой он говорит: «Фигура купца всегда была основополагающей для Венеции, где полезность сочеталась с философией жизни и поиском наслаждения и красоты». Также стоит сказать, что финансовое положение этих семей все еще очень крепкое, в основном это представители родовой купеческой аристократии, обладающие вековыми состояниями и для их жизни за городом нужно новое палаццо, но с другой поэтикой образа, нежели в городских условиях Венеции, приспособленное для жизни среди живописных

холмов. Все это вместе с особым типом мышления человека ренессанса порождает виллы, построенные А.Палладио. Эти постройки находятся в особом гармоничном соединении с окружающей природой, и это еще раз подчеркивает символичное взаимоотношение культуры ренессанса с природными основами.

Природа в ренессансе – это «подарок» культуре, понятый как призыв к обрабатыванию, возделыванию и уходу. Гуманизм презирал простое подражание природным формам, как суеверную оригинальность. Природа допускалась в гуманистическую культуру в качестве непременного условия, но в преобразованном и очищенном виде. Окультуривание и образование, по мнению гуманистов, улучшает общество и человека. На этом же настаивал и Макиавелли, утверждая что «человеческую природу необходимо цивилизовывать и улучшать». Поэтому ренессанс так высоко ценил сделанность, обдуманность, мастерство, рациональное основание, которое упорядочивает естество.

Все эти особенности создали в искусстве особую атмосферу: «Ренессанс предрасположен к трагизму», – утверждал Л.М.Баткин, но это выражалось не буквально, проявлялось в некой постоянной тоске ренессансного мира по абсолюту во всех сферах жизни. Сама ренессансная культура принципиально не трагедийна по своей конструкции (именно поэтому трагические следовало за ней словно тень). Эта тень и у Фичино в трактатах о «бессмертии души», и в живописи Возрождения, в ее недосказанности, в таинственности и выжидательности образов. Она же словно подгоняла зодчих ренессанса строить сумашедшими темпами. А. Палладио построил около сорока вилл в окрестностях Виченцы, несколько церквей в Венеции, около десяти городских палаццо. Стоит ли упоминать о необыкновенной плодовитости многих художников Ренессанса. Это можно охарактеризовать отчаянной трагической попыткой все успеть. Гуманистического человека жгло огнем ощущение ответственности за свою судьбу, за реализацию таящихся в его душе божественных сил и возможностей. Успеть за короткую человеческую жизнь возвысится до космического уровня. Это духовное напряжение со всей полнотой отражалось в искусстве, придавая внешне невозмутимым творениям особую трагедийную глубину. Самым подлинно трагедийным

художником и зодчим стал Микельанджело, в его творчестве ярче всего проявилась эта тенденция: сначала радостная экзальтация, дойдя до самой высшей точки, пронзительной ноты, обратилась в отчаяние; бесконечная гармония в дисгармонию.

Таким образом, можно сказать, что причина заката ренессансной культуры – не только итальянские войны и общенациональный упадок, а недолговечность, уязвимость, сочиненность самой культуры. Чем заметнее нарастало в Высоком Возрождении структурное напряжение, тем неотвратимее готовилась почва для кризиса. Позднее Возрождение с его жаждой грандиозного и безмерного, желанием превзойти природу (и особенно человеческую природу) обернулось попыткой перепрыгнуть через себя, выразить больше, чем это возможно. Прежде всего, утопичным оказался главный тезис Возрождения, полагавшего, что неустанная творческая активность в художественной деятельности позволит извлечь идеальное из самой реальности. Не менее важным стал тот факт, что в процессе развития самого искусства Ренессанса эта его устремленность к абсолютному совершенству вошла в противоречие с не менее характерной тягой эпохи к равновесию и гармонии.

Восхождение духовной энергии, которое было характерно для мастеров раннего и высокого Возрождения, сменилось демонстрацией технического совершенства художественного исполнения, которое при всей важности внимания к художественной форме, не могло компенсировать убывания оптимистической веры в идеал. Это обусловило кризис ренессансной культуры и наступление искусства маньеризма с такими его качествами, как грация, изысканность, при этом повышенная эмоциональность, иногда перегруженность, а чаще всего красота ради красоты, без глубокого внутреннего содержания.

К середине XVI века по всей Италии наступила экономическая реакция, ужесточилась деятельность инквизиции, а большая часть страны в 1530 году попала под власть испанских Габсбургов. В Венеции жизнь продолжала течь согласно гуманистическим представлениям. Экономическая и политическая независимость республики продлила жизнь ренессансной культуры, создав под своим покровительством своеобразный защитный кокон для гуманистического искусства. Именно поэтому трагический, меньеристический период искусства,

господствовавший в конце XVI века по всей Италии, ставший переходным к стилю контрреформации – барокко, в Венеции был очень плавным, постепенным, не совершал революций, а как бы органично вплетался в поздний ренессанс. На сравнении двух памятников великих зодчих Микельанджелло и А.Палладио, построенных одновременно – библиотеки Лауренциана (Микельанджело,1534-1549) во Флоренции, и Базилики в Виченце (А.Палладио,1545-1550) годах, мы увидим очевидную пропасть стиливого различия; библиотека – это барочная постройка, а базилика – вершина ренессансного стиля. Замедленное проникновение новых тенденций в культуру Венеции дало поразительные результаты в искусстве. Это проявилось в творчестве Веронезе, Тициана, Тинторетто, Якопо Сансовино, Андреа Палладио и др. Особым и, наверное, самым ярким представителем этого периода в архитектуре Венеции стал А.Палладио. Естественная эволюция его творчества от ренессанса к маньеризму создала удивительный стилевой ансамбль в его архитектуре. Ни один архитектор в истории не имел такого числа последователей, течение палладианства захватило всю Европу, часть Америки, Россию. Можно сказать, что его архитектурный язык явился универсальным для многих культур и стран. Произведения А.Палладио были созданны в эпоху «трагического Возрождения», но в них удивительным образом сосредоточилось все самое лучшее из предшевствующего времени. Их рафинированная красота – это лебединая песня искусства ренессанса. Черты искусства маньеризма проявились в них, но превратились в органичный ансамбль, создав особый стиль, и не имели подавляющего влияния на творчество А.Палладио.

Философия гуманизма, прошедшая через весь период существования ренессанса, являлась стержнем всей культуры и искусства этого времени. Зачастую человек последующих эпох, ассоциируя себя с личностью Возрождения, вольно или невольно отождествлял свое жилище или же общественную постройку с архитектурой этого времени. Саму эпоху поразил кризис и она завершилась, но идеи гуманизма, открывшего человеку самого себя, обозначевшего безграничные возможности самосовершенствования, остались. Они жили как часть разных философских течений несмотря на контрреформацию, образование

новых государств и буржуазные революци. Идея воспитания, развития, взращивания человеческой личности актуальна и до сих пор, как актуальны и достижения искусства, и архитектуры Возрождения.

Примечания:

1. Джованни Пико делла Мирандола (1463-1494), итальянский мыслитель эпохи Возрождения. Учился в университетах Болоньи, Феррары, Падуи, где освоил схоластическую традицию аристотелизма и аверроизма, вместе с тем воспринял культуру филологического гуманизма. Изучил древнееврейский и арабский языки, штудировал в оригинале Ветхий завет и Коран, увлекался каббалой и «натуральной магией». В 1486 году обнародовал «900 тезисов», взятых из всех известных ему философских и религиозных учений, отчасти сформулированных самостоятельно, и вызвался защитить их в Риме перед учеными христианского мира (введением к ним явилась «Речь о достоинстве человека» – одно из самых знаменитых свидетельств ренессансного мировосприятия).

2.1404-1472 – итальянский ученый, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения. Альберти первым связно изложил математические основы учения о перспективе. Также внес существенный вклад в развитие криптографии.

3.1433-1499 – философ, гуманист, астролог, основатель и глава флорентийской Платоновской академии. Один из ведущих мыслителей раннего Возрождения, наиболее значительный представитель флорентийского платонизма.

4.1407-1457 – итальянский гуманист, родоначальник историко-филологической критики, представитель исторической школы эрудитов. Обосновывал и защищал идеи в духе эпикуреизма. Считал естественным все то, что служит самосохранению, счастью человека.

5.1313-1375 – итальянский писатель и поэт, представитель литературы эпохи раннего Возрождения. Автор поэм на сюжеты античной мифологии, пасторалей, сонетов. Главное произведение – «Декамерон» (1350-1353, опубликовано в 1470) — книга новелл,

проникнутых гуманистическими идеями, духом свободомыслия и антиклерикализма, неприятием аскетической морали, жизнерадостным юмором.

6.1370-1374 – итальянский гуманист, писатель и историк.

7.1401-1464 – кардинал, крупнейший мыслитель XV века, философ, теолог, ученый, математик, церковно-политический деятель.

8.Необыкновенно разносторонний писатель, Манетти отличался от других гуманистов интересом к богословским вопросам: кроме классических языков, он знал еврейский и перевел с еврейского несколько псалмов и с греческого весь Новый Завет. Из массы сочинений Манетти, в большинстве оставшихся неизданными, наиболее замечательны: «De dignitate et excellentia hominis» (Базель, 1532).

9.История эстетики том 1, 6-14 страница, статья о Пикко делла Мирандолла.

10.Главная философская работа Фичино – Платоновская теология о бессмертии души (Theologiae platonicae de immortalitate animorum, 1469–1474, первое издание 1482) – изощренный метафизический трактат, в котором учение Платона и неоплатоников приводится в согласие с христианской теологией.

11.Баткин Л.М. «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» М.: Наука, 1989.

12.Джорджо Вазаери (30 июля 1511, Ареццо – 27 июня 1574, Флоренция) – итальянский живописец, архитектор и писатель. Автор знаменитых «Жизнеописаний художников, архитекторов и скульпторов», основоположник современного искусствознания. Данная цитата из книги «Жизнеописание Леонардо да Винчи» первое издание 1550 год.

13.Йохан Хейзинг (нидерл. Johan Huizinga, 1872-1945) – нидерландский философ, историк, исследователь культуры Возрождения, профессор Гронингенского (1905-1915) и Лейденского (1915-1940) университетов.

14.Франческо Петрарка (1304-1374) – итальянский поэт, глава старшего поколения гуманистов, один из величайших деятелей итальянского Проторенессанса.

15.Андреа Палладио Четыре книги об архитектуре, 1570.

16.Материковая часть Венецианской республики, в окрестностях города Виченцы, является частью региона Венето

17.Никколо Макиавелли (3 мая 1469, Флоренция – 21 июня 1527, там же) – итальянский мыслитель, философ, писатель, политический деятель. Выступал сторонником сильной государственной власти, для укрепления которой допускал применение любых средств, что выразил в прославленном труде «Государь», опубликованном в 1532 году.

Библиография:

1.Макс Дворжак, «История искусства как история духа». СПб. 2001

2.Эрвин Панофски, «Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.» СПб. 2002

3.Н. Плевзнер, «Контрреформация и маньеризм» 1925.

4.А. Хаузер, «Социальная история искусства» Лондон, 1951.

5.Л. М.Баткин, «Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления» М. 1978.

6.Л. М. Баткин, предисловие к книге «Микельанджело и его время», «Об истоках трагического в Высоком Возрождении» М.1982.

7.Б. Кузнецов, «Идеи и образы Возрождения» М.1979.

8.Э. Панофски, «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада» М.1998.

9.Л. Баткин, «Итальянское возрождение в поисках индивидуальности» М.1989.

10.Giuseppe Barbieri “in arte Palladio” Terra Ferma-Vicenza 2008.

О. С. Звонков

ПРЕДМЕТЫ ИЗ ГРОБНИЦЫ ТУТАНХАМОНА В КОНТЕКСТЕ ИНОЗЕМНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЛИЯНИЙ

Иноземные влияния на египетское искусство Нового царства являются практически неоспоримыми. В данной статье с точки зрения внеегипетских воздействий рассматриваются предметы из гробницы Тутанхамона – самого значимого и характерного памятника амарнского и позднеамарнского периодов.

Foreign influences on the Egyptian art of New Kingdom are almost indisputable. In this article, in terms of external factors are considered the objects from the tomb of Tutankhamun – the most significant and characteristic monument of the Amarna and post-Amarna periods.

Ключевые слова: гробница Тутанхамона, искусство Амарны, Новое Царство, XVIII династия, архив Картера.

Keywords: tomb of Tutankhamun, the art of Amarna, New Kingdom, XVIIIth Dynasty, Carter`s archive.

Иноземные влияния на египетское искусство в третьей четверти XIV века до н.э. практически не подвергаются сомнению большинством современных искусствоведов-египтологов, хотя данный вопрос по-прежнему остается в определенных смыслах дискуссионным. Главная проблема здесь – это, безусловно, оценка значимости упомянутых воздействий для специфического и вполне самодостаточного искусства нильской цивилизации.

В нашей статье мы не будем говорить об иноземных влияниях применительно к искусству Амарны и пост-Амарны в целом. Это тема для более серьезных исследований, затрагивающих искусство

народов Северо-Восточной Африки, Ближнего Востока, Передней Азии и Восточного Средиземноморья, что требует соответствующего уровня проникновения в культуру каждой из стран и глубокого анализа местных художественных особенностей. Мы ставим перед собой более скромную, но также важную задачу: определить наиболее заметные следы зарубежных художественных воздействий на примере лишь одного памятника – самого значимого и характерного для амарнского и позднеамарнского периода – гробницы Тутанхамона. Тем самым мы, с одной стороны, сделаем некоторый шаг в процессе осознания того эффекта, который имели в конце XVIII династии иноземные влияния на складывавшийся тысячелетиями консервативный египетский художественный канон, а с другой – попытаемся продолжить начинания по определению в погребальном инвентаре Тутанхамона инородных предметов, к чему призывал академик Б.Б. Пиотровский.

Амарнский и позднеамарнский периоды, как и в целом, эпоха Нового царства, – время, когда дипломатические, экономические и культурные связи между государствами Древнего Востока достигают небывалого расцвета. Об этом можно судить по «Амарнским письмам» – главному документальному источнику о международных отношениях того времени. Амарнский архив представляет собой 382 глиняные таблички, найденные в конце XIX века при раскопках развалин Ахетатона, и написанные большей частью на одном из диалектов аккадского языка (международный дипломатический язык того времени). До сих пор не переведенный полностью на русский язык, архив содержит переписку египетских правителей с Хеттским царством, Вавилоном, Митанни, Ассирией и другими странами, а также представителями египетского центра в неспокойных палестинских образованиях. География переписки ярко демонстрирует широту международного взаимодействия в указанный период. Косвенно свидетельствует она и о наличии развитых культурных связей, хотя об этом гораздо лучше говорят археологические открытия. В частности, огромное количество предметов ближневосточного и эгейского импорта, найденных по всей территории Египта (можно упомянуть, к примеру, знаменитые микенские сосуды, обнаруженные Питри в конце XIX века в Телль-эль-Амарне). Не стоит забывать и об активном использовании иноземных

материалов. Помимо достаточно традиционных материалов, таких как нубийское золото или ливанский кедр, мы встречаем порой самые неожиданные – например, березу в колеснице №332 или дуб, использованный в первом саркофаге из погребального покоя.

Проблематика найденных в гробнице Тутанхамона вещей с иноземными мотивами не нова для египтологии. Можно сказать, что данный вопрос возник сразу с момента обнаружения гробницы, и его первым коснулся при анализе предметов из усыпальницы сам автор открытия – Г. Картер. В разное время тему о неегипетском характере отдельных предметов затрагивали как зарубежные авторы, к примеру, К. Дерош-Ноблекур, О. Эль-Нур, так и отечественные – Б.Б. Пиотровский и С.И. Ходжаш. В отечественной историографии закрепилось традиционное мнение, что среди вещей из гробницы Тутанхамона иноземные влияния, а возможно и происхождение имеют как минимум следующие предметы: резной ларец, отделанный слоновой костью и украшенный бордюром из фаянса и алебастра (№551); два кинжала – тонкой высокохудожественной работы золотой с некоторыми иноземными орнаментами (256dd), и железный с навершием из горного хрусталя (256k); статуи фараона на спинах леопардов (№289a, 289b), представляющие типичный переднеазиатский мотив, характерный для искусства хеттов, Митанни и зависимых территорий; а также еще несколько вещей. Вышеперечисленные предметы, как нам представляется, – это далеко не все. Однако вначале нам хотелось бы уделить внимание именно этим произведениям искусства.

Ларец №551 был обнаружен экспедицией Г. Картера в северном конце «кладовой», причем крышка (№540) валялась отдельно. Сам же ларец находился под грудой посторонней утвари, что привело к частичному повреждению его стенок и ножек. Ковчег схож по форме с ковчегом №44, найденным в передней комнате. Эти произведения архитектурны по духу и имитируют святилище – наос, подобно многим, самым важным ларцам в гробнице. Однако, если по форме ларец №551 напоминает ларец №44, то по стилистике и манере декорации, он близок другому, очень интересному с точки зрения нашего анализа, предмету, а именно ковчегу №21, о котором пойдет речь ниже.

Весь ларец покрыт раскрашенной простыми красками рельефной

резьбой. На продольных стенках изображены сцены охоты: собаки, нападают на газелей, внизу помещен растительный орнамент в виде арок. В свою очередь крышка и передняя стенка ларца украшены лирическими сюжетами из жизни царской четы – не в пример часто повторяющимся в предметах из гробницы сценам военной тематики. С торцовых сторон ковчега изображены Тутанхамон и его супруга Анхесенамон, ловящие птиц и рыбу. На крышке с высоким художественным мастерством представлен еще один лирический момент: фараон и царица стоят друг напротив друга в беседке, в окружении пышно цветущих растений. Супруги облачены в широкие складчатые одежды, на их шеях широкие воротники, напоминающие ожерелья. Фараон, опираясь на посох, протягивает жене руку, чтобы принять от нее букет из лотосов и цветов папируса – священных для нильской цивилизации растений, символизирующих Нижний и Верхний Египет. Внизу, в орнаментальном поле, изображены две служанки, которые собирают для царственной четы цветы и плоды мандрагоры. Иероглифические надписи вверху сцены гласят: «Прекрасный бог, владыка обеих земель Небхепрура, Тутанхамон, князь Южного Гелиополя, подобный Ра»; «Великая жена фараона, владычица обеих земель, Анхесенпаамон, да живет она вечно».

Б.Б. Пиотровский, анализируя декор ларца, отмечает, что мотивы охоты известны для египетского искусства XVIII династии. Мы со своей стороны заметим, что они достаточно характерны для предметов из гробницы Тутанхамона. Между тем, Пиотровский справедливо говорит о нехарактерной для египетского искусства манере данных изображений: насыщенном цвете, стремлению к заполнению пустот и «ковровом стиле» . Обращает на себя внимание, что в сцене охоты на птиц и рыб грудь Анхесенамон представлена в фас, а это идет вразрез с официальным египетским искусством, за исключением детских изображений.

Однако наибольшие несоответствия с официальным каноном наблюдаются при прочтении нанесенных на ковчег иероглифических текстов. К примеру, в вышеупомянутой титулатуре царя, помещенной на крышке ковчега, выпущена фраза «кому дана жизнь», а на лицевой стороне титул фараона «владыка Обеих Земель» имеет вместо двух черт

одну, что приводит к невозможному для египтян написанию титула как «владыка Земли». Местный мастер вряд ли позволил бы себе подобные ошибки, и, скорее всего, мы имеем дело с небрежным копированием текстов иностранными ремесленниками.

Кинжалы №256k и №256dd также дают повод рассуждать об их иноземном происхождении, однако здесь все еще более неоднозначно, чем в случае с ларцом. До сих пор не прекращается полемика – можно ли считать их произведениями зарубежных мастеров, или они все же изготовлены местными мастерами, находившимися под значительным влиянием иноземного искусства.

Сразу обращает на себя внимание то, что рукоятки кинжалов выполнены в технике зерни, которая появилась в Египте лишь в эпоху Среднего царства. Они украшены перемежающимися лентами из драгоценных камней и стекла в технике перегородчатой эмали, а также накладными спиралями из золотой проволоки. Кроме того, здесь присутствуют несвойственные для традиционного египетского искусства орнаменты – треугольники, ромбы и зигзаги.

Следует отметить, что кроме данных кинжалов в гробнице Тутанхамона есть еще несколько не упомянутых исследователями предметов, содержащих иноземные орнаменты. По всей видимости, к вещам неегипетского происхождения следует отнести найденное в погребальном покое и покрытое листовым золотом опахало из эбенового дерева (№245), а также два ларца из «сокровищницы» (№267 и №268). В верхней части шеста роскошного опахала №245 помещен ромбовидный орнамент, коробочка №268, изготовленная из ливанского кедра, черного дерева и слоновой кости украшена орнаментами в виде зигзагов, а ларец №267, созданный из черного дерева и слоновой кости, имеет как зигзагообразные, так и ромбовидные орнаменты.

В продолжение анализа кинжалов №256k и №256dd, отметим, что ножны их декорированы также пышно, как и рукоятки: на одной стороне – исполненный в технике перегородчатой эмали сакральный орнамент «риши», имитирующий перья; на другой – охотничья сценка с изображением хищников, которые нападают на травоядных. Картер называет в числе изображенных хищников леопарда, львов и собак; Пиотровский упоминает только собак. В контексте нашего анализа

эти различия не столь принципиальны, важнее другое – манера изображения, которая зачастую нехарактерна для египетского канона.

К примеру, голова одной из собак изображена в фас, а такой тип изображения животных является привнесенной чертой из искусства Эгейского мира и Передней Азии. С.И. Ходжаш в своей статье отмечает еще больше деталей, выдающих по ее мнению иноземное происхождение кинжала: «выгравированная у основания ножен многоярусная пальметка напоминает финикийские; бегущий над ней бычок похож на бычков, резвящихся при восходе солнца на амарнских росписях, группы борющихся животных аналогичны переднеазиатским изображениям, а спиральный орнамент, идущий вдоль края ножен, повторяет эгейские спиральные мотивы».

И хотя первооткрыватель гробницы Г. Картер, отмечая стилистическую близость кинжалов искусству Эгейского мира, все же остается при мнении, что они – дело рук египетских ювелиров, его точка зрения опровергается, в первую очередь, все тем же Пиотровским. Обращая внимание на надпись поверх ножен золотого кинжала «добрый бог, господин доблести Хепрунебра», он заключает, что нанесена она уже после изготовления кинжала (подобной надписи нет на ножнах железного кинжала, так как, по его мнению, там просто не хватило места). Это значит, что предметы могли быть привезены из-за границы, а надпись сделана уже в Египте.

В работах египтологов, в основном, зарубежных, можно увидеть гипотезы об иноземном происхождении еще некоторых предметов. Базируются они на интерпретации изображений в гробнице египетского наместника в Нубии Аменхотепа-Хеви, где представлена сцена приношения Тутанхамону дани и даров. Так, к примеру, К. Дерош-Ноблекур сравнивает изображенные в усыпальнице Амехотепа-Хеви табуреты с теми табуретами, что были обнаружены в гробнице Тутанхамона. О. Эль-Нур таким же образом отмечает сходство между тремя изображенными в усыпальнице чиновника щитами и некоторыми из тех щитов, что оказались в фараоновском погребальном инвентаре (№379a, №379b, а также №488a или №566).

Щит №379a украшает сцена с фараоном, который будучи представленным в виде льва в двойной короне, попирает своих врагов.

На щитах №488a и №566, изготовленных с использованием шкуры гепарда, помещены в двух картушах тронное и личное царские имена. А щит №379b представляет фараона поражающим неприятелей кривым мечом. В гробнице Аменхотепа-Хеви на похожем щите, фараон делает это копьем, что, впрочем, совершенно не смущает исследователя, объясняющего данное несоответствие обычными неточностями художественного воспроизведения.

По нашему мнению, обозначенная гипотеза об иноземном происхождении щитов вполне обоснована, тем более, наверняка многие предметы попали в гробницу Тутанхамона из царской сокровищницы, пополнявшейся, в том числе, и иноземными дарами. Однако, чтобы совсем ясно идентифицировать вещи, как иноземные, хотелось бы иметь в наличии более определенные факты – если не надписи, то хотя бы присутствие в композиции иноземных художественных мотивов. А этого в данном случае мы не наблюдаем – иконография изображений стандартна, и выполнены они по классическим египетским лекалам.

Отдельно следует сказать о предметах, содержащих, как нам представляется, анатолийские мотивы. Вопрос хеттского влияния на египетское искусство, а также роль Сирии и Палестины, как связующих звеньев в этом явлении, малоизучен. Между тем, вопреки преобладающему мнению о том, что египетское искусство по причине своего превосходства над хеттским, а также в силу своей самодостаточности не могло заимствовать ничего хеттского, такие заимствования все же имели место, и предметы из гробницы Тутанхамона данный факт ясно подтверждают. Касается это, правда, только заимствования отдельных мотивов иконографии; о каких-либо крупномасштабных стилевых влияниях в связи с вышеуказанными причинами не может быть и речи.

Предпосылки к тому, что даже наиболее влиятельное на Древнем Востоке египетское искусство воспринимает мотивы из казалось бы более примитивного хеттского, следует искать в историческом возвышении хеттского государства в XIV веке до н.э, а также его дальнейшем превращении в ведущую наравне с Египтом державу Древнего Востока. В результате войн против союзного Египту царства Митанни хеттам удалось захватить митаннийские вассальные владения

в Сирии и поставить некогда могущественное государство под свой контроль. Для Египта это означало то, что они лишились «буферной зоны», отделявшей их от грозной хеттской державы и теперь им пришлось иметь общую границу с новым, довольно агрессивным соседом. Усилившиеся дипломатические контакты способствовали, в том числе, и проникновению в Египет иконографических мотивов хеттского искусства.

В связи с этим, интересно взглянуть на две достаточно известные фигуры фараона, стоящие на спинах черных леопардов – №289a и №289b. Обнаружены они были в «сокровищнице» гробницы Тутанхамона, в одном из черных ларцов, помещавшихся вдоль южной стены. Царь представлен с посохом и плетью, в короне Верхнего Египта. Он стоит, чуть выставив вперед ногу на пьедестале, который помещается на спине животного. Леопарды, в свою очередь, также располагаются на черных пьедесталах, однако они показаны в движении, как будто фараон куда-то церемониально въезжает на них – возможно в подземное царство. Как справедливо замечено С.И. Ходжаш, фигуры фараона и животных не мыслятся в органическом единстве. Соглашаясь с ней, отметим, что на наш взгляд, такой тип изображения характерен для искусства хеттов, Митанни и зависимых территорий (достаточно вспомнить, к примеру, сохранившиеся, чуть более поздние статуи из Зинджирли и Фасиллара, рельефы из Язылы-Кая, а также базальтовые статуи портала в митаннийском дворцовом комплексе Тель-Халафа). В Египте же, где были распространены изображения полулюдей-полуживотных, подобная иконография получает распространение именно во времена XVIII династии.

Другой заимствованный, по всей видимости, из хеттского искусства мотив – крылатые сфинксы. Сфинксов, изначально бескрылых, происходящих, безусловно, из Египта и проникших в искусство многих стран Древнего Востока, хетты начинают изображать именно с крыльями. Подобную иконографию крылатых сфинксов можно увидеть в некоторых египетских произведениях искусства XIV века: поврежденный сфинкс Аменхотепа III из Каирского музея, а также женские сфинксы цариц Тейе, Нефертити и Мутноджемет. Присутствуют крылатые сфинксы и в гробнице Тутанхамона: пример -

композиция алебастрового кувшина №45.

Этот кувшин обладает вытянутой конической крышкой. Такая крышка удобна в практических целях – ее легко поднять. Тулово сосуда, имеющее маленький носик, помещается на невысокой резной подставке, в украшении которой можно наблюдать вышеупомянутых крылатых сфинксов, фланкирующих помещенное в центре изображение бога Беса. Сходство между этими сфинксами и сфинксами из анатолийско-сирийских памятников (датированные примерно тем же временем монументальные ворота в Аладжа-Хююке, чуть более поздние сфинксы из Мегиддо, или более ранние сфинксы на хеттских глиняных табличках) несомненно.

Если же говорить о происхождении кувшина, а также статуэток с фигурами фараона на леопардах, то это определенно произведения египетских мастеров. В пользу данной версии говорит высочайшее мастерство художественной выделки, присущее мастерам Амарны и пост-Амарны (в частности, искусная резьба по алебастру), а также некоторые стилевые особенности указанных предметов. К примеру, кувшин №45 имеет фигурную подставку – это типичная деталь амарнских предметов декоративно-прикладного искусства. Подставки имеются и у статуй с леопардами, причем как под ногами царя, так и под лапами леопардов. Манера изображения тела царя – типично амарнская: неестественно выпуклый живот и женственная грудь в целях представления фараона, как божества-создателя. В силу перечисленных доказательств, стоит отмести предположение о том, что данные предметы могли быть изготовлены за рубежом с учетом египетской специфики, а затем подарены фараону.

В начале нашей статьи мы указали проблему оценки иноземных влияний на традиционный египетский канон. Рассмотренные вещи из гробницы Тутанхамона не дают однозначного ответа на вопросы исследователей, а если быть точным, то дают двоякий ответ. С одной стороны, мы видим порой совершенно нехарактерные для египетского искусства художественные мотивы, с другой же – вплетение их за редким исключением в традиционную египетскую иконографию.

С нашей точки зрения, иноземные влияния не имели предпосылок и возможностей, чтобы в эпоху Нового царства серьезно изменить

египетский изобразительный канон, складывавшийся на протяжении тысячелетий и самодостаточный по своей природе. Даже в амарнский и позднеамарнский период, когда искусство Египта переживало неоднозначные изменения, оно ориентировалось, прежде всего, на собственные традиции и опиралось на местную египетскую мифологию. Нам представляется, что во времена Нового царства, когда Египет являлся «сверхдержавой» Древнего Востока, искусство нильской цивилизации само оказывало большее влияние на искусство своих соседей, чем они на него. Об этом свидетельствуют и примеры с «реминисценциями» отдельных египетских художественных мотивов, таких, как, например, сфинксы, в переработанном иноземцами виде.

Действительно, иноземные влияния в предметах из гробницы Тутанхамона в большинстве своем сводятся лишь к отдельным иконографическим мотивам, не меняя изобразительную манеру, характерную для египетского искусства. И, тем не менее, мы можем достаточно уверенно говорить, что предметы с иноземными мотивами изготавливались не только за рубежом и преподносились фараону в качестве даров, но они создавались и египетскими мастерами, прекрасно вписываясь в специфическую амарнскую и постамарнскую стилистику.

Библиография:

1.Carter H. The Tomb of Tut-Ankh-Amen. Vol. I–III. London, 1923–1933.

2.Desroches-Noblecourt C. Life and Death of Pharaon Tutankhamun. London, 1964.

3.Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean. Proceedings of the International Conference in the Netherlands-Flemish Institute Cairo 26-29 October 2008. Leuven, Paris, Walpole, 2011.

4.Knudtzon J.A. Die El-Amarna Tafeln. Leipzig, 1907.

5.Murray H., Nutall M. A Handlist to Howard Carter’s Catalogue of Objects in Tutankhamun Tomb. Oxford, 1963.

6.Petrie W.M.F. Tell El Amarna. London, 1894.

7.Pritchard J.B. Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament with Supplement. Princeton, 1969.

8.Tutankhamun: Anatomy of an Excavation. The Howard Carter Archives (www.griffith.ox.ac.uk/gri/4tut.html). Oxford, 2007-2009.

9.Vilimkova M., Abdul-Rahman M.H. Altagyptische Goldschmiedenkunst. Prague, 1969.

10.Картер Г., Гробница Тутанхамона. М., 1959.

11.Матье М.Э., Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961.

12.Пиотровский Б.Б., Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 8-21.

13.Пиотровский Б.Б., Связи культуры древнего Египта с культурой Африки // Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия. Africana. Т. 43. Л., 1968. С. 3–11.

14.Ходжаш С.И., Сокровища гробницы Тутанхамона // Искусство. 1974. № 6. С. 61-66.

15.Эль-Нур О., Щиты из Куша в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 35-41.

Примечания:

1.Пиотровский Б.Б., Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С.20.

2.Knudtzon J.A. Die El-Amarna Tafeln. Leipzig, 1907.

3.См. Pritchard J.B. Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament with Supplement. Princeton, 1969. В книге содержатся переводы около 20 писем на английский язык.

4.Petrie W.M.F. Tell El Amarna. London, 1894.

5.В архиве Картера дословно «birch-tree». Электронная ссылка: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/332-c332-02.html

6.Литература о гробнице Тутанхамона, особенно отечественная, страдает из-за отсутствия в тексте точных номеров упоминаемых артефактов, что зачастую приводит к путанице. В лучшем случае даются ссылки на иллюстрации в книге Г. Картера «Гробница Тутанхамона» (М., 1959). Что касается этого и всех дальнейших номеров предметов в статье, то они приведены автором и даны по каталогу Картера, соответствуя номерам в издании Murray H., Nutall M. A Handlist to Howard Carter's Catalogue of Objects in Tutankhamun Tomb. Oxford, 1963.

7.Carter H. The Tomb of Tut-Ankh-Amen. Vol. I–III. London, 1923–1933.

8.Desroches-Noblecourt C. Life and Death of Pharaon Tutankhamun. London, 1964.

9.Эль-Нур О. Щиты из Куша в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 35-41.

10.Пиотровский Б.Б. Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 8-21. Пиотровский Б.Б. Связи культуры древнего Египта с культурой Африки // Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия. Africana. Т. 43. Л., 1968. С. 3–11.

11.Ходжаш С.И. Сокровища гробницы Тутанхамона // Искусство. 1974. № 6. С. 61-66.

12.Описание из архива Картера доступно на сайте Института Гриффита: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/551.html

13.Пиотровский Б.Б. Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 15.

14.Ibid.

15.Ibid.

16.Vilimkova M., Abdul-Rahman M.H. Altagyptische Goldschmiedenkunst. Prague, 1969. C. 60.

17.Описания из архива Картера доступны на сайте Института Гриффита: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/256k.html и http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/256dd.html

18.Пиотровский Б.Б. Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 14.

19.Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961. С. 277.

20.Ходжаш С.И. Сокровища гробницы Тутанхамона // Искусство. 1974. № 6. С. 66.

21.Картер Г. Гробница Тутанхамона. М., 1959. С. 176.

22.Пиотровский Б.Б. Об иноземных предметах в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон и его время. М., 1976. С. 15.

23.Desroches-Noblecourt C. Life and Death of Pharaon Tutankhamun. London, 1964. P. 199.

24.Эль-Нур О. Щиты из Куша в гробнице Тутанхамона // Тутанхамон

и его время. М., 1976. С. 40.

25.Ibid.

26.Darnell J.C. and Manassa C. Tutankhamun`s Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt`s Late Eighteenth Dynasty. Hoboken, New Jersey, 2007. P. 165.

27.Ходжаш С.И. Сокровища гробницы Тутанхамона // Искусство. 1974. № 6. С. 62.

28.Lebrun R. Le zoomorphisme dans la religion Hittite // L'Animal, l'homme, le dieu dans le Proche-Orient ancient, 1985. Pp. 95-103.

29.Gilibert A. Die anatolische Sphinx // Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident. Berlin, 2011. Pp. 39-49.

30.Darnell J.C. and Manassa C. Tutankhamun`s Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt`s Late Eighteenth Dynasty. Hoboken, New Jersey, 2007. P. 31.

Н. Р. Фатхоллах

ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО АХЕМЕНИДСКОГО ДВОРЦОВОГО КОМПЛЕКСА В СУЗАХ (НА ПРИМЕРЕ ФРИЗОВ И ПАННО ИЗ ГЛАЗИРОВАННЫХ КИРПИЧЕЙ)

Данная статья анализирует декоративное убранство ахеменидского дворцового комплекса в Сузах на примере фризов и панно из глазированных кирпичей. Исследует происхождение этого типа декора, его применение в зодчестве древних высокоразвитых государств – Месопотамии и Элама.

This article analyzes the decoration of the Achaemenid palace at Susa, on an example of the friezes and panels of glazed bricks, explores the origins of this type of decor, studying its application in architecture of ancient developed countries – Mesopotamia and Elam.

Ключевые слова: Древний Иран, Ахемениды, Сузы, архитектурный декор, глазированные кирпичи.

Keywords: Ancient of Iran, Achaemenids, Susa, the architectural decoration, the glazed bricks.

Эпоха Дария Великого является расцветом ахеменидской державы, ставшей великой империей Древнего Востока. Этот период характеризуется не только высокими достижениями в политико-экономическом и военном русле, но и, безусловно, в архитектуре и искусстве. Широкомасштабной программой архитектурного строительства в Сузах и Персеполе, Дарий Великий создал лицо ахеменидского искусства. Однако важно отметить, что две столицы преследовали разные цели и разными были и результаты строительства.

Избрание Суз в качестве столицы державы, в первую очередь,

обусловлено многовековой историей государственности древнего Элама, их письменности и бюрократическими традициями. Кроме того, эламитская метрополия в своей производственной деятельности обладала богатым древним опытом и высокоразвитой культурой.

В Сузах, где строительный камень был трудно добываемым, основными природными ресурсами были глина и вода. Сооружения из кирпича-сырца или обожженного кирпича являются многовековой традицией зодчества этой местности. Однако положение древней эламитской столицы в центре равнины, лишенной возможности добывать камень и, следовательно, ограничения в использовании камня, не только повлияли на технику строительства, но и на образ дворцовой архитектуры, декоративного убранства всего ансамбля. В отличие от дворцового комплекса Персеполя, в Сузах, за исключением египетских статуй Дария, монументальных фигур входных ворот и капителей ападаны, не было скульптурных произведений из камня. Основной частью архитектурного декора дворцового комплекса в Сузах являются панно из глазированных кирпичей, на фоне стен, вероятно, покрытой известью. Глазированные панно были сосредоточены в дворцовой резиденции, украшали, однако не Ападану, а стены внутренних дворов. (1) Ансамбль, вероятно, также украшался росписью, о чем свидетельствуют следы цветной штукатурки, покрывающей стены. (2) Однако, к сожалению, по сохранившимся небольшим фрагментам, невозможно судить об объеме и характере росписи.

Глазированные кирпичи широко применялась великими державами I тысячелетия до н. э. в Ассирии и Вавилонии, а позднее ахеменидской империей в Сузах и Персеполе. Таким образом, среди специалистов сложилось мнение, утверждающее о том, что декорирование архитектурного облика с использованием глазированных кирпичей является месопотамской традицией, указывая на образцы декоративного убранства доахеменидских дворцовых комплексов в Вавилонии и Ассирии. (3) Культура и искусство Суз представляют богатый опыт, широту и разнообразие применения техники обжига еще с конца IV тысячелетия до н. э.

Археологические источники сообщают об амулетах и подвесках конца IV тысячелетия до н. э., эламитского происхождения, изготовленных из

кремниевой массы и покрытых зелено-голубой глазурью (в результате использования меди). К концу III тысячелетия до н. э. наряду с обычными керамическими сосудами появляются изящные чаши яйцевидной формы и кубки. Конечно, возможно, не уместно сравнивать эти небольшие предметы с величественными декорами, украшающими стены, однако, в действительности, речь идет об одной и той же группе технологических и производственных процессов с применением легко добываемых природных материалов. Создание этих предметов также обусловлено уровнем квалификации ремесленников и художников, а также их владением искусства обжига и технологии производства.

Уже в XIV в. до н. э. в комплексе Чога-Занбиля в Сузиане применялись архитектурные элементы, напольные и декоративные плитки из обожженной глины, покрытые глазурью с использованием меди. Кроме того, в декоре также применялось стекло голубого или белого цвета, инкрустированное в виде «глазков», или в обрамлении дверей в виде мозаики. Позднее, с XII в. до н. э., эламиты создавали огромные панно из формованных глазированных кирпичей с надписями и рельефами, позволяющие украшать большие пространства. Из династии Шутрукидов (XII в. до н. э.) сохранились несколько памятников в честь бога покровителя Суз – Иншушинака. Также были найдены скульптура лежащего льва, покрытая глазурью, и фрагменты глазированных кирпичей, украшенной желтой и зеленой эмалью, демонстрирующие рельефы с изображением лица, рук и ног, относящиеся к фигурам царской семьи. Надписи гласят: «Я Шилхак Иншушинак, сын Шутрука Наххунте, служитель Иншушинака, царя Аншана и Сузы. Цари, мои предшественники, построили эти врата из обожженого кирпича. Я Шилхак Иншушинак, я построил из кирпичей покрытых эмалью и начертал мое имя».

«Изображения Шутрука Наххунте, моего дорогого отца, Кутира Наххунте, моего старшего брата, царицы Наххунте, моей дорогой жены выполнены из цветного кирпича».

Таким образом, декоративные глазированные кирпичи резиденции Дария Великого в Сузах во многом обязаны местной технологии, являющейся одной из древнейших традиции высокоразвитого Элама. Следует также отметить, что соседние государства, Вавилония и

Элам, связывались тесными политическими взаимоотношениями. Вступая в союз, они противостояли Ассирии. Кроме того, именно во время правления Навуходоносора II, Элам был подвластным ново-вавилонскому царству. В 596-95 гг. до н. э., Навуходоносор II захватил древнюю столицу Элама – Сузы. По его приказу, согласно принятому обычаю по отношению к покоренным странам, многие из эламитов были выселены в разные регионы Нововавилонского государства. (4) Таким образом, культура и древние традиции Элама могли также повлиять на искусстве Вавилонии.

Во дворце Навуходоносора II (605 – 562 г. до н. э.) в Вавилоне, где Врата Иштар, священный путь и фасад дворца были украшены глазированными кирпичами, характерны зооморфные изображения, посвященные символам вавилонского пантеона: быку, льву, дракону, являющимся прообразами сузских панно. Безусловно, нельзя отрицать влияния искусства Месопотамии на формирование художественной культуры Ахеменидов. В действительности некоторые декоративные панно происходят из месопотамских образцов, однако лишь с точкой зрения композиционного решения и характера изображения. Кроме того, в Сузах одним из популярных мотивов декоративных кирпичей являются «лучники», тогда как во дворце Навуходоносора II в Вавилоне отсутствуют человеческие фигуры.

Во дворце Дария использовались преимущественно силикатные кирпичи на основе кремнезема, покрытые цветной глазурью. Такой выбор обусловлен тем, что, во-первых, эти кирпичи обладали большой стойкостью, а во-вторых, кремнезем имел такой же коэффициент плавления при обжиге, что и глазурь, покрывающая его, что позволяло избежать растрескивания, характерного для месопотамской продукции. Кирпичи из обожженной глины с рельефами использовались в меньшей степени, лишь для мотивов мифологических животных (крылатого быка, грифона, льва). Отметим также, что кирпичи имели форму «клина», позволяющую уменьшить стыки на фасадной стороне. Однако кирпичи разных панно могли отличаться размерами.

Цветовая гамма декоративных кирпичей ограничена использованием голубой, зеленой, белой, желтой и коричневой глазури, полученной в результате применения окиси различных металлов. (5) Однако

использование окиси металлов в разных пропорциях позволяло получать оттенки того или иного цвета различной интенсивности. Таким образом, создавалась необходимая палитра цветов, заполняющие очерченные пространства рисунка, после чего кирпичи подвергались повторному обжигу. Нанесенная темной глазурью контурная линия рисунка позволяла избегать перемешивания разных цветов.

Отметим также, что на декоративных кирпичах имелись метки (на верхней части силикатных кирпичей и по бокам или на задней поверхности кирпичей из обожженной глины), установленные еще на этапе производства, с помощью которых собирали и устанавливали различные панно на стенах резиденции. Система меток свидетельствуют об отличной организации производственного процесса.

Как мы уже упоминали, декоративные панно были сосредоточены во внутренних дворах дворцовой резиденции. Однако с технической и эстетической точки зрения, маловероятно, что стены дворов покрывались орнаментированными кирпичами в широком масштабе. Площадь стен четырех главных дворов Резиденции (при высоте 12-13 м.) составляет 6000 кв.м. Для их покрытия потребовалось бы от 200 до 250 тысяч кирпичей. Не стоить забывать, что каждый кирпич каждого панно требовал значительных затрат труда (приготовление материала, формовка, нанесение красок, неоднократный обжиг, сборка и т.д.). Кроме того, глазированные панно из обожженных кирпичей прикреплялись к стенам из кирпича-сырца, которые могли нести ограниченную нагрузку декоративных панно. Таким образом, по мнению специалистов, глазированные панно устанавливались в двух рядах: первый ряд (высотой 2 – 3 м.) – на уровне пола, защищающий фундаменты и нижние части стен, второй ряд – фриз (высотой 2 – 2,5 м.). Декоративные кирпичи изображали лучников, львов, мифологических животных, окаймленных геометрическими и стилизованными растительными орнаментами. (6)

Знаменитые «Лучники» составляют большую часть коллекции найденных кирпичей. Глазированные силикатные кирпичи каждого панно образуют рельеф, изображающий фигуру, одетую в персидскую парадную форму, вооруженную луком с колчаном и длинным копьем. Таким образом, составленные вместе панно, создавали ряд стоящих друг

за другом лучников. Многоцветная плиссированная одежда лучников была украшена двенадцатилепестковыми цветками, или в другом варианте, архитектурными мотивами, напоминающими остроконечные башни крепости. Образ персидских лучников воспроизведен с большой точностью, соответствует описаниям, которые дают историки-классики: они носят браслеты, серьги и венцы и, прежде всего, держат поднятое копье с железным острием, на нижнем конце древка которого, как отличительный знак, серебряный шар. По мнению некоторых специалистов, лучники – представляют «Вечную Армию» Дария Великого, описанную Геродотом (История VII. 41), увековеченную также на рельефах Персеполя. (7) Французский востоковед П. Амье, отмечает в образе персонажей отпечаток эламитсякой иконографии II тысячелтия до н. э. Как он утверждает, парадное построение лучников, согласно которому шарообразное завершение древка копья, опирается на выставленную вперед правую ногу, является обычаем, запечатленным еще в середине II тысячелетия до н. э. на эламитской стеле. (8)

Большое скопление этих рельефов было обнаружено у восточного входа Резиденции, вероятно, они украшали внешние фасады и стены восточного двора (С3). (9) В этом секторе также были обнаружены глазированные силикатные кирпичи с надписями на древнеперсидском, вавилонском и эламитском языках. Некоторые найденные кирпичи, где с одной стороны изображен фрагмент руки, а с другой элементы текста, свидетельствуют о том, что «лучники» шествовали, навстречу друг другу, с двух сторон к клинописной надписи.

Другая серия глазированных силикатных кирпичей с изображением лучников, были найдены в другом секторе, вдали от телля Ападаны, отличающиеся своей иконографией и (или) техникой исполнения. В то время, как кожа большинства лучников коричневая, фрагменты этих кирпичей изображают лица с белой кожей. Кроме того, последние редкие экземпляры, отличались также меньшими размерами, воспроизводили фриз лучников в уменьшенном масштабе. Их место расположения и точное датировка остаются невыясненными. Отметим также, что этот мотив встречается, в редких экземплярах, на кирпичах из обожженной глины покрытых глазурью, найденных в малом дворе (А). (10) Однако, как мы уже говорили, западный малый двор был реконструирован при

Артаксеркse II и эти архаичные кирпичи, в действительности могли относиться к позднему периоду ахеменидского искусства.

Зооморфные панно изображали львов, львогрифонов и крылатых быков. «Фриз с идущими львами», был найден под обломками северной части резиденции у восточного двора (С3), северную стену которого, вероятно, он украшал. Рельефы львов, изображенные на силикатных кирпичах, были покрыты глазурью. Они также как и лучники двигаются навстречу друг другу. Фриз со львами окаймлялся рядом розеток или пальметт, помещенных между лентами с геометрическими орнаментами, и венчался зубцами увеличивающими высоту панно почти до 3,5 м. Этот мотив, неоднократно повторялся, располагаясь по регистру или вдоль фризов. (11)

«Львогрифоны» и «крылатые быки», изображены в той же позиции, что и хищники, однако они были изображены с небольшим рельефом на кирпичах из обожженной глины, или на более редких образцах из обожженной глины покрытые глазурью. Львогрифоны были обнаружены на стене парфянской эпохи, построенной на северо-востоке двора С3. Менее известные крылатые быки, были найдены в двух секторах резиденции: на востоке во дворе С3 (по соседству с фризами идущих львов) и на западе в малом дворе (А).

Следует отметить, что в отличие от лучников, верных синкретизму, присущему ахеменидскому искусству, именно на зооморфных фризах с наибольшей остротой проявилось месопотамское влияние. Однако в отличие от образцов, посвященных вавилонскому пантеону, здесь символический смысл утрачен. Сузские образцы также отличаются большей стилизацией изображения. Анатомические детали, масса мускулов и поз теперь являются предлогом для художественного воплощения, которое в сочетании с расцвеченными пространствами близко технике клуазоне, столь ценима в ювелирном искусстве того времени.

Среди декоративных кирпичей сузского архитектурного комплекса также было насчитано шесть панно так называемых «Сфинксов», четыре из которых удалось восстановить. Отдельные кирпичи двух оставшихся панно были обнаружены среди запасников музея Суз. Восстановленные панно представляют двух крылатых львов –

андроцефалов, под крылатым солнечным диском. Сфинксы сидят друг против друга, однако их головы, увенчанные тиарами, отвернувшиеся, смотрят в противоположные стороны.

Французские археологи Огюст Марсель Дьелафуа и Рональд де Мекенем сообщали о найденных фрагментах глазированных кирпичей, с изображениями сидящих и лежащих львов, (12) а также с присевшим грифоном, (13) однако эти фрагменты, пока не обнаружены в запасниках. Кроме того, предметом недавних исследований стали фрагменты кирпичи из обожженной глины, рельефы которых демонстрируют фигуру хищника в воинственной позе, стоящего льва, неустановленного крылатого животного и львогрифона, участвующего в борьбе (схоже с сюжетом каменных рельефах Трипилона Персеполя). Идентификация этих рельефов, возможно, могли бы дать более точное представление о декоративном убранстве дворцового ансамбля, отражающем идеологию ахеменидской царской власти.

К сожалению, за исключением «фриза со львами», точное место размещение декоративных панно и фризов, а также система орнаментации остается гипотезой, несмотря на то, что перемещение тяжелых кирпичей от места их падения маловероятно. Тем не менее, археологи сообщают о скоплении орнаментированных кирпичей в разных местах. Как утверждают археологи, их часто повторно использовали в стенах и фундаментах парфянской эпохи, а позднее в строительстве в исламский период. (14)

Следует отметить, что фигуративные мотивы окаймлялись фризами с растительными и геометрическими орнаментами в трех видах. Первый – растительного происхождения, изображает ряд розеток в виде 12 лепесткового цветка, или стилизованных пальметт переплетенных лентами в виде полукругов (встречаются на фризах разной высоты). Второй – геометрические орнаменты главным образом представляют зубцы, венчающие композицию, двуцветные линии позволяющие разделить различные мотивы и ленту с чередой разноцветных треугольников. Наконец, третий вид – включает в себе мотивы как растительного, так и геометрического происхождения. Фриз представляет собой концентрические круги, соединенные между собой параллельными лентами, с двух сторон от которых находятся

пальметты.

Следует отметить, что помимо фризов и декоративные панно, Также были обнаружены силикатные кирпичи, характер изображения и композиция которых указывает на их расположение на парапетах лестниц. Однако их первоначальное местонахождение до сих пор остается гипотезой.

Одна из этих композиции представляет фигуры так называемых «слуг», фрагменты которой были разбросаны на теллях Ападаны и Акрополя. Поднимающиеся по ступеням лестницы, приспосабливая шаг к крутизне подъема, одни несут блюда, другие животных, третьи дары. Это композиция, напоминает «шествие данников» представленных в Персеполе. Однако здесь слуги чередуются лишь представителями персидского и мидийского народов, о чем свидетельствуют характер изображения и их одеяние, воспроизведенные с этнографической точностью. Отметим также, что найденные фрагменты указывают на три разных метода выполнения этого мотива: в виде рельефа из силикатных кирпичей, графики, нанесенной глазурью, и, наконец, рельефа покрытой глазурью.

Другую композицию парапетов лестниц представляют глазированные кирпичи с растительным орнаментом. Нижнюю часть парапета, украшал протянувшийся вдоль поднимающихся лестниц согласно углу наклона, ряд розеток, окаймленных треугольниками. Над ними возвышались стилизованные лотосы, составленные из одинаковых модулей. Однако разная высота лотосов, полученная в результате неодинаковых количества рядов кладки модулей стебля, создавали ступенчатую форму, завершающую таким образом, облик парапета зубцами. Торцевая часть парапета украшалась большими волютами.

Таким образом, расцвеченные глазированные кирпичи, оживляли строгие монотонные стены из кирпича-сырца. Важно отметить, что идея архитектурного декора сузского ансамбля полная противоположность нарративному и непрерывному стилю, характерному для ассирийского искусства. Рельефы, украшающие ассирийские дворцы в Нимруде, Ниневии или Хорсабаде отражают исторические эпизоды, связанные между собой элементами пейзажа, пропагандистский смысл которых излагается в надписях.

Этот прием в каком-то смысле был использован Дарием великим в Персеполе, в «шествие данников», идущих засвидетельствовать верность царю царей. Таким образом, декоративное убранство архитектурного комплекса в Сузах и дворцового ансамбля Персеполя отличны не только в преимущественном использовании различных материалов (камня в Персеполе, глины в Сузе), но и в содержании, и глубоком смысле, заложенном в сюжетах, что, возможно, является признаком постепенной эволюции концепции царства.

Таким образом, дворцовый комплекс в Сузах, испытавший во многом влияние культурного наследия древнего высокоразвитого государства Элама, является важным свидетелем поворотного пункта в развитии архитектуры V – VI вв. до н. э. Концептуальные мотивы, ритмично повторяющиеся в декоративных фризах, воплощая универсалистский идеал и прочность власти, отвечали потребностям выражения имперской идеологии Дария Великого.

Примечания:

1.Koch A., Rehm E. (ed.).Pracht und Prunkt der Grosskonige. Das persische Weltreich, Herausgegeben vom historischen Museum der Pfalz Speyer, Stuttgart: Konrad Theiss Verlag GmbH, 2006, c. 104.

2.Boucharlat R. l'architecture achamenide et ses origins. Dossiers d' archeology «Iran la perse de Cyrus a Alexandre» № 227 – oct. 1997, c. 66.

3.Koch A., Rehm E. (ed.). Pracht und Prunkt der Grosskonige. Das persische Weltreich, Herausgegeben vom historischen Museum der Pfalz Speyer, Stuttgart: Konrad Theiss Verlag GmbH, 2006, c. 108.

4.Якобсон В.А. (Отв. Ред.), История востока в 6 т. Т. 1. Восток в древности. Москва: «Восточная литература» РАН, 2002, с. 275.

5.Для получения палитры цветов использовали окиси различных металлов: окись меди для зеленого и небесно – голубого цвета, окись кобальта для голубого, более плотного, антимоната свинца для оранжевого и желтого, антимоната кальция для белого и марганца для коричневого и черного. Подробнее см. Caubet A., Kaczmarczyk A. Les briques glacurees du palais de Darius, Techne 7, 1998, c.25 – 26.

6.Perrot J. (dir). Le palais de Darius a Suse. Une residence royale sur la

route de Persepolis a Babylone. Paris: Universite Paris-Sorbonne, 2010, c. 234 – 235.

7.Huot Jean-Louis, Une archeology des peoples du proche-orient tome II des homes des palais aux sujets des premiers Empires (II-I millenaire av.J.-C.), Editions Errance: 2004, c. 219.

8.Amiet P. Suse, 6000 ans d'histoire. Paris : Ministère de la culture et de la communication, Editions de la Réunion des musées nationaux (RMN), 1988, c. 131.

9.Perrot J. (dir). Le palais de Darius a Suse. Une residence royale sur la route de Persepolis a Babylone. Paris: Universite Paris-Sorbonne, 2010, c. 335.

10.Mecquenem R. de. Contribution a l'etude du palais achemenide de Suse, dans Archeologie susienne, Archeologie Susienne, Paris: PUF, coll. Mémoires de la Mission Archéologique en Iran XXX (MMAI 30), 1947, c. 54.

11.Caubet A. Faiences et matieres vitreuses de l'Orient Ancien. Dans les collections du muse du louvre. Paris: Musée du Louvre et Editions Snoeck, 2007, c. 130.

12.Dieulafoy M. L'Acropole de Suse (fouilles 1884, 1885). Paris: Hachette, 1893, c. 37.

13.Mecquenem R. de. Contribution a l'etude du palais achemenide de Suse, dans Archeologie susienne, Archeologie Susienne, Paris: PUF, coll. Mémoires de la Mission Archéologique en Iran XXX (MMAI 30), 1947, c. 82.

14.Huot Jean-Louis, Une archeology des peoples du proche-orient tome II des homes des palais aux sujets des premiers Empires (II-I millenaire av.J.-C.), Editions Errance: 2004, c. 219.

Библиография:

1.Якобсон В.А., (Отв. Ред.), История востока в 6 т. Т. 1. Восток в древности. Москва: «Восточная литература» РАН, 2002.

2.Amiet P. Suse, 6000 ans d'histoire. Paris : Ministère de la culture et de la communication, Editions de la Réunion des musées nationaux (RMN), 1988.

3.Boucharlat R. l'architecture achamenide et ses origins. Dossiers d' archeology «Iran la perse de Cyrus a Alexandre» № 227 – oct. 1997.

4.Caubet A. Faiences et matieres vitreuses de l'Orient Ancien. Dans les collections du muse du louvre. Paris: Musée du Louvre et Editions Snoeck, 2007.

5.Caubet A., Kaczmarczyk A. Les briques glacurees du palais de Darius, Techne 7, 1998.

6.Dieulafoy M. L'Acropole de Suse (fouilles 1884, 1885). Paris: Hachette, 1893.

7.Huot Jean-Louis, Une archeology des peoples du proche-orient tome II des homes des palais aux sujets des premiers Empires (II-I millenaire av.J.-C.), Editions Errance: 2004.

8.Koch A., Rehm E. (ed.).Pracht und Prunkt der Grosskonige. Das persische Weltreich, Herausgegeben vom historischen Museum der Pfalz Speyer, Stuttgart: Konrad Theiss Verlag GmbH, 2006.

9.Mecquenem R. de. Contribution a l'etude du palais achemenide de Suse, dans Archeologie susienne, Archeologie Susienne, Paris: PUF, coll. Mémoires de la Mission Archéologique en Iran XXX (MMAI 30), 1947.

10.Perrot J. (dir). Le palais de Darius a Suse. Une residence royale sur la route de Persepolis a Babylone. Paris: Universite Paris-Sorbonne, 2010.

А. В. Марьин

ИТАЛЬЯНСКИЙ «РАДИКАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН» И «АНТИДИЗАЙН» 1960-Х – 1970-Х.

Статья о наиболее известных дизайнерских группах и дизайнерах (архитекторах), участвовавших в 60-70-х годах XX века в протестном движени радикальных архитекторов и дизайнеров, оказавших большое влияние на развитие дизайна во второй половине XX века.

Article about the most known design groups and the designers (architects) participating in 60-70th years of XX centuries in protest radical architects and designers, rendered a great influence on design development in second half of XX centuries.

Ключевые слова: «антидизайн», «радикальный дизайн», Этторе Соттсасс, «Архизум», «Суперстудия», «Глобал Тулс», Алессандро Мендини, «банальный дизайн».

Keywords: «antidesign», «radical design», Ettore Sottsass, «Arhizum», «Superstudio», «Global Tuls», Alessandro Mendini, «banal design».

Одной из самых известных во всем мире групп радикального дизайна Италии была «Archizoom assotiaty», основанная в 1966 году во Флоренции архитекторами Андреа Бранци, Массимо Мороцци, Паоло Доганелло и дизайнерами Дарио и Лючиа Бартолини. Название группы происходит от названия британской архитектурной группы «Archigram» и журнала «Zoom», который они выпускали. Члены группы создавали выставочные инсталляции, архитектурные объекты, дизайн промышленных изделий и интерьеров.

Группа отрицала господствовавший тогда «хороший дизайн» и противопоставляла свои взгляды идеям модернизма. Первый проект,

совместно с группой «Суперстудия», состоял в том, чтобы выразить свои взгляды о кризисе модернизма на выставке «Суперархитектура» в городе Пистойя, (Pistoia, Италия.1966). В 1967 прошла вторая выставка «Суперархитектура» в городе Модена. В 1968 году «Архизум», совместно с «Суперстудией» принимали участие в XIV триеннале (Милан), с проектом «Центр эклектичного заговора» (Centre for eclectic conspiracy). С 1969 Андреа Бранци и его группа начали теоретические исследования в области архитектуры и городского планирования в рамках радикального движения. В 1969 группа создает проекты под названием «Fotomontaggi urbani» и «Wind City», в которых уже присутствует идея «архитектуры как инструмента политики» («architecture as a political instrument»). Протест против идеалов модернизма радикалы представляли в инсталляциях, рисунках, коллажах и фотомонтажах утопических проектов. Объекты промышленного дизайна, создаваемые ими, были исследованиями экспериментального проектирования, имели ироничный и провокационный характер. В 1966 они создали кушетку «Superonda» для Poltronova. В 1967 сделали кушетку «Сафари» для «Полтронова» и «Agliani», преувеличенно «безвкусные» кровати «Dream» (1967), о которых они говорили, что «Мы хотим принести в дом все, что раньше оставалось снаружи: нарочитую банальность, сознательную вульгарность…». В 1968 году они сделали лампу «Сан-Ремо» для «Полтронова» и «Аглиани»(Agliani), а в 1969 кресло «Mies», которое было пародией на стул Миса ван дер Роэ (Mies Van der Rohe).

Лидер группы, Андреа Бранци – архитектор и дизайнер, один из ведущих теоретиков дизайна в Италии, родился во Флоренции в 1938 году. Самым значимым проектом в своей творческой жизни он считает проект «no-stop-city», который он разрабатывал совместно с участниками группы «Архизум» в 1969-1972 годах. Этот проект – экспериментальная работа в области проблем городского планирования, окружающей среды, массовой культуры и дизайна. «Но-стоп-сити» – это город торжествующего потребительского общества, безграничного супермаркета; город, в котором человек может иметь все необходимые условия проживания для свободной творческой личной жизни. Теоретический проект сначала был напечатан в журнале Касабелла (1970), под заголовком: «Город, конвейер социальных

вопросов, идеологии и теории метрополии (культурного и делового центра)». По словам Андреа Бранци, этот проект реализует «идею исчезновения архитектурного центра города». «Бесконечный город» – это критическая утопия, модель глобальной урбанизации, где дизайн – существенный концептуальный инструмент, используемый для изучения мутации живущих образований и территорий. Этот город организован подобно фабрике или супермаркету и представляет собой повторение умножающихся центров и промежуточного, нейтрального, однообразного и непрерывного окружения. Город являет собой своего рода автостоянку или автовокзал, снабженные пригодным для жилья оборудованием, использование которого может быть адаптируемым по обстоятельствам. Внутренние пространства, кондиционируемые и искусственно освещаемые, позволяют организовывать новые условия проживания, в открытых или закрытых пространствах, предназначенных для новых форм социальной жизни. Этот проект был ироничной критикой идеологии архитектурного модернизма, доведенной до абсурда. В огромном ангаре, освещенном искусственным светом, расположился город из туристических палаток и каких-то громоздких сооружений среди валунов. Развитая до абсурда идея Бранци о пост-урбанистическом обществе – это утопическая концепция, представляющая идею города как огромного организма, растянутого до бесконечности, и где невозможно найти отличия между городом и окружающим пейзажем, чтобы проложить между ними четкую границу.

В 1972 году группа участвовала в выставке современного итальянского дизайна «Италия: новый домашний ландшафт» («Italy: The New Domestic Landscape») в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке. Они отстаивали «право выступать против действительности, которой не хватает смысла», действовать, изменять и формировать окружающую среду. (2)

Лидер группы, Андреа Бранци, за время существования группы «Архизум» осуществлял и свою личную творческую жизнь как практикующий архитектор. С 1968 года он спроектировал и построил несколько жилых домов, больниц, магазинов; церковь и другие объекты. С 1968 по 1974 годы он участвовал во многих международных соревнованиях по архитектуре и дизайну. В 1969 году он получил

серебряную медаль за проект устройства освещения на «Yamagiva International Award» в Токио. С 1972 по 1974 г.г. он написал несколько десятков статей теоретических исследований в области городского строительства, окружающей среды и др., которые сыграли большую роль в формировании и развитии радикального движения. Это были «Radical Notes» в журнале «Casabella». Андреа Бранци написал эссе, которое стало введением в книгу «Architectura Radicale», авторами которой были Paola Navone и Bruno Orlandoni. Книга была издана в Милане в 1974 году.

Паоло Доганелло учился архитектуре в университете Флоренции с1961 по 1966 год. Начиная с 1966 года, он стал преподавателем сначала в университете Флоренции, а с 1971 по 1974 в Лондоне, с 1976 в университете Милана и становится профессором дизайна в ISIA (Instituto Statale di Diesegno Industriale) в Риме. Начиная с 1972 года, Доганелло пишет статьи для дизайнерских журналов, таких как Domus, Rasegna, Lotus, Casabella, Modo и др. В 1975, вместе с Ennio Chiggio, публикует серию эссе в Quaderni del Progetto (Project Sketchbooks).

С 1972 года группа работала над дизайном одежды. Они сделали два фильма посвященные платью: «Vestirsi e facile» и «Come e fatto il capotto di Gogol». В 1973 году группа «Архизум», совместно с другими представителями радикального дизайна, основывают «Global Tools» – школу лабораторию дизайна, целью которой было исследование и развитие непромышленных способов производства, а так же продвижение индивидуального творчества. В 1974, после роспуска «Архизум», Доганелло вместе с Корретти (Corretti), Франко Гатти (Franco Gatti) и Roberto Quersi, создали новую организацию «Группу технических дизайнеров» (the Group of Technical Designers), для радикального проектирования мебели.

Группа Superstudio (1966-1978), была основана в 1966 году во Флоренции двумя радикалами – Адольфом Наталини (Adolfo Natalini,1941) и Кристианом Торальдо ди Франция (Cristiano Toraldo di Francia,1941) для проведения теоретических исследований градостроительства и системного дизайна. Позднее к ним присоединились Пьеро Фрассинелли (Piero Frassinelli), Роберто (Roberto) и Алессандро Магрис (Alessandro Magris, 1935) и Alessandro Poli. Группа начала

свою деятельность с выставки «Суперархитектура» в Пистойе в 1966 году. Они развивали свои призрачные сценарии в форме фотомонтажа, эскизов, коллажей и фильмов на выставках, в которых участвовали. Группа критиковала доктрины модернизма господствовавшие в теории проектирования с 20-х годов XX века. Подвергая сомнению способность архитектуры изменить мир к лучшему, как и безграничную веру в технологию, «Суперстудия» поднимала проблемы, которые потом исследовали поколения архитекторов и дизайнеров от группы «Алхимия» в конце 70-х, до «Мемфиса» в середине 80-х.

Создание группы «Суперстудия» пришлось на время, когда исчезал технократический оптимизм первой половины 60-х. Возрастающий поток политических беспорядков достиг высшей точки в 1968 году во время студенческих бунтов в Париже, Лондоне, Токио и Праге. (1)

В ответ на вызовы современности, «Суперстудия» развивала свои проекты «Антидизайна». Группа не была одинока в поисках решения важных проблем того времени. Их также волновали темы, которые отражены в работах других радикальных архитекторов и дизайнеров, особенно «Архизум». Несколько раз обе группы совместно представляли на выставкахсвои проекты. Они участвовали и во второй выставке «Суперархитектура» в Модене (1967). А. Наталини: «Вначале мы создавали довольно фантастические юбъекты для производства их в дереве, стали, стекле или пластмассе. Это было в начале, в 1966. Потом мы обратились к производству практичных изделий, таких как стулья, столы и кабинеты, но они были осознанно сделаны в нейтральном стиле, критикуя потребительскую культуру и непрерывную гонку за новизной. Наконец в 1969, мы начали проектировать пессимистические утопии, такие как «Monumento Continuo»,…». В этих проектах утопия, пессимизм и ирония объединены с исследованием нацеленным на демистификацию языка в теоретически-философской переоснове архитектуры.

«Суперстудия» ставила под сомнение достоверность рационализма и предлагала заменить традиционный город «суперструктурой», где архитектура должна была стать либо нефункциональной, либо символичной. Чтобы показать нелепость современного городского планирования, группа начинает разрабатывать провокационные

проекты «суперструктур»: «Monumento Continuo» («Бесконечный Монумент»,1969), в котором видна бесконечная структура черной на белом сетки покрывающей Манхеттан и другие части огромного города. В этом проекте они предложили модульные города и ландшафты, которые можно было расширять бесконечно. Проект был предназначен для замены сложившейся структуры и служил матрицей для конструирования новой среды обитания, где каждому было отведено его собственное нейтральное пространство, свободное от объектов и давления потребительской идеологии. Вместе с группой 9999 они участвуют в образовательном семинаре «S-space» (1969), во Флоренции в Space Electronic и основывают (в 1970) Separate School for Expanded Conceptual Architecture (Sine Space School). Вначале 70-х «Суперстудия» сделала ряд фильмов с намерением обратить всеобщее внимание на потенциально опасное воздействие архитектуры на окружающую среду. В то время такие проблемы редко исследовались.

«Суперстудия» представила радикальное сюрреалистическое видение отрицательного воздействия на окружающую среду, как критический анализ проявлений модернизма: рационализма, функционализма и техницизма, например, в «Dodici Citta Ideali» (1971). «Двенадцать идеальных городов» – утопическая уфо-футуристическая ситуация: двенадцать зависших в небе над землей идеальных шарообразных объектов.

В 1970 году «Суперстудия» переносит сетку – «нейтральную поверхность», ставшую самым известным мотивом группы, в коллекцию мебели произведенной итальянской компанией Zanotta, выпускают столы Quaderna. Проект, разработанный в абсолютно геометрических формах и выполненный в провокационном пластмассовом ламинате, использовавшемся ранее только в дешевых кофейнях 50-х, должен был стать комментарием относительно политических разочарований радикалов.

В 1972 «Суперстудио» участвует в выставке «Италия: новый домашний ландшафт», в секции Counterdesign as Postulation (Контрдизайн как постулат). Группа критикует наследие модернизма, представляя фантастический план погрузить исторический центр Флоренции под воду, перекрыв реку Арно.

В 1973 году проходит ретроспектива работ «Суперстудии» в Neue Galerie в Граце, Австрия. Члены группы получают места преподавателей в университете Флоренции, где они сами получили архитектурное образование. Вероятно, к этому событию приурочен очень печальный и грустный проект «Cinque stirie del Suoerstudio: Vita, educazione, ceremonia, amore, morte» («Пять историй Суперстудии: жизнь, учеба, …, любовь, смерть» 1971 – 1973).(2) С 1973 года стали членами «Глобал Тулс». Участвовали в XV и XVI триеннале в Милане.

С 1978 года «Суперстудия» как коллектив перестает существовать, а его участники продолжали развивать свои идеи самостоятельно – через преподавательскую, литературную, архитектурную и дизайнерскую деятельность. Многие рисунки и коллажи «Суперстудии» были приобретены для постоянных коллекций Центра Жоржа Помпиду в Париже и Музея Современного Искусства в Нью-Йорке.

Группа Струм (Gruppo Strum) – аббревиатура для «architettura strumentale» («инструментальная архитектура»), как радикальная дизайнерская группа была основана в Турине в 1963 году. В группу вошли Жоржио Жиретти (Giorgio Geretti), Пьетро Дероссси (Pietro Derossi), Карла Жиамарко (Carla Giamarco), Рикардо Россо (Ricardo Rosso), Маурицио Воглиацо (Maurizio Vogliazzo). Они интерпретировали архитектуру «как одно из средств, с которыми можно участвовать в социальных и политических протестах». Деятельность группы имела образовательную, социальную, политическую и культурную направленность. Одной из самых известных работ группы стала экзотическая «мебель» из полиуретана «Pratone» («Большой луг», 1966 – 1970), произведенная Gufram и Tornerai в 1972 году.

В 1972 году группа участвовала в выставке «Италия: новый домашний ландшафт» («Italy: The New Domestic Landscape») в Нью-Йорке (MOMA). На этой выставке они бесплатно раздавали «fotoromanzi» («рассказы в картинках»): (Utopia; Le lotte per la casa; La citta intermedia). Члены группы активно пропагандировали радикальный дизайн в Италии конца 60-х – начала 70-х, выступали на различных семинарах и публиковали статьи по теории дизайна. Радикальные дизайнерские группы Италии, такие как Gruppo Strum, создавали философский фундамент «антидизайна» и прокладывали пути «новому дизайну» 80-

х.

Группа «UFO» была основана в 1967, на волне студенческого протеста факультета архитектуры в университете Флоренции, Лапо Бинацци (Флоренция, 1943), Риккардо Форези (Флоренция, 1941), Титти Маскиетто (Виареджо, 1942), Карло Баки (Пиза, 1939) и Патрисии Кеммео (Флоренция, 1943). Их намерения состояли в том, чтобы участвовать в преобразовании архитектуры через выставочную деятельность, акции городского и экологического сопротивления. Как и другие радикальные группы, они эксплуатировали идею «архитектура как политический инструмент». Так появились «Urboeffimeri» для XIV миланской триеннале (1968), «Case Anas» (1970) и «Жиро д'Италия» (1972). В 1971 году Лапо Бинацци создал прототип «Doric Temp-l». Проекты дизайнеров, насыщенные иррациональной поэтикой, сближающей их с контр-культурой 60-х, должны были разрушать гегемонию визуального языка модернизма. Наряду с теоретической и выставочной деятельностью, «UFO» также проектировали интерьеры ресторанов и дискотек («Sherwood» – шервудский ресторан во Флоренции, дискотека «Bomba Issa» («Бомба Иссы») в Форте деи Марми (Forte dei Marmi), 1969), в художественном оформлении которых использовались папье-маше, полиуретан (polyuretan) и inflatablas. В 1973 присоединились к «Глобал Тулс».

Группа «9999» была основана в 1969 во Флоренции Джорджо Бирелли, Карло Кальдини, Фабрицио Фьюми и Паоло Галли. Группа радикалов, которые занимались архитектурным проектированием в виде графики, фотомонтажей, видео, фильмов и хеппенингов. В 1972 участвовали в выставке «Италия: новый домашний ландшафт» в MOMA (Нью-Йорк). В 1973 стали частью «Глобал Тулс».

«Zziggurat» – группа, основанная во Флоренции (1969) Альберто Бреши и Роберто Пикчиоли. Они сконцентрировались на архитектурном проектировании, интерпретируя архитектуру как коммуникацию, историю, миф и подсознание, и пытались применить технику исследования археологического типа к изображению будущего. Выставка «Buma, morte e miracoli dell' Architettura» (Жизнь, Смерть и Чудеса Архитектуры), проходившая в 1971 году во Флоренции, была одним из таких исследований. С 1973 года они стали частью «Глобал

Тулс», где продолжили свои исследования.

«Global Tools» («Глобальные Инструменты», 1973-1975) – школа радикальной архитектуры и антидизайна.

В конце 60-х некоторые радикальные дизайнерские группы в Италии исседовали концепцию дизайна и архитектуры как универсальных инструментов коммуникации. В дебатах участвовали группы «Архизум», «Суперстудия», «Группа Струм», и «UFO», «9999», «Zziggurat», Этторе Соттсасс, Андреа Бранци, Алессандро Мендини и многие другие дизайнеры и архитекторы. Рикардо Дализи (Ricardo Dallisi) внес свои предложения по теме и организовал мастерские для бедных детей района Traiano в Неаполе, которых он привлек к экспериментам с «tecnologia povera" (poor technology – бедной технологией). (3)

Рикардо Дализи (1931) получил архитектурное образование в университете Неаполя, закончил учебу в 1957, потом преподавал, и впоследствии стал профессором архитектуры. Написал несколько книг по архитектуре, делал мебель для фирмы Занотта. В 1968 году он, вместе со своими студентами, начал свою дидактическую деятельность в наиболее бедных окраинах Неаполя. Они проводили коллективные действия с элементарными (бедными) методами и материалами. Дализи не считал себя радикалом, но создавал образные и «невозможные» объекты дизайна. Был участником «Глобал Тулс» и имел значительный вес в дебатах движения.

В 1973 году члены многих радикальных групп, объединенных журналом Casabella, редактором которого был Алессандро Мендини, в результате дискуссий о создании школы антидизайна и радикальной архитектуры, решили организовать «Global Tools». Это был учебный кооператив, который был официально основан во Флоренции для продвижения индивидуального и коллективного творчества (promote individual and collective creativity), и мастерская, названая «laboratories», развивавшая подход в дизайне «сделай сам» (do-it-yourself). Так была создана «бедная технология», основная цель которой, дать возможность обычным людям возможность объединиться в работе над творческим проектом и дать им возможность самим сделать нужную вещь. Основным устремлением школы-лаборатории дизайна было исследование непромышленных способов производства и продвижение

индивидуального творчества. Так проходило вовлечение бедных слоев населения в проектную деятельность – изготовление мебели и других бытовых предметов из подручных материалов (отходов). Во время своего существования школа была главным форумом радикального дизайна.

Студия «Алхимия» (Studio Alchimia) была основана в 1976 году архитектором Алессандро Гуэрьеро (Alessandro Guerriero, 1943) как галерея экспериментальных проектов, которые не предназначались для промышленного производства. Название «Алхимия» было дано как насмешка над научными представлениями о рационалистичности Модернизма. Ироничные коллекции 1978-1979 годов, названные «Бау. хаус 1» и «Бау.хаус 2», представляли собой сумасшедшее сочетание поп-культуры и китча. Членами группы были такие известные дизайнеры как Этторе Соттсасс, Алессандро Мендини, Андреа Бранци, Паола Навоне (Paola Navone,1950), Микеле де Лукки (Michele de Lucchi) и многие другие. Алессандро Мендини стал лидером группы в 80-е, когда экспонировались его «редизайны» классической мебели (модернистской), такие как кресло «Superleggera» Gio Ponti (Джио Понти) и кресло «Wassily" Марселя Брюера (Marsel Bruer); как и его кресло «Пруст» (1978), которые так же должны были вызвать усмешку общества над «хорошим дизайном», и над «хорошим вкусом». Созданная Мендини в 1981 году серия под названием Mobile Infinito («бесконечная мебель»), давала широкие возможности потребителю самому составлять различные комбинации мебели и таким образом участвовать в общем творческом процессе.(3)

Алессандро Мендини (Alessandro Mendini) родился в Милане (1931). Получил архитектурное образование в миланском политехническом университете. В 60-е работал в архитектурном бюро Ниццоли (Nizzoli Associati) промышленным дизайнером. В 1970 – стал главным редактором журнала «Касабелла». Вокруг журнала тогда сложился сплоченный коллектив единомышленников: Этторе Соттсасс, Гаэтано Пеше, группы «Архизум», «Суперстудия» и другие. Мендини сделал этот журнал передовым архитектурным изданием с международным авторитетом. Он был редактором созданного им журнала «Модо» (1977). В 1980 году Мендини становится главным редактором журнала

«Домус», кардинально меняя облик и содержание журнала, делая его еще одним центром «нового дизайна».

В это же время Мендини энергично собирает и организует разрозненные силы потенциальных «новых дизайнеров». Он инициирует множество проектных программ, выставок и учебных курсов, превращая каждое событие в своего рода проектную лабораторию. Средовая инсталляция-перформанс была для Мендини любимой формой реализации различных программ на рубеже 70-80-х годов. В 1979 году он присоединился к группе «Алхимия». Как теоретику дизайна, Мендини принадлежит идея банального дизайна (banal design), который должен передавать ощущение интеллектуальной и культурной пустоты, свойственной потребительскому обществу. В 1980 он организовывает выставку «Банальная вещь» на биеннале в Венеции. В 1979 году Алессандро Мендини получил престижную дизайнерскую награду «Compasso d'Oro». Он активно участвует в дебатах об «антидизайне» (Anti-Design) и пропагандирует постмодернизм (Post-Modernism).(5)

С появлением в Италии стиля «Мемфис», «антидизайн» и «радикальный дизайн» превратились в движение, получившее международное признание – «Новый дизайн».

Говоря о влиянии «радикального дизайна» и «антидизайна» на развитие дизайна второй половины XX века, можно сказать, что такие радикальные группы, как «Архизум», «Суперстудия», «Струм», «Алхимия» и многие другие, стали источниками новых идей в дизайне, расширили его возможности и значимость в жизни людей. Они стремились к созданию целостной атмосферы, а не отдельных объектов. После проведения мебельной выставки в Милане в 1966 году, которую организовал Этторе Соттсас, группы радикальных дизайнеров были признаны мощным движением в дизайне. Они критиковали традиции «хорошего дизайна» и использовали те методы, которые критиковали модернисты. «Антидизайну» были свойственны непрактичность, ироничность, китч, использование насыщенных цветов, нарушение пропорций – таким образом ставились под сомнение концепции «хорошего дизайна» и функциональные свойства объектов». (4)

Движение антидизайна изменило саму идею дизайна, предлагая намного более личное качество жеста самовыражения, празднование

человеческого духа и воображения. (1)

Библиография:

1.Fhilippe Garnier. Sixties Design. Taschen. 2008.
2.Михайлов С., «История дизайна», том 2. М. 2003.
3.Charlotte, Peter Fiell. Design of the 20th Century. Taschen. 2005.
4.Лакшми Бхаскаран, «Дизайн и время». Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. Арт-родник. М. 2007.
5.Алессандро Мендини, По материалам сайта.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Д. М. Чавушьян	Этнические истоки развития искусства скани в Рыбной слободе	3
2. Л. Б. Фрейверт	Типология контрастов в художественной форме: функционирование в дизайне	15
3. Е. В. Жердев Т. А. Мазурина	Стратегия Российского брендинга	28
4. А. Л. Хачатрян	Особенности изучения выразительных средств фотоискусства в плакате при подготовке дизайнеров-графиков	39
5. Е. А. Семенова	Китайское авантюриновое стекло «золотая звезда»	46
6. Н. П. Божьева	Рождение строчевышивального промысла на примере Ивановской области	62
7. А. И. Савицкая	Некоторые особенности творческого метода нидерландских мастеров второй половины XV века. Исследование подготовительных рисунков Гуго Ван Дер Гуса и Юстуса Ван Гента	73

8. В. И. Ивановская	Личность и творчество архитектора Н. П. Хорошкевича	80
9. А. М. Василенко	Италия и итальянское искусство в восприятии русских и англичан в XIX веке	91
10. Ю. А. Манин	Авторская модель Большого Кремлевского Дворца архитектора В. И. Баженова	104
11. Е. И. Ковычева	Своеобразие и значение режиссерского метода Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова в контексте развития отечественного театра кукол	117
12. С. В. Остриков	Информационная графика и дизайн: проблемы терминологии	131
13. А. Дж. Аветисян	Десять страниц о дизайне информационной эпохи	138
14. А. А. Райкин	«Фабрика Станиславского». Концептуальный ландшафтный дизайн как функциональное дополнение ревитализованного промышленного объекта	152
15. В. В. Дормидонтова	Мировоззренческая основа и композиционная преемственность Европейского средневекого сада	161

16. П. О. Цветкова — Творчество Андреа Палладио в историко-философском контексте эпохи Возрождения 169

17. О. С. Звонков — Предметы из гробницы Тутанхамона в контексте иноземных художественных влияний 186

18. Н. Р. Фатхоллах — Декоративное убранство Ахеменидского дворцового комплекса в Сузах (на примере фризов и панно из глазированных кирпичей) 199

19. А. В. Марьин — Итальянский «Радикальный дизайн» и «Антидизайн» в 1960-х – 1970-х 211

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Чавушьян Д. М. Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: chavushian@mail.ru

2. Фрейверт Л. Б. Кандидат философских наук (эстетика), доцент кафедры «Дизайн» Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского
e-mail: lbfl956@yandex.ru

3. Жердев Е. В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 965 306 46 60

Мазурина Т. А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Оренбургского государственного университета
тел.: 8 987 772 42 39
e-mail: pta-ha9@yandex.ru

4. Хачатрян А. Л. Художник-дизайнер, ассистент МГГУ им. М. А. Шолохова
тел.: 8 926 752 49 62
e-mail: a-anait.@yandex.ru

5. Семенова Е. А.
Учебный мастер кафедры «Художественная обработка стекла» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 926 763 23 07
e-mail: kato.semenova@mail.ru

6. Божьева Н. П.
Преподаватель Колледжа прикладного искусства ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: mhupi@mail.ru

7. Савицкая А. И.
Старший преподаватель кафедры «История искусств» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: artemirra@gmail.com

8. Ивановская В. И.
Кандидат искусствоведения, зав. Редакционным отделом МАРХИ
тел.: 8 906 767 08 54

9. Василенко А. М.
Преподаватель кафедры «История искусств» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 916 687 61 04
e-mail: alina.vasilenko@gmail.com

10. Манин А. Ю.
Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова, художник-реставратор 1 категории
тел.: 8 916 618 08 27
e-mail: maninoleg@rambler.ru

11. Ковычева Е. И.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История культуры и искусств» Удмуртского государственного университета
тел.: 8 3412 30 14 78
e-mail: el_kovich@mail.ru

12. Остриков С. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 919 729 52 57

13. Аветисян А. Дж. Начальник архитектурного отдела ФГУП «Проектный институт» ФСБ России
e-mail: ashot-avetisyan@mail.ru

14. Райкин А. А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 926 010 14 36

15. Дормидонтова В. В. Кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой «Дизайн» МГУТУ им. К. Г. Разумовского
тел.: 8 916 953 07 89

16. Цветкова П. О. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

17. Звонков О. С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 926 373 33 47

18. Фатхоллах Н. Р. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова (Исламская Республика Иран)
тел.: 8 985 212 01 02

19. Марьин А. В. Преподаватель ДХШ № 9
e-mail: artline@dinfo.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

1/2013

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10. 02. 2011

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 24. 04. 2013
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 19.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Poly print service»
Москва 2013