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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

4/2013

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. – № 4. – 338 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; Е. В. Жердев.

Выпускающий редактор: Н. Н. Ганцева
Редактор: О. В. Донская
Художественный редактор, верстка: Ф. В. Шебаршин

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

С. В. Курасов

ПАНТЕОН ТИБЕТСКОГО БУДДИЗМА – ОТРАЖЕНИЕ СЛОЖНОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПСИХИКИ. (К ПРОБЛЕМЕ СЛОЖЕНИЯ ИКОНОГРАФИИ В ИСКУССТВЕ)

Статья посвящена проблемам формирования иконографии изображений буддийских божеств в изобразительном искусстве Тибета. Приводятся примеры анализа иерархии канонического пантеона тибетского буддизма. Подчеркивается связь многочисленных фигур пантеона с богатством человеческой психики.

The article analises problems of building up the iconography of the buddhist Gods in Tibetan Fine Art. The author gives examples of canonical hierarchy of the Pantheon of the Tibetan Buddhism. The connection between the multiple figures of the Pantheon and complexity of the human psychology is stressed.

Ключевые слова: пантеон, тибетский буддизм, иконография.

Keywords: Pantheon, Tibetan Buddhism, iconography.

В буддийском искусстве иконография отличается несравнимым богатством и разнообразием. Также многолик и пантеон тибетского буддизма, в котором нашли свое место божества позднего индийского буддизма, божества автохтонных тибетских верований, а также иерархи школ и направлений, которые возглавляют живое учение буддизма [1]. Ю. Н. Рерих отмечал сложности классификации и идентификации сонма «многоруких и многоглавых божественных сущностей, вооруженных целым арсеналом военных атрибутов, это множество святых лам, настоятелей монастырей, которые зачастую появляются на полотнах бок о бок со своими предыдущими воплощениями» [2].

В 1970-е годы в университете в Бонне были предприняты исследования по классификации и подробному описанию буддийской иконографии. К. Загастер (K. Sagaster) [3]. и Л.Ш. Дагьяб (L.S. Dagyab) [4]. открыли несколько направлений работы по систематизации материала: они предлагали идентифицировать памятники искусства по сумме внешних признаков, а также согласно имеющимся на них надписям и по соотношению их с каноническими текстами.

Фундаментальным трудом стал 15-томник Л. Чандры «Словарь по буддийской иконографии» [5]. Индийский ученый, являющийся одним из лидеров мировой тибетологии, классифицировал огромное количество памятников и образов в алфавитном порядке. Он сопоставил образы божеств из различных источников. Многотомный определитель-энциклопедия стал первым опытом такого масштаба, удачно соединившим описание, классификацию, обобщение и удобную форму. Этот фундаментальныц труд высоко оценили и отечественные исследователи: «В словаре указаны двенадцать тысяч основных и второстепенных божеств, их основные символы, детали, атрибуты. Каждому дается наименование на санскрите, тибетском, китайском, монгольском и других языках. <…> где это возможно представляется формирование образа в хронологическом порядке» [6]. Текстовая часть сопровождается множеством иллюстраций, что также важно при идентификации изображений и скульптур божеств, выполненных в различных исторические периоды искусства Тибета.

Локещ Чандра рассматривает искусство Тибета как процесс и результат самопознания человека, утверждая, что буддийские божества, изображаемые на танка и в скульптурной форме, – не что иное, как репрезентации внутреннего потенциала человека; это только символы абстрактных качеств, эманаций как отдельных личностей, так и универсального духа. Составляя эту фундаментальную энциклопедию, Локеш Чандра исходил из того, что искусство Тибета тесно связано с ритуалом и медитацией: «Не может быть художником тот, кто не настроил себя на божественные миры, которые он хочет представить в формах традиционной символики» [7]. Труды Локеша Чандры, таким образом, сочетают в себе иконографический, описательный, и иконологический, иносказательный, подходы.

Иерархия в тибестком пантеоне выстраивается по принципу близости к ламам как воплощению будд и бодхисаттв. Далее идут будды и бодхисаттвы высшей татры, за ними - защитники буддизма – дхармапала. Одно из наиболее подробных описаний пантеона содержится в трактате богослова из Амдо Туган-дхарма-ваджры Лобсан-Чойчжи-Нима «Обряд жертвоприношения из раздела ритуала по тайной системе Дамдина. Сочинение, называющееся «Ключ, открывающий сто дверей благоденствия, или средство гармонии счастья» (XVIII в.) [8]. Приведем хотя бы часть представителей этого пантеона для того, чтобы показать количестве и разнообразие иконографических персонажей. В первую группу входят «высочайшие, почетные гости»: ламы, идамы, распределенные по четырем тантрам, 5 дхьяни будд, 1000 будд данной кальпы, 7 земных будд, 35 будд покаяния, будда Минтугпа, будда Амитабха, 8 бодхисаттв, 12 пратьека-будд, 8 шраваков, 16 архатов, или найданов. Во вторую группу «защитники, заслуженные гости»: дака и дакини во главе с Херукой – гневной формой идама Самвары; защитники религии; группа 75 гонбо, состоящая из хранителей, великих божеств, великих луссв, божеств великих планет, махараджи, божеств созвездий и др.; «добрые милостивые гости шести разрядов»; «восемь родов» божеств, демонов и духов небуддийских верований, индийских и тибетских; божества годов по 12-летнему циклу, божества месяца, дня, часа, а также божества 12 знаков зодиака, божества 4 махабхут (элементов дерева, огня, железа, воды), божества астрологических обрядов, гаданий, предсказаний. В состав пантеона входят также и низшие божества местности и семейного жилища и злые духи и несчастья, свойственные не только жизни человека, но и природе (неурожай, засуха и т. п.). Дон – злые духи, причиняющие вред только людям, их насчитывается 84 000 (количество определяется по-разному: по числу клеток, сосудов в теле человека, хозяевами которых являются дрэ – злые духи, рождающиеся вместе с человеком). Ланчаг – зримое и незримое последствие аморальных поступков в прошлых перерождениях, долг греха, который требует кармической расплаты [9]. К буддийскому культу относятся будды, бодхисаттвы, пратьека-будды, шраваки, архаты. Все остальные группы и разряды божественных существ – результат многовековой ассимиляции верований индийских

и тибетских этносов.

Одним наиболее почитаемых в Тибете является бодхисаттва Авалокитешвара (воплощение сострадания), культ которого появился в северной Индии около II в. н. э. В Тибете его культ распространился с VII в., а впоследствии его воплощениями, «тулку», стали называть Далай-лам. Пятый Далай-лама, объединивший Тибетское государство, распространял учение о «царской форме» Авалокитешвары, укрепляя веру в то, что именно «перерождения» бодхисаттвы должны поддерживать линию власти в Тибете (XVII в.).

Однако, в обращении к его облику есть своя специфика. «От нас вовсе не требуется верить, что Авалокитешвара жил когда-то. Хватит и того, что мы используем его образ, чтобы размышлять, как нам самим достичь таких же глубин сострадания», - уточняет Т.Кьябгон. «Визуализируя этих бодхисаттв и подражая им, мы получаем своего рода лекарства от собственных душевных хворей. Таким образом, Манджушри становится противоядием от незнания, Авалокитешвара – от себялюбия» [10].

Большое значение тибетской иконографии и картине мира имели дхармапала различных категорий. Они стали своего рода пунктом преломления традиционной образности и обрядности, вписав автохтонные культы покровителей семейных, родовых и общинных общностей в общую систему тибетского буддизма. Усилиями богословов была создана строго организованная и в то же время гибкая, мобильная система, которая могла включить в свой культ любые народные верования, нивелировать их пестроту и дробность, свести к общим стандартным схемам тибетского буддизма.

В соответствии с учением махаяны, Будды и высшие бодхисаттвы могли порождать так называемые «превращенные» тела (*нирманакая*; тибет. *тулку*), в которых они могли являть себя в космосах буддийской космологии. Одним из «тулку» бодхисаттвы Авалокитешвары считался правящий Далай-лама; Панчэн-лама, другой первоиерарх, считался проявлением Будды Амитабхи. Вслед за Далай-ламами «тулку» стали называть себя и другие иерархи Тибета и настоятели крупных монастырей. Тибет и Монголия осознавали себя местом воплощения большинства почитаемых героев буддийского пантеона и истории,

которые пребывали в сансаре для руководства монахами и всеми живыми существами.

В некоторых обрядниках указывается, что ламы и боги едины по своей сущности и функции, что «лама и бог-хранитель нераздельны, сущность ламы – бог-хранитель, сущность бога-хранителя – лама» [11]. Ламы стали структурировать пантеон тибетцев, подчиняя всех буддийских и небуддийских богов, в XVII в. Эта доктрина, особый вид теократии – власть через перевоплощение, была уникальна, развилась только в Тибете, так как была связана с поиском формы легитимации светской и духовной власти в условиях безбрачия ее носителей.

Неслучайно богатство тибетского пантеона. По замечанию Ц.-Б. Бадмажапова, «пластическое воплощение иконографии в модусе «отражения» (пратибимба) гипостазирует концентрации состояний сознания, переводит в серии, циклы изображений» [12]. Множественность пантеона, таким образом, – не «языческая» прихоть, но отражение признанной в культуре Тибета сложности человеческой психики. Знание эитого факта и структуры пантеона божеств помогает не только понять смысл тех или иных изображений и скульптур, но и внутренние закономерности развития культуры Тибета.

Примечания:

1. *Герасимова К. М.* Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 34.

2. *Рерих Ю. Н.* Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – С. 33.

3. Sagaster K. Die Weisse Geschichte. – O. Harrassowitz, 1976. – 489 p.

4. Dagyab L. S. Tibetan Religious Art: Texts. – Harrassowitz, 1977.

5. Lokesh Chandra. Dictionary of Buddhist iconography / Volumes 1-15. – New Delhi: Aditya Prakashan, 2000-2005.

6. *Шишин М. Ю.* Локеш Чандра и его труд «Словарь буддийской иконографии» // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4 (29). – С. 370.

7. Ibid. – P. 9.

8. Свои классификации предлагали почти все исследователи иконографии Тибета, от А. Гетти до Л. Чандры.

9. *Герасимова К. М.* Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 36-38.

10. *Кьябгон Т.* Сущность буддизма. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – С. 26.

11. Цит. по: Герасимова К. М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 40.

12. *Бадмажапов Ц. -Б.* О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 148.

С. В. Курасов

КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В ИСКУССТВЕ ТИБЕТА

В статье прослеживается эволюция космологических представлений и их отражение в искусстве Тибета, связь иконографии с представлениями о мироустройстве и с представлениями о духовном пути личности, рассматривается символика элементов мироздания.

The author dwells upon the evolution of the cosmologic ideas and their reflection in the Tibetan art, the connection between iconography in fine art and vision of the spiritual way of the personality, analises symbolism of the elements of the Universe.

Ключевые слова: буддизм, искусство Тибета, космология.

Keywords: buddhism, Tibetan art, cosmology.

Длительный период изучения искусства и культуры Тибета европейскими учеными прошел через ряд последовательных этапов. От накопления информации о памятниках, через подготовку иконографических списков – к использованию иконологического подхода уже во второй половине XX века, позволяющего всесторонне анализировать содержание искусства, а не только его форму, стилистику, размерно-пропорциональные каноны.

Эту тенденцию отметил один из современных исследователей символики тибетской иконографии Р.Бир: «Понимание тибетского искусства через призму истории и искусствоведческой критики стало привычным для западных ученых и арт-дилеров. Эта область затрагивает происхождение, идентификацию, датировку, стиль и культурные влияния вместе с часто ненужными словесными описаниями композиций. Об иконографии, символическом или

реальном значении в чисто буддийском контексте написано крайне мало <…> Идентификация божества не имеет ценности без понимания его качеств, которые имеют отношение к буддийским учениям, а не к истории искусства» [1]. Идентификация изображений тибетского искусства и классификация форм архитектуры есть необходимый этап исследования искусства Тибета; вместе с тем этот аналитический этап, длящийся уже не первое столетие, должен быть дополнен синтезом, обобщенной интерпретацией, подходы к которой дает из искусствоведческих дисциплин только иконология.

Пример целостного исследования искусства Тибета дает философ-традиционалист Ананда Кумарасвами (A.Coomaraswamy). В его книге «Элементы буддийской иконографии» (1935) [2] буддийское искусство рассматривается в соотношении с ведической философией и с мировой мистической традицией. К разговору об искусстве Индии он привлекает Блейка и Экхарта, Беме и св. Фому. Эти авторы помогают прояснить механизмы мистического иносказания, используемые в буддийской живописи. На примере только трех важнейших символов, характерных для раннего, неантропоморфного буддийского искусства, – древа жизни, лотоса и колеса, – Кумарасвами строит концепцию искусства буддизма как символического, говорящего об иной реальности. «Неиконический образ не более схож с Первопринципом, символом которого он является, чем «человеческая» форма. Воображать Его живым Древом, Агнцем или Голубем – такая же теологическая операция, как видеть его Человеком <…> не просто человеком, но Универсальной Формой» [3]. Говоря о происхождении универсального символизма, Кумарасвами утверждает: «Каким бы именем, личным или сущностным, – Сказанное Слово, Колесо обращений, Древо жизни или Огненный столп, – ни был бы он назван; в какой бы форме он ни представлялся <…> он, Татхагата, Агни Вайшванара, Брама-Праждапати, Христос, или Идея Мухаммада, один и тот же, его трон един» [4]. Традиционалистский подход позволяет автору проводить параллели, облегчающие интерпретацию отдельных символических образов, и применять иконологический по сути метод выхода от символа, образа к его метафизической составляющей.

В буддизме отсутствуют специально разработанные «разделы»

космологии. Однако, с развитием буддизма в мировую религию в нем утвердилась глобальная картина мира, модифицированная из брахманистской космологии. Космология буддизма базируется на раннем тексте Адбхидхармакоши индийского мастера Васубандху (ок. IV в. н.э.), а также на тексте «Калачакра тантры». Согласно этим текстам, Вселенная состоит из бесконечного множества сферических «галактик» (*чаккавала*), организованных вместе по три; в центре соприкосновения каждых трех чаккавала находится один из адов (*локантарика*). В каждой такой галактике – свои солнце и луна, каждая окружена стеной из гор.

Создание нашей мировой системы началось с движения в одну точку четырех сильных ветров, вызванных коллективной кармой. Сила ветров привела к образованию облаков и дождя; волнение воды привело к образованию желтой пены, образовавшей элемент земли; в центре вселенной возникла гора Меру. Гигантская священная гора Меру, состоящая из хрусталя, сапфира, рубина и золота [5], первой возникает всякий раз после разрушения мира, окруженная семью кругами золотых скал.

Скальные образования – распространенный мотив тибетского искусства, несущий на себе отпечаток китайского влияния. Композиция горного пейзажа стала средством поэтического выражения посредством линий и форм. Горы, пещеры нередко осмысливаются в тибетской культуре как священные: так, весьма благоприятными считаются спиральные структуры в камнях и скалах (особенно те, что закручиваются вправо). Многие пещеры, связанные с именами и наследием великих мастеров, становятся местами паломничества. Особое место в символике тибетского искусства занимают ваджрные скалы – скалистые острова или мысы, на которых сидят божества (как правило, гневные) на своих лотосовых тронах.

Скалистые гряды разделены океаническими водами, и окружены океаном, в котором расположены четыре гигантских острова, или материка (*махадипа*). Внешний океан ограничен цепью стальных гор.

Вода, по мнению тибетцев, обладает восемью благими свойствами: она «прозрачная, прохладная, целительная, успокаивающая, вкусная, легкая, мягкая и без запаха» [6]. Неотъемлемая часть пейзажа – реки,

источники, водопады, озера.

Самый большой остров – Джамбудипа («Страна дерева розовой яблони»), на нем, по верованиям буддистов, находится Индия и сопредельные страны [7]. Несмотря на непродолжительность жизни человека и дуализм его существования, сочетающего боль и радость, родиться в этом мире – великая удача, ибо «здесь проявляются будды и открывается Дхарма» [8].

На разной высоте горы Меру располагаются шесть «миров богов», *девалока*. Хотя их обитатели и не знают зла и страданий, они все еще привязаны к чувственному. Более высоко находятся миры *блахмалока*, обитатели которых свободны от чувственных привязанностей, а в мирах *арупа* они даже свободны от материальной субстанции.

У подножия горы Меру – мир *асуров*, могучих порождений хаоса, состоящих в борьбе с обитателями высших миров. Еще ниже размещаются ады – горячие и холодные, понимаемые скорее не как место мучений после смерти, но как низшие миры; что немаловажно, пребывание в аду не безвременно, и у каждого обитателя ада есть шанс улучшить свою карму.

На вершине горы Меры, в центре дворца Индры, растет «древо, исполняющее желания», в тибетском искусстве обычно изображаемое как белая магнолия или дерево *чампака*: его ствол – ось и центральная опора вселенной; его ствол и корни – в области ревнивых асуров, а ветви с цветами и плодами – в мире богов.

Особое место в пейзажных элементах тибетской живописи занимают «видимости», или симулякры в пейзаже: таковы, в частности, группы облаков или скал, изображающие образы или символы, буквы или слоги. Такое «удвоение» иносказания (на пейзажную символику накладывается образная, алхимическая [9], знаковая) имеет связь с феноменами чудесных достижений сиддхов, таких как отпечатки рук, стоп или ритуальных объектов в камне [10].

Для высокогорного Тибета воздушная стихия и ее образы – небо, облака, радуга – имеют особое значение. Ясное, чистое небо символизирует ум Будды. Облака изображаются нередко как символы плодородия, несущие в себе дождь; этот символизм воплощается в виде «запятой», «семени сущности» в центре облака. Также

распространены облачные троны божеств. Радуга – мгновенное восхищение, отражающее ясную прелесть вечности, и всегда хороший признак. В тибетском искусстве это один из популярных символов, использующийся весьма широко и свободно; в практике буддизма Тибета известно понятие «радужного» тела, остающегося после кончины великого мастера, а также радужного трона, изображаемого у сердца гуру и лам.

Буддизм в целом принимает идею цикличности мировой истории, «существа и миры от вечности находятся в круговращении возобновления и разрушения» [11]. Доктрина циклического обновления мира восходит к индуизму. Причиной очередного разрушения мира является накопление живыми существами неблагоприятной кармы.

Вместе с тем концепция дхармы как «элемента» духовного и физического мира, как «моментального явления, моментальной вспышки в феноменальном мире из неведомого источника» (Ф.И. Щербатской), близким к атомам Демокрита или монадам Лейбница, разработана именно в буддизме.

Время, в концепции этой цикличности миров, бесконечно. Циклы времен называются *кальпами*, продолжительность которых называется различная – от полутора миллионов до миллиарда лет [12]. Каждая кальпа делится на четыре «неисчислимых» периода. В первом из них происходит уничтожение мира (огнем, водой или ветром); разрушение начинается с рассеяния живых существ, и миры разрушаются после того, как исчезают их обитатели. Второй период – состояние хаоса и смешения элементов; третий завершает процесс создания мира. Четвертый период – время относительной стабильности. «Неисчислимые» периоды делятся на 20 периодов *антара*, а каждая из антар – на четыре *юги;* наше время приходится на калиюгу, последний период, когда жизнь людей коротка и полна грехов.

Эсхатология тибетского мировоззрения укоренена в «Калачакра тантре»: в первой главе Будда сообщает царю Шамбалы Сучандре о грядущей войне Шамбалы и вторгающихся в нее варваров (*млеччха*), под которыми в тот период имелись в виду мусульмане; победу над варварами одержит царь-мессия (*калки-раджа*). Этот сюжет мог быть

создан под влиянием идеологии джихада, священной войны, но мог также и быть развитием идеи цикличности мира, свойственной для индуизма [13].

Двенадцатилетние циклы, подобные китайским, у тибетцев посвящены несколько другим животным: мышь, бык, тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, птицы собака, свинья. Тибетская астрология – весьма сложная метафизическая традиционная наука, обязательная, в частности, для изучения всем обучающимся тибетской медицине.

Сложное устройство космологии, позаимствованной тибетским буддизмом из индийской мифологии, стало базисом для некоторых изобразительных тенденций искусства, в частности, символики стихий и элементов пейзажа, а также для обоснования антропологии буддизма.

Примечания:

1. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, 2011. – С. xix-xx.

2. Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist iconography. – Munshiram Manoharlal, 1998. – 108 p.

3. Ibid., p. 3.

4. Ibid., p. 59.

5. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 109.

6. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 14.

7. *Осенмук В. В.* Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. – М.: Красанд, 2009. – С. 93.

8. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 115.

9. Ср. комментарий Р.Бира: «В нижнем правом углу изображено существо, похожее на медведя, представляющего минеральный магнетизм, магнитную окись железа». Бир Р. Энциклопедия тибетских

символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 14.

10. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, Самадхи, 2011. – С. 12-14.

11. Мефодий (иеромон.). Буддийское учение, или ламаизм, и его об- личение. – СПб., 1902. – С. 37.

12. *Касевич В. Б.* Буддизм. Картина мира. Язык. – СПб., 1996. – С. 72.

13. *Торчинов Е. А.* Введение в буддизм. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 293.

С. В. Курасов

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КАНОНИЧЕСКОГО РИТУАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ НА ПРИМЕРЕ СОЗДАНИЯ ПЕСОЧНЫХ МАНДАЛА

В статье рассматривается символика, технология и ритуал создания сакральных изображений в тибетском искусстве – песочных мандала. Раскрывается универсальный структурно-геометрический код построений и отражение идеи бренности в окружающем мире.

The author analises symbolism, technology and the ritual of the creation of the sacred object in the Tibetan art – the sand mandala. The universal structural and geometric code is analised as well as the reflection of the idea of perishable nature.

Ключевые слова: мандала, ритуальные действия, символика и структура мандала.

Keywords: mandala, ritual, symbolism and the structure of the mandala.

Согласно буддийской доктрине ритуальные предметы и изображения сопровождают человека на пути просветления. Их созерцание и создание позволяет достичь гармонии внутреннего мира и окружения.

Одним из наиболее интересных и сложных по своей структуре, ритуалу и происхождению является мандала. Это слово имело в санскрите более 20 значений, ныне в составе буддийской лексики оно вошло во многие языки. Более того, слово это стало в конце XX века популярным и вошло в повседневный обиход. Издаются шаблоны для раскраски с различными типами орнаментов, напоминающих мандала, публикуются фотографии ритуальных действий, во многих

европейских городах в состав выставок, посвященных искусству Тибета обязательно включается процесс рисования песочной мандала.

В тибетском языке мандала именуется kyilkhor, что буквально означает «собрание». Круг, сфера, шар, орбита, колесо, кольцо, страна, пространство, совокупность, собрание – вот некоторые значения слова мандала, встречающиеся в древнеиндийской литературе. В основном мандала символически осмысливается как план этажа резиденции тантрических божеств, Будд и их свиты, «собрание», потому что это место, где божество и его свита находятся в сборе. Каждое божество имеет различные формы мандала, в котором архитектурные детали и цвета символизируют различные эзотерические мудрости. Мандала представляют собой различные формы: круг, квадрат, треугольник, полукруг. В основном они пишутся на квадратных холстах и используются в качестве объектов или опоры для медитации, ритуалов и посвящений; для этих целей они размещаются на алтаре [1].

Мандала входит в круг объектов искусства Тибета в период знакомства с буддийским искусством и культурой в VII веке, в период Сонгцен Гампо. Эскизы мандала находятся в рукописях Дуньхуан (VIII – X в.), которые являются одними из самых ранних письменных записей Тибета.

Ритуальные одноразовые мандала были известны, в основном, в Тибете. На основании исследований Дж. Туччи [2] пришел к выводу о том, что первоначально ритуальные мандала изготовлялись для инициаций в различных тантрийских циклах и были именно одноразовыми.

Монах проходил длительный период технического художественного обучения, связанного с запоминанием символов и изучением связанных с ними философских концепций, перед тем, как получал разрешение на строительство или изображение мандала,. В монастыре Намгьял, например, этот срок составлял три года.

При изображении мандала крупных размеров вначале монахи сидят на внешней части неокрашенной базы мандала, лицом к центру. Когда рисунок примерно наполовину готов, монахи стоят на полу, наклоняясь вперед, чтобы заполнить контур цветом. Традиционно мандала разделен на четыре квадрата, и каждый присваивается одному

монаху. Монахи запоминают каждую деталь мандала, это часть программы их монастырского обучения. Крайняя степень тщания при выполнении работы связана с буддийской основой выполнения произведения традиционного искусства: рисующий мандала достигает новой степени совершенства и просветления. Чистота мотиваций и совершенство работы также имеют значение, так как определяют мощь духовного посыла, заключаемого в мандале. Аналогичные требования предъявляются и при создании временной, разрушаемой по окончании ритуала мандалы.

Тибетские песочные мандала создаются в процессе ритуала, а их содержание является визуализацией священного текста. Распространение практики построения мандал тибетскими монахами в городах мира, а рамках Дней тибетской культуры и тому подобных мероприятий, связано с поручением Далай-Ламы о популяризации тибетской культуры в мире.

Песочная мандала в традиции Калачакры – пространственное изображение, представляющее многомерность пространственных отношений. Детали мандалы, создаваемые из бережно размещаемых на месте крупиц окрашенного песка, создают образ мандала в трех измерениях и представляют собой тело божества, эманации, дворцовые помещения и земли, а также различные виды духовных ограждений вокруг него. Внешняя форма мандала, как правило, – круговая.

Как правило, великий учитель выбирает конкретный тип мандала. Мандала, как правило, создается из бумаги, текстиля и цветного песка. Процесс строительства занимает несколько дней, и мандала уничтожается вскоре после его завершения. Создание песочной мандалы начинается с церемонии открытия, в ходе которой ламы освящают место и вызывают силы добра. Это делается с помощью пения, музыки и мантр.

Контуры мандалы определяются ламой на деревянной подставке в течение всего дня. Последующие дни посвящены заливке песка в контуры из традиционной металлической воронки, называемой чак-пур. Каждый монах держит воронку в одной руке, во время работы он потирает металлический стержень чак-пур; вибрация позволяет песку течь, как жидкости. За несколько дней монахи заполняют контуры

миллионами зерен цветного песка.

Традиционно песочные мандала разрушаются вскоре после их завершения, как метафора бренности жизни. Далее песок сметается в урну; впоследствии он может быть использован в целях исцеления. Часть песка распределяется между публикой на церемонии закрытия, а остальная относится в ближайший водоем. Считается, что вода понесет благословение к океану, и оттуда оно распространяется по всему миру для планетарного исцеления. Считается, что построение и разрушение мандала приносит очистку и исцеление.

Каждая деталь во всех четырех квадрантах мандалы обращена к центру, к божеству, восседающему в центре. Подготовка мандалы есть акт художественного творчества, но в то же время она является актом духовного поклонения. В этой форме поклонения создаются концепции и формы, и глубокая интуиция кристаллизуется в виде духовного искусства. Вид мандалы есть континуум пространственного опыта, суть которой предшествует ее существованию, а это значит, что понятие предшествует форме.

Как общий вид мандалы, так и детали изображения на ней несут на себе определенную космическую символику. Общий вид мандалы таков: круг вписан в квадрат, который, в свою очередь, тоже вписан в круг. Иногда это не восемь лепестков, а просто восемь сегментов, на которые круг поделен расходящимися из центра лучами-радиусами. Последние определяются по цветовым полям, примыкающим к внутренним сторонам квадрата. Наружные стороны квадрата имеют Т-образные выступы, осмысляющиеся как ворота во вселенную. Вариации зависят уже от того, в каком ритуале мандала используется и какому божеству она посвящена [3].

Это божество изображается в центре внутреннего круга и определяет все прочие детали изображения на мандала: цвет основного поля, набор божеств, сидящих в воротах во вселенную, изображения внутри каждого из восьми лепестков-сегментов внутреннего круга и многое другое. Иногда вместо основного божества в центре мандала изображается его семантический заменитель (атрибут или символ), выполняющий в ритуале ту же роль, что и само божество. Очень часто в этой роли выступает ваджра (одинарная, двойная,

тройная и т. д.) – очень важный по символике предмет в ритуалах тантризма. Большинство тантрийских божеств имеют в числе своих атрибутов какой-либо вид ваджры. Ваджра – алмазный топор, символ удара грома, несокрушимой истины. Так именуется она в разных буддийских сочинениях. Она символизирует собою в ваджраяне еще и метафизическую пустоту вселенной (шуньяту). Поэтому изображение ваджры в центре мандалы олицетворяет собою пустоту, что имеет немаловажное значение для тех, кто пользуется таким изображением мандала в процессе созерцания.

Внешний круг, в который вписан квадрат, и есть символическое изображение самой вселенной. Это, так сказать, конструктивная схема мандалы, которая может варьировать в деталях. Внутренний круг схематически выглядит как восьмилепестковый лотос. Квадрат, в который он вписан, строго ориентирован по сторонам света.

Таким образом. чисто геометрически многие схемы мандала построены на сопряжении квадратов и окружностей. Это напоминает пропорциональный канон Леонардо да Винчи, однако есть принципиальное отличие. Оно заключается в том, что внутренние квадраты или иные формы по своей структуре фактически повторяют в деталях построение внешних. Если это квадраты, то во внутренних фигурах повторяются те же самые, только пропорционально уменьшенные Т-образные выходы во Вселенную, символически обозначенные цветами стороны света. Восток – белый, Юг – желтый, Север – зеленый, Запад – красный. Эти цвета входят внутрь структуры вплоть до самого центра. Повторяемость структурно-геометрического построения внешних и внутренних фигур напоминает принцип фрактальности, рекурсивного построения. В этом заключена своеобразная символика бесконечности, которую математически обосновал Бенуа Мандельброт и в 1970-е годы опубликовал в своих книгах по фрактальной геометрии в природе [4].

Если мандала имеет третье измерение – высоту, то внутренние структуры становятся надстройками, следующими этажами над первым, нижним ярусом.

Тот факт, что песочные мандала выполнены из окрашенного в открытые цвета песка, со своей структурой, зернами, особой

бархатистой фактурой – ставит эти объекты в особую погрничную зону между природными объектами (материал) и искусственными (геометрическая структура). Природный материал (песок) придает им удивительные визуально-тактильные качества.

Как было сказано выше, разрушение мандала представляет собой столь же ритуализированный процесс, как и созидание. Смысл этого действия в понимании преходящести и бренности всего сущего. Нельзя привязываться к физическим результатам своего труда.

Заметим, что знакомство европейских и американских художников в 1950-е и 1960-е годы с восточными культурами несомненно повлияло на формирование таких жанров как перформенс и хеппенинг, в которых смысл происходящего действия также сводился к исчезновению, разрушению композиции. Художники могли использовать и такие материалы, как например, цветочную пыльцу, сухой пигмент, мел. Посетители буквально уносили на своих подошвах виртуозно выложенные из этих хрупких материалов геометрические композиции, что фиксировалось при помощи фото- и кино-съемки.

Изображение в центре мандалы полисемантично. Поскольку мандала – это карта космоса, плоскостная модель вселенной, ее горизонтальный срез, то всякое изображение в центре совершенно справедливо будет ассоциироваться с центральной осью вселенной и ее мифологическими эквивалентами.

Внешний круг – это вся Вселенная в ее целостности, стороны квадрата – пространственные координаты, внутренний, обычно восьмилепестковый, лотосообразный круг – «янтра» – женское начало, детородное лоно, внутри которого часто помещается знак мужского начала – ваджра. Мандала есть символическое изображение чистой земли будд, другими словами, это изображение мира спасения.

Примечания:

1. Brauen M. The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. – Boston, 1991. – P. 7.

2. Дж. Туччи был директором основанного в 1933 г. Института для изучения Центральной Азии в Риме

3. Более подробно о символике и культурных параллелях мандала см.: Жуковская Н. Л. Вселенная и мандала // Ламаизм и ранние формы религии. – М., 1977. – С. 44 – 61.

4. Первое издание на английском языке – 1977 год. На русском языке появилась лишь в 2002: Бенуа Мандельброт. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002. — С. 656.

Е. И. Ковычева

РЕПЕРТУАР И КОНСТРУКЦИИ КУКОЛ ТЕАТРА Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВОЙ И И. С. ЕФИМОВА

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

В статье выясняется историческое значение опыта Ефимовых для театра кукол Они нашли для него богатый репертуар, изобрели новые конструкции, расширили возможности игры кукол на сцене.

The article compares the historic experience of Yefimovs for puppet theater. They found for him a rich repertoire, have invented a new constructions, an enhanced play puppets on stage.

Ключевые слова: Н.Я. Симонович-Ефимова. И.С. Ефимов. Русский театр кукол. Репертуар театра кукол. Конструкции кукол. Ручные куклы. Куклы на тростях.

Keywords: Nina Simonovich-Yefimova. Ivan Yefimov. Russian Puppet Theatre. The repertoire of puppet theatre. The constructions of puppets. Hand-Puppets. Rod-Puppets.

Способ движения и репертуар, репертуар
и способ движения слиты, как раковина
с улиткой, как улитка с раковиной.
Н. Я. Симонович-Ефимова

Драматургия – исток, с которого начинается спектакль, задавая ему идейную содержательность в рамках жанрового разнообразия. Кукольный театр как самостоятельный вид искусства, испытывая острую потребность в присущей только ему драматургии, часто

приспосабливает к своему языку пьесы театра людей. Причина кроется в недоверии к кукле как актеру, нежелании поручить ей серьезные проблемы, общечеловеческую тематику, сложные эстетические задачи. В отношении людей к кукле (маленькой, скованной свойствами неживых материалов, оживающей только, если человек захочет этого) преобладает снисхождение. Поэтому в репертуаре современных театров кукол России преобладают детские сказки и комедии для взрослых.

Основатели отечественного театра кукол Н.Я. Симонович-Ефимова (1877-1948) и И.С. Ефимов (1878-1959) имели цель «играть только то, … что куклам самим хочется сыграть, что могут, наконец, сыграть только куклы» (1). Они сумели продемонстрировать подлинность чувств кукол в драме, их способность к раскрытию нарицательного образа в басне, невероятную смелость воплощения героической борьбы добра со злом в трагедии. Высокую оценку театру Ефимовых дали Н.Д. Бартрам, П.А. Флоренский, М.Т. Маркелов, Б.В. Шергин, И.М. Бархаш, А.А. Сидоров, отметив гуманизм, высокую культуру, художественное совершенство, монументальность постановок. Но советские кукольники и театроведы пытались представить Ефимовых любителями, чей режиссерский метод устарел, а актерское мастерство подменялось демонстрацией кукол. В предыдущей статье мы выявили причины неправомочных измышлений (2). Данная работа продолжает доказывать профессионализм Ефимовых, как сценаристов и художников-конструкторов.

В маленьком семейном театре, не получившем поддержки советского государства, была найдена богатая жанровая репертуарная палитра. Поиск драматургии сопровождался совершенствованием конструкций кукол ради лучшего выражения задач роли. Многочисленные изобретения, в том числе самое значительное – кукла с тростями у локтя плохо прижились на родине, хотя Нина Яковлевна (не в пример народным кукольникам, скрывавшим свои секреты) пропагандировала их в книгах, статьях, выступлениях. Причина в том, что репертуар советского театра кукол отличался от репертуара Ефимовых, что будет доказано в данной работе. Опыт старейших кукольников необходим специалистам современного камерного театра кукол, которые стремятся к созданию куклы, способной расширить свои репертуарные возможности.

Сведения об изобретениях рассыпаны в публикациях автора как крупицы драгоценного металла в золотоносном песке. Нужно было отыскать их и расположить в хронологическом порядке. Оказалось, Нина Яковлевна сделала это сама, ее щедрость в передаче опыта была уникальной. Удачей было открытие в семейном архиве трех ветхих листов машинописи с правкой стремительным почерком. Привлечение к анализу не публиковавшегося документа «Списка нахождений по театру кукол на ширме» 1934-35 гг. (3) сохранит логику конструкторской мысли Ефимовых. Часть их изобретений принималась современниками, но переходя в общее пользование, теряла авторство. За куклами с бутафорским предметом, исполняющим роль водящей трости, несправедливо закрепилось название «яванских». Принцип движения яванской куклы был позаимствован в 1912 г. австрийцем Р. Тешнером. После подачи заявки на изобретение куклы с тростями у локтя, Н.Я. Симонович-Ефимова получила фотокопию французского патента на куклу, тоже не отличающуюся от яванской. В письме, направленном в Комитет по изобретательству, Нина Яковлевна доказала самобытность своей конструкции по сравнению с яванской, австрийской и французской (4). Американский вариант ее книги «Записки петрушечника» (5) был дополнен главой о тростевых куклах, зарубежные театры взяли на вооружение эту систему. Американцы М. Батчелдер и В. Михаэль посвятили Ефимовым книгу об опытах с тростевыми куклами, назвав их своими учителями (6). В изданной стеклографическим способом брошюре «Куклы на тростях» (1938-39 гг.) Н.Я. Симонович-Ефимова разъяснила, как поэтапно, в связи с новыми задачами появлялись у них варианты тростевых кукол, составившие семейство с чертами общности. Были сделаны важные выводы о сценических образах и репертуаре кукол разных конструкций. Ценно, что работа была включена во второе издание «Записок…» (7), ставших к тому моменту библиографической редкостью. Но досадные неточности в научной литературе продолжаются. Исследователь восточного театра И.Н. Соломоник утверждает, что яванские куклы оказали заметное влияние на изобретение Ефимовых (8), историк кукольного театра Б.П. Голдовский тоже пишет о копировании ими яванской конструкции (9). Оба уверены, по сравнению с ней локтевая

кукла утратила игровую свободу. Б.П. Голдовский связывает, «эпоху тростевых кукол» (выражение автора) с театром С.В. Образцова, что ошибочно. Жаль, что ученые (и кукольники тоже) не обратили внимания на описания превосходящей даже человека игры таких кукол в трагедийном спектакле Макбет», сделанные очевидцами выступлений: Джоном ван Зантом (10) и А.И. Ефимовым (11).

Начинали Ефимовы как петрушечники. Отправной точкой их театральной деятельности был стандартный, ремесленной работы набор ручных кукол. Разученное по лубочной литературе представление с Петрушкой, выбранное гимназисткой Ниной Симонович для показа в сельской школе, не могло иметь большого воспитательного эффекта. Сюжет, построенный на драках, грубые реплики героя, его острая внешность служили комической функции кукол. В показах уличных петрушечников поведение Петрушки, как того требовали приемы народной комики, было физиологичным. Причиной упадка комедии Н.Я. Симонович-Ефимова считала ее застойность. В 1916 г. она решила разрушить представление о петрушках, как о комедийных персонажах. В основу сценок «Ссора» и «Сцена в усадьбе» был положен конфликт, что давало возможность найти психологически обоснованные жесты. Вместе с кукольной инсценировкой песенки Беранже «Как яблочко румян» они были с успехом исполнены перед московскими художниками. Открытием стало: можно играть на ширме литературные вещи. Удачной находкой оказались басни И.А.Крылова, закрепившиеся в репертуаре до конца театрального пути, и исполнявшиеся как «драма, плотно набитая действием» (выражения в кавычках Н.Я. Симонович-Ефимовой). С помощью вытекающих друг из друга лаконичных жестов сюжет басни «Пустынник и Медведь» раскрывался без единого слова. Эмоциональной игре петрушек, волновавшей зрителей до слез, способствовала точность управления, достигавшаяся подвижностью человеческой руки – проводника чувств перевоплотившегося в образ кукольника, что давало им преимущество перед актерами мелодраматического театра, мелочно копировавшими внешние проявления реальности.

Новый репертуар стал причиной изменения конструкции традиционной куклы с типажом Петрушки. Считая, что образ,

создававшийся веками и любимый народом, должен быть сохранен, автор увидела в Петрушке не абстрактный масочный тип, а «современного, хотя и со сказочным оттенком героя, с реальным характером». Играть серьезные роли петрушкам мешала короткорукая фигура. Обновление пошло в сторону придания фигуре реалистических пропорций (1918 г.). Удлиненные трубками руки длинноносого «Хозяина кукольного театра» естественно жестикулировали, ноги стояли и энергично двигались. Они были пришиты ремнями к твердой пластинке в области таза, чтобы голени из твердого материала не поворачивались вперед пятками. Рука артиста, когда Петрушка вставал, маскировалась рукавом, одинаковым по цвету с подкладкой его одежды. Ефимовы выделили гребень носа черной полосой из бархата для лучшей фиксации поворотов героя.

Ефимовы открыли: конструкция театральной куклы играет главную роль в создании сценического поведения персонажа. Анатомия кукол менялась всякий раз, когда происходили изменения в задачах игры. Много изобретений было сделано в 1918-22 гг., когда началась работа по поиску доступных куклам движений. Куры из сказки А.Н.Толстого «Петух» были сделаны по принципу рукавицы, сгиб четырех пальцев давал похожий сгиб тела клюющей курицы. Болонка Жужу из басни Крылова «Две собаки» – петрушка, торчащая из подушки. Барбос давался присутствием головы на одной руке кукольника и хвоста в другой, размах ограничивала веревка в длину собаки. Очаровательна была искрящаяся весельем, гремящая музыкой от польки до вальса, сценка «Танцы птиц и зверей». Вертелась, как заводная, птица в нарядной шляпе с цветами, Лиса пускалась в пляс с Журавлем, Свинья летела в галопе с Медведем. Цаплю-балерину вращали на палке, которой заканчивалась ее нога. Крылья и юбочки разлетались от центробежной силы. Негр в восторге повторял движения балерины, палка позволяла голове резко поворачиваться в отказе, шея удивлено вытягивалась, плечи поднимались. Лисица «поигрывала» пушистым хвостом, управляемым рычагом, незаметным под пышной юбкой. Разгоряченная пляской Лисица обмахивалась белым платочком, зажатым в сгибающейся кисти с каркасом из мягкой проволоки, обмотанной марлей и пропитанной парафином. Изящный Кот Бабы-Яги на двух палках со спиралью в спине, умел выгибать спину, садиться, прыгать. Змея из медной

проволоки, со сверкающими глазами из горного хрусталя извивалась. Черепаха выставляла и прятала голову. Ефимовы не могли вывести на ширму более четырех кукол, они прикрепили поросят на проволочных стержнях к кольцу, надевавшемуся на голову актера. Поросята подпрыгивали, торопились обогнать друг друга.

Разнообразие репертуара стало результатом поиска, неотделимого от задачи: доказать преимущество кукол перед живыми актерами. Ефимовы заложили богатую типологию драматургии театра кукол: бытовая зарисовка, пантомима, басня-драма, интермедия, цирковой номер, импровизированный диалог, лирическая и сатирическая сказка, и самый сложный жанр – трагедия. Каждый тип пьесы становился основой нового метода работы с куклами. Стремясь к просвещению народа, лишенного влияния классики, Ефимовы адаптировали к театру кукол произведения И.А. Крылова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.Х. Андерсена Д. Бокаччо, А.С. Пушкина, В. Шекспира, которые привлекли их обобщенностью образов, цельностью сильных характеров, глубиной конфликтов, масштабом и нравственной силой идей.

Конструктивные приемы не становились догмой, меняясь в зависимости от образных задач. Фигура Пустынника выглядела тщедушной (толщинок в костюме не было), а более крупная «кукла-памятник» Крылов получила массивное туловище. Левой, сгибающейся в локте рукой, свободно жестикулировали с помощью тросточки, правая рука была прижата к сердцу, потому что голова, как у петрушек, надевалась на указательный палец руки кукловода. Сгиб пальца давал голове наклоны, движения запястья позволяли герою сгибаться в пояснице, наклоняться, поворачиваться всем корпусом. Поведение Крылова было столь убедительным, что Иван Семенович полюбил выходить с ним к зрителям и импровизировать общение.

Почему нельзя было в тот момент заменить петрушку марионеткой, имевшей стройную, правильно построенную фигуру? Ефимовы считали, марионетки с их угловатой походкой комичны, еще важнее отсутствие их связи с аниматором. Задачи психологического поведения внешне похожие на человека марионетки могли выполнить в руках только очень умелого кукловода. В балаганных цирковых дивертисментах они демонстрировали сложные физические действия. Нина Яковлевна,

стремившаяся к простоте, называла марионеток «буржуазией среди кукол» из-за сложности механики и представлений, маскирующих великолепием оформления пустоту содержания.

Куклы, чьи руки двигались от бутафорского предмета, помогавшего раскрытию образа, относятся к качественно новому типу тростевых кукол. Баба-Яга получала движения от клюки, которую кукла держит в обеих руках. Нюра-пионерка рисовала мелом, привязанным к длинной палке, Венецианец из пьесы «Зачарованное грушевое дерево» жонглировал жезлом, индейцу был дан лук, Деду Морозу – елка, Красноармеец двумя руками греб веслом, Мужик из басни «Крестьянин и змея» обтесывал топором длинный шест. Куклы такой конструкции появились у Ефимовых в 1918 г., впервые в мире. Только спустя пять лет Нина Яковлевна познакомилась в одном из домов с яванской куклой. Несмотря на радость – «не накопавшись в источниках, изобретаем не вздор», она была против их отождествления, потому что туловище яванских кукол, державшееся на палке, было статичным, жесты рук ограничивались небольшим размахом палочек из рога буйвола, прикрепленных к кистям рук.

Тогда же была изобретена Ефимовыми кукла на палке. Журавль в синем сюртучке действовал клювом, второй управляемой ногой он шагал, упирался в грудь Волку, в темном с золотым шитьем мундире царского чиновника. Так впервые появились на ширме одетые животные. На конце клюва была проволочная петля. На кости, которая втягивалась в сквозное горло Волка, имелся крючок. Нина Яковлевна назвала его лучшей своей куклой, имея в виду целесообразную конструкцию, позволявшую создавать содержательный рисунок жестов. Он грозил палкой, злобно щерился, едва не перекусывал шею спасителю. Олицетворяющий наглость басенный Волк и бескорыстный Журавль позволили авторам высказать позицию русской интеллигенции по отношению к старым и новым хозяевам жизни. Не случайно на званых ужинах советской элиты во время этой постановки смолкал стук вилок и ножей.

Ефимовы играли сказки и басни Крылова в период военного коммунизма, когда агитационные театры эксплуатировали образ Петрушки в сатирических, псевдонародных пьесах-плакатах. Н.Я.

Симонович-Ефимова неоднократно высказывалась об отрицательном отношении к куклам агитационных представлений, с утрированными, воспринимающимися как физические недостатки чертами лица. Человек высокой культуры, болезненно воспринимающий проявления не только безвкусицы, но и безнравственности, она внушала коллегам, юмор должен быть добрым. Мастер снисходительно относилась к женщинам-педагогам, ставившим назидательные примитивные сказки. Упрощенность их кукол с вышитыми шелком носиками была сродни абстрактности куклы-игрушки, вовлекавшейся в процесс игры силою детского воображения. Но ее возмущало, когда педагогические театры стали претендовать на внимание взрослых, не уделяя внимания совершенствованию кукольного образа. Имя Петрушки носили большинство театров. Его улыбка была присвоена положительным героям поучающих постановок современной тематики. Отрицательные персонажи получали другую, ярко выраженную, застывшую на лицах кукол мимику. Кукольники продолжали применять их при постановках бытовых пьес, более того, стремясь к выразительности персонажей, увеличивали головы кукол, превращая их в маски. Оживлению большеголовых кукол мало помогали механические приспособления, при помощи которых преодолевалась статичность кукольных лиц.

Н.Я. Симонович-Ефимова не видела преемника и в эстрадном артисте С.В. Образцове. Причиной было убеждение, «пародия (отражение, живущее, только пока жив отражаемый) – слишком эфемерное для кукол искусство», для них нужны вечные темы. Желая доказать значительность театра кукол, Ефимовы показали ему путь отличный от злой сатиры и пустой развлекательности. Нужно было огромное мужество, чтобы отстаивать свои убеждения в нелегкие для искусства годы. Ефимовы продолжали играть сказки и басни в конце 20-х гг., когда под воздействием вульгарно-социологических теорий они были объявлены вредными и опасными. Разрушались храмы, безжалостно уничтожались верующие, интеллигенция, все инакомыслящие и непокорные. Жестокий террор набирал силу. А Ефимовы мечтали о постановке пушкинского Бориса Годунова, блестяще играли трагедию В.Шекспира «Макбет», заставляя зрителей задуматься о ценности человеческой жизни и неминуемом наказании за преступление. Тростевые куклы

Ефимовых для этого спектакля – шедевры «движущейся скульптуры», кукольные актеры, которые превосходили живых актеров не только «смелостью», но и силой характеров, свободой и выразительностью жестикуляции. Но намного безопаснее было кроптеть над сложной механикой, заставляющей кукол пускать дым, раздувать щеки, моргать глазами и играть пьесы, угодные властям.

В 1931 г. С.В. Образцов раскрыл секрет движения ручной куклы в номерах с шариком на обнаженной руке, которую стал выдавать за образец лучшей куклы. Было оправданным ее применение на эстраде, где целью миниатюры могло быть восхищение виртуозной техникой кукловода. Их использовали в момент застольных репетиций в Центральном театре кукол (руководство которым получил Образцов), когда кукловоды намечали первоначальную канву поведения персонажей. Но для создания образов героев, обладающих индивидуальным характером, они не годились. В ходе диспута, который стал началом травли Ефимовых, не вписывавшихся в планы насаждения социалистического реализма, было выдвинуто утверждение, что скульптурная кукла играет плохо, а актеру и режиссеру нужно учиться в театре драмы, что и завело театр кукол в тупик натурализма (12). Интерес к характеру, замечает А.П. Кулиш, был снят: «Не чувства и страсти, а чудеса и приключения, то есть то, что легко изобразить физическими действиями, стали занимать главное место в драматургии конца 1930 – начала 1950-х годов».(13).

Н.Я. Симонович-Ефимова познакомила коллег со своим новым изобретением – куклой с тростями у локтя на Всероссийской конференции в 1930 г. Это вершина эволюции кукол, принадлежащих к одному семейству, обладавшему неограниченностью жестов рук, эмоциональной «горячей» игрой вследствие точности ручного управления, простотой и действенностью постановки. По стилю игры автор разделила их на три группы, соответствующие трем жанрам. Так куклы, чьи руки двигались от бутафорского предмета, выполняли почти все человекоподобные движения, становились драматическими актерами и солистами-импровизаторами. Главной задачей кукольников было создание поведения, раскрывающего суть их характеров, объемно очерченных уже во внешности.

Семейство кукол с палкой в туловище и управляемыми, с помощью

тростей руками и ногами обладало умением быть как комичными, так и трагичными. Они эпизодичны, прекрасно выполняют одно задание, склонны к пантомиме из-за неподвижности торса, зато легко выдерживали увеличение. Девушка с сигаретой в интермедии В. Шершеневича «Вера, надежда, любовь» (1929 г.) вертится, размахивая руками и розовой ногой. Когда руки завязывают на спине узлом, бесшабашное кручение становится страдальчески неподвижным. Три Щеголя танцуют фокстрот с Девицами, двигаясь синхронно, куклы связаны между собой руками. Между танцующими появляется молодой человек с черными усиками на бледном лице, стреляет из пистолета в висок, безжизненно повисает голова, переламывается торс, колено прямой ноги. Эффектному падению помогает постепенно вынимающаяся палка в туловище куклы. В интермедии Н.Н. Смирнова-Сокольского «Тринадцать писателей» (1934 г.) Ефимовы превратили кукол в ожившие памятники. Каждый из классиков двигался лаконично, единственным жестом головы, руки или торса проявляя свою сущность. Пушкин откидывался на спинку кресла, нагибался над столом (сиденье скользит на полозе), нервно двигал изящной ногой. Тирсо де Молина падал в обморок и вскакивал (палка у пояса). Трехметровый Шекспир возносился над остальными (хребет на стойке с блоком). Размеры куклы были намеренно увеличены во избежание требуемого постановщиками натурализма. Сцена получила вид монументальной «Тайной вечери». Плечи у горельефных скульптур крепились на общей палке, что позволяло группе разом появляться и исчезать. Управлять куклами могли всего два актера.

«Необычайно благодарной сценической природой» обладали куклы с тростями, прикрепленными между кистью и локтем. Патент был оформлен на первую – Японца к пьесе «Длинное имя» (1926 г.) Руки его еще не так длинны, что подтверждает родство с петрушками. Удлинение рук давало куклам заметные актерские преимущества, несмотря на сложность при балансировке массы груза на локте. Сначала Ефимовы маскировали трости, но поняли: зрители их не замечали, свободная от предплечья рука куклы могла описывать широкий круг. В отличие от яванской куклы в торсе по-прежнему оставалась рука кукольника, что позволяло стройной, с талией в размер запястья, фигуре наклоняться

вниз, до сжатия в комок, в стороны, назад под острым углом. Свободные жесты рук и тела, способность держать разнообразные предметы, поворачивать кисть вверх и вниз ладонью сделали кукол пригодными для исполнения героических и трагических ролей. Контраст порывистых движений со статичностью кукольных лиц преодолевался игрой светотени, асимметрией профилей в активном и спокойном эмоциональном состоянии. Американский журналист с первых мгновений был поражен игрой Леди Макбет: «Сверхъестественная быстрота походки выражала лучше слов ее честолюбие. Гордая, резкая неподвижность лица не давала намека на милосердие» (9). В первом действии Макбет играл сосредоточенным профилем, другой с яростно выкаченным глазом и оскаленным ртом был не виден. Леди Макбет неистово носилась вокруг мужа. Лицо, поворачиваясь, выражало «хитрую вкрадчивость кошки и стремительный натиск львицы». Зрителей неизменно волновала сцена, когда Леди Макбет охватывал ужас от содеянного, она отворачивалась от окровавленных рук Макбета, переплетала воздетые руки, изгибалась назад дугой, как не смог бы самый пластичный актер. Дрожь ее тела передавалась упругим кольцам волос из крашеных веревок. Шлейф платья надевался на голову кукольницы и подчеркивал динамику гибкой фигуры, оттягиваясь назад, обвивая ноги и стремительно отбрасываясь вперед. Замечателен был поворот и сверкание кинжала в руке Леди Макбет, идущей на убийство. Сумасшедшая Леди Макбет рассматривала, поворачивая вверх и вниз ладонями, кисти рук, с видимыми ей одной пятнами крови. Непримиримо сражались в финальной схватке Макбет и Макдуфф. Лица при резких поворотах искажались, казалось, вслед за скрежетом мечей, лязгали их зубы. А.И. Ефимов доказал, сами «недостатки» кукольной специфики мастера превращали в достоинства игры. Время в кукольном спектакле течет быстрее из-за маленьких размеров «актеров», небольшое замедление темпа воспринималось как смысловой акцент. Жесты приобретали скульптурную законченность, монументальность. Только при помощи кукол можно было передать бесплотность Ведьм, решенных общим абрисом из проволоки, задрапированной тюлем. Четыре желтые старческие руки грозили, указывали, закрывались в ужасе, поднимаясь из складок. Куклы не хуже

людей смогли передать мощь шекспировских характеров, доказали нравственное превосходство Добра в борьбе со Злом.

Нина Яковлевна сетовала, что никто из специалистов не понял, какой простор локтевая кукла дает игре. В 1939 г. она помогала членам коллектива С.В. Образцова создавать таких кукол для спектакля «Путешествие в странные страны». Но их головой стала управлять короткая палка – «гапит», это позволяло сделать кукол крупнее. Применение гапита в советском театре, стремившемся к увеличению зрительской аудитории, было «узаконено», несмотря на то, что он требовал механизации, поскольку не давал необходимых наклонов голове и торсу куклы. Художник Б. Тузлуков вернул трости к запястьям куклы в спектакле «Волшебная лампа Аладина», хотя при этом они потеряли способность брать в руки предметы, «стали лентяями», как выразился описавший процесс создания этого спектакля Е.В. Сперанский (13). Драматургу даже пришлось переписывать пьесу заново. Когда Ефимовы были вынуждены оставить театральную практику, театр Образцова стал методическим центром для республик и стран Советского содружества. Современные исследователи оказались в плену инерции, утверждая игровые преимущества кукол этого театра. Виной неприятия изобретений Ефимовых стал идеологически выверенный репертуарный план, где не было места Шекспиру и басням. Многоактные пьесы советского театра кукол – следствие его многолетнего подражания театру драмы. Кукольники были уверены, как Е.В. Сперанский, что «бытовая и психологическая драма куклам противопоказана… вероятно, не свойственна ему и трагедия» (14). Для младших детей рекомендовались пьесы с простым, занимательным сюжетом, для старшеклассников романтическая сказка и фантастика, где герои в преодолении препятствий воспитывали свою волю. В репертуар для взрослых входили лирические комедии, пародии, сатира.

Подытожим, какие требования выдвигали Ефимовы к репертуару, кроме гуманистического содержания. В краткой форме он должен выявлять достоинства кукол: большее попадание в образ, задуманный драматургом, чем у человека-актера, скованного своей индивидуальной внешностью и анатомией; лучшую способность создать обобщенный образ – «экстракт человеческого характера», в том числе, с помощью

образов животных, мало доступных человеку. Пьеса должна демонстрировать богатство психологического поведения героев. Слово, лишь повод для жеста, где применимо преувеличение жестикуляции кукол-скульптур, заострение внимания зрителей с помощью остановки-фиксации. Поиск новых типов пьес, в том числе не достигнутой еще никем в России трагедии, потребовал от мастеров изобретения конструкций, которые по своей целесообразности и действенности не должны устареть.

Примечания:

1. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол.- Л.: Искусство, 1980. – с. 120.

2. *Ковычева Е. И.* Своеобразие и значение режиссерского метода Н.Я. Симонович-Ефимовой и И.С. Ефимова в контексте развития отечественного театра кукол // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/Мос. гос. худож.-пром. академия им. С.Г. Строганова. - М., 2013. №1.

3. Симонович-Ефимова Н.Я. Список нахождений Н.Я. Симонович-Ефимовой по театру кукол на ширме. Декабрь 1934 - январь 1935. Архив семьи Ефимовых.

4. Авторское свидетельство Н. Я. Ефимовой на изобретение театральной куклы. Публикация от 31 марта 1935 г. Заявление №14863 от 5 февраля 1934 г. Письмо Н.Я. Ефимовой в Комитет по изобретательству по поводу заявления №141863 на изобретение театральной куклы. Архив семьи Ефимовых.

5. *Nina Simonovich-Yefimova* Adventures of a Russian puppet theater. Including its Discoveries in Making and Performin with Hand-Puppets, Rod-Puppets and Shadow-Figures, now Disclosed for all. - Birmingham, Michigan, 1935. Перевод Е.Миткофф.

6. *Marjorie Batchelder, Vivian Michael.* Hand-and-Rod Puppets. By Ohio State Yniversity, 1947.

7. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Куклы на тростях // Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. – с. 236-251.

8. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. Основные

виды театра объемных форм. - М.: Наука, 1992 – с. 143-146.

9. *Голдовский Б. П.* Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. Электронный ресурс, режим доступа: http://www.goldovsky.ru (дата обращения 24.02.2012).

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

11. *Ефимов А. И.* Движущаяся скульптура // Что же такое театр кукол? - М.: Союз театральных деятелей, 1990. - с. 74-88.

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

13. *Кулиш А. П.* Эстетические функции театральной куклы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. искусствоведения. - Л., 1979.

14. *Сперанский Е. В.* История одного спектакля, записанная его участником в 1946 году. // Что же такое театр кукол? - М.: Союз театральных деятелей, 1990. - с. 129-145.

15. *Сперанский Е. В.* Актер театра кукол. - М., 1965. - с. 81.

Библиография:

1. *Ефимов А. И.* Движущаяся скульптура // Что же такое театр кукол? - М.: Союз театральных деятелей, 1990. - с. 74-88.

2. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Куклы на тростях. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. - Л.: Искусство, 1980. - с. 236-251.

Е. И. Ковычева

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И. С. И Н. Я. ЕФИМОВЫХ В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

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

В статье определяется стилевое своеобразие творческого метода художников Ефимовых в сравнении с направлениями 1-й половины XX в.

The article determines the stylistic originality of the creative method of Efimovs artists in comparison with the trends of the 1st half of the twentieth century.

Ключевые слова: изобразительное искусство, стиль, реализм.

Keywords: fine arts, stile, realism.

Изучая творчество художников-реалистов Серебряного века, мы должны определить позицию по отношению к понятию «творческий метод», которое имеет историческую принадлежность и стилевую определенность. Из этой преамбулы ясна необходимость уяснения актуального и исторического значения искусствоведческих категорий «творческий метод» и «стиль». Мы придерживаемся понимания творческого метода как программы, основанной на мировоззрении, отражающем духовное содержание эпохи и концепцию личностного развития автора. Понятие «стиль» на сегодняшний день самое неопределенное, поскольку параллельно применяются термины «стиль эпохи», «стилевое направление», «авторский стиль». Сущность стиля определяется общностью эстетических идеалов и способов их

отражения в искусстве художников, представляющих один период. Каждому историческому типу художественной культуры соответствует свой тип общественного сознания и образного представления о бытии. Оно и формирует стиль как конкретно-исторический способ освоения действительности. Как верно замечает М.С. Каган, связи метода и стиля обусловлены соотношением личности и общества (1). Стиль эпохи – надличностная художественная структура, заданная силой традиции в или политического давления. Свобода самовыражения художника становится возможной в периоды разрушения стиля эпохи. Происходит выделение стиля направления, связанной общностью художественного мировоззрения группы авторов, или формирование стилей отдельных художников. Творческий метод, как выражение авторского стиля может соответствовать стилю эпохи, а может вступать с ним в диалог или конфронтацию. Накопление противоборствующих тенденций способствует смене стиля.

Современный искусствоведческий взгляд на проблему стиля и метода не отличается от позиции культурологов. Как убедительно доказывает Д. В. Сарабьянов на примере стиля «модерн», критерием стиля эпохи является полноценный синтез искусств (2). Искусствовед подтверждает идею М. С. Кагана, что появление множества стилевых направлений и авторских стилей в кон. XIX – нач. XX вв. свидетельствует об ослаблении стиля эпохи. Они могут действовать в одном, а не в нескольких видах искусств, что доказывает распад синтезирующих тенденций, а иногда даже в одном жанре или творчестве одного мастера. Модерн – классический пример стиля эпохи, хотя и существовавший недолгое время, а импрессионизм – пример стиля направления, также как наследующий ему постимпрессионизм, фактически являвшийся набором авторских стилей.

Назвав И. С. и Н. Я. Ефимовых художниками-реалистами Серебряного века, мы изначально обозначаем реалистическую устремленность их творческого метода. Это проявилось в верности общему качеству искусства, ориентирующегося на освоение окружающей действительности в ее конкретных проявлениях, и в наследовании модифицирующемуся в новые исторические разновидности реализму XIX века. Модерн не мог не влиять на их творчество, также как стиль

тоталитарного советского государства – «социалистический реализм». Ефимовы сотрудничали с первым, но противостояли последнему, хотя это было не просто. Художники дистанцировались и от авангардных стилевых направлений, будучи не согласны с мировоззренческой позицией их представителей. Это доказывало устойчивость их авторского стиля, самоотверженность в отстаивании личных принципов. Цель статьи – определение черт творческого метода Ефимовых и характеристик исторического этапа реализма 1920-30-ых гг., основоположниками которого они стали в ряду единомышленников.

В. А. Фаворский написал, что И. С. Ефимов может быть назван одним из лучших художников-реалистов своего времени. Умение передать правду жизни, по мнению большинства профессионалов, отличало творчество Н. Я. Симонович-Ефимовой. В. А. Фаворский называл друга художником, который соответствует задачам современности: «Есть живые произведения, ничем, кроме живого чувство не кончающиеся, а есть произведения, которые, в конце концов, будучи живыми и от жизни идущими, воплощаются как ритмические мысли, как кристаллы, я бы сказал пластические идеи, которые выражают ритмически и музыкально современность и создают то, что называется стилем эпохи» (3). Стремление к синтезу сделало И. С. Ефимова первооткрывателем новых видов скульптуры. Его произведения вступали в содружество с природной и архитектурной средой, активно взаимодействовали со зрителями. Любовь к материалу и его образным свойствам, умение обобщать напитанные любовью и интересом к жизни впечатления в максимально выразительную пластическую форму, сформировали неповторимый стиль творчества обоих Ефимовых. Иван Семенович писал: «наш стиль: крепкое, цельное, ни на что не похожее», «я делаю каждую вещь в стиле, какого вещь требует» (4). Понятие стиль для него является отражением творческой индивидуальности мастера, а само произведение – сгустком формально-содержательного синтеза натуры и материала, претворенного средствами пластического языка искусства.

В.А. Фаворский писал, что стиль – это проявление мировоззренческой активности автора в предметно-пространственном строе произведения. Следуя этому принципу, Фаворский делит исторические стили на конструктивные, где преобладает рационализм мышления, четкость

предмета и приближение пространства к пустоте (зрелый ренессанс, классицизм, кубизм), и композиционные, где при доминировании чувственного познания пространство стремится к поглощению предмета. К этому виду автор относит барокко, рококо, романтизм и импрессионизм. Поясним на тех стилях, которые существовали параллельно с реализмом Ефимовых. Импрессионизм, по мысли Фаворского, считает главным в картине пространство в облике погоды, а предмет-человека лишь пятном на ее фоне. Для Владимира Андреевича – это доказательство не органичности стиля, как спонтанного, не диалектичного реализма, выражающегося в неспособности выразить мировоззрение, остановке на мироощущении, как первой стадии познания действительности. Кубизм же, наоборот, фиксирует внимание на предмете, почти уничтожая пространство, становится проявлением крайнего субъективизма, презирающего, также как и абстракционизм, бытие действительности. Натурализмом художник называет не только иллюзионизм, но и все современные ему авангардные направления, поскольку они фокусируются только на возможностях зрения. Их авторы не могут претендовать на наличие мировоззрения, так как подменяют богатство действительности схемой, а образ – знаком. Реалист видит конфликт предмета и пространства, но умеет привести их к цельности, объединить эту сложность, согласуя с законами самого объекта изображения, субъективными законами зрительного восприятия, и наконец – со своим мировоззрением, конкретно-историческим пониманием действительности.

В. А. Фаворский боролся с недостатками двух крайних установок советского искусства: конструктивизма и социалистического реализма. Каждый раз, когда представлялось возможным, он выступал перед художниками со своими размышлениями. Так было накануне 1932 г., так было в начале 1950-х гг. Конструктивизм мастер упрекал за отказ от идейности и образности (которую он называл изобразительностью, имея в виду связь с натурой), и как следствие – потерю человечности. Соцреалистический реализм порицался за навязывание идеологии в виде развернутого повествования и за стремление к иллюзорности, вследствие чего устранялись живущие по требованию натуры законы композиционного построения формы и разнообразие их творческого

прочтения авторами.

Представители советской власти тоже вступали в борьбу с натурализмом и формализмом, которые мыслились ими схематично как два противника социалистического реализма, страдающие безыдейностью. Это был декларативный, схоластический, словесный прием, который позволял применять, то один, то другой из названных штампов к творчеству неугодных художников. Он становился позорным клеймом в их публичном шельмовании и не имел отношения к совершенствованию самого искусства. Фаворскому лучше, чем кому либо, были известны результаты этой борьбы, поскольку она неоднократно касалась его лично. Объявленного «главой формалистического направления» в изобразительном искусстве художника, не раз изгоняли из учебных заведений, игнорировали в советских издательствах, были безжалостно уничтожены все его настенные росписи.

Понимание В. А. Фаворским сущности реалистического художественного метода осталось актуальным до наших дней, может быть применимо к искусству как понятию всеобщему, а не историческому. Еще накануне революции мастер написал: «метод это способ достижения цельности» (5), он зависит от объекта (зрительно ощущаемой природы) и субъекта (художника), который добивается не только согласованности средств, в виде красок, линий, композиции со зрительным образом природы, но и совершенства их воздействия на зрителя. У художника-абстрактивиста (так называл мастер не только представителей авангардных направлений, но и стилистов модерна) средства изображения становятся фетишем, вызывают к жизни легкомысленное из чувств – фантазию, которая занимая время, но не удовлетворяет художника в его стремлении к абстрактно понятой духовности. Духовность понимается Фаворским как вполне земная деятельность по достижению идеала, улучшению душевного облика человека с помощью искусства. Таким образом, метод, который может быть различным с точки зрения формы, изменяющейся во времени под влиянием мировоззрения автора, но он всегда должен являться выражением общих целей искусства: художественно осваивать действительность и показывать зрителям источники духовной силы.

П. А. Флоренский называл реализм «символопользованием» –

умением показывать глубинный смысл явлений действительности и «пространствопониманием» – способностью видеть структуру мироздания, выявлять центры силы (художественные образы-типы) и демонстрировать их людям ради улучшения их символического строения, выхода сил личности, раскрытия ее духовного потенциала. Этот закон искусства понимается обоими теоретиками как общий и вневременный, поэтому иллюстрируется на примере искусства, которое мы не привыкли считать реалистическим: раннего Возрождения, византийской и русской иконописи. Оба уверены, достичь действенности и целостности могут все художники, развивая свой вкус, усваивая принципы лучших образцов мирового искусства. Этот процесс не должен становится формальным стилизаторским приемом, а служить восстановлению родства с классиками через общечеловеческие ценности, общие законы пространственного построения и достижения цельности.

То есть функция искусства постулируется как ценностное явление. Эта идея вызвала критику Флоренским современных ему течений искусства, где нарушалось функциональное единство ткани художественного произведения, где не равнозначны «основа-конструкция» и «уток-композиция» (6). Когда художник склоняется к иллюзионизму, он устраняется не только от собственных художественных возможностей, но и от ценного и вечного, что создано человечеством в искусстве. Ложная «правдивость» такого творения выражается в погоне за случайными деталями, а в результате вырождается в «вечное томление духа, падающего в пустоте». Самоустранение художника, пишет о. Павел, сделало возможным переход от искусства к изобретательской деятельности, искусству инженерного создания вещи. Мыслитель не осуждал переход авангарда в проектную деятельность, но только констатировал его уход из пространства искусства. Как верно заметил О.И. Генисаретский, в учении философа вопрос о стиле впервые приобрел культурологический аспект приоритета глубинных эстетических ценностей. По мнению автора: «тем самым изменился исторический масштаб рассмотрения: вместо культурных эпох, по которым квалифицировали стили, вместо школ и направлений, движений и течений в фокус аналитической мысли попали пространственно-

временнные, а вместе с ними и колористические, фактурные, тектонические универсалии» (7).

В. А. Фаворский, стоявший у истоков ВХУМЕМАСа – колыбели отечественного дизайна, выступал против чистого производственничества, которое называл «игрой в инженеры». Мастер доказывал, что искусство, оформляющее быт, может быть идейно-содержательным, но не за счет декора в виде изображений тракторов и лампочек, а за счет органичности и целостности, синтеза рациональности и художественности. Под органичностью подразумевалась человечность и духовная плодотворность.

Схожими представлениями обладали Ефимовы. Иван Семенович заключил, что стиль рождается из ощущения своего времени и чувства материала. Он не принимал стилизации «под Египет» или «под Грецию», под то, что считалось модным. Безвкусна для художника, «безнравственна эстетически» (яркое выражение!) погоня за популярными материалами, подделка одного материала под другой. Претило мастеру творчество художников, перекладывающих на подмастерьев трудоемкую часть работы, что порождало насилие над материалом. Стиль его работ выражал задачи своего времени, которое мыслилось, как дающее счастливую возможность синтеза искусств, свободы эксперимента, проявления бодрого мироощущения. Советское время и В. А. Фаворскому виделось счастливым для творчества, так как возводило в правило общественную значимость монументальных и синтетических искусств, давало заряд патриотизма, веры в коллективизм и равные возможности для строителей светлого будущего. Это доказывает не столько мощь пропагандистской машины, сколько идеализм прекрасных художников, их веру в созидательные силы искусства.

Таким образом, понятие стиль совпадает у Ефимовых с понятием художественный метод. Он направлен на достижение образности, независимо от видов и жанров. Нетрудно обнаружить единство языка их искусства. Синтетическая цельность, эмоциональная открытость и метафоричность – эти качества имеют истоки не только в глубоком проникновении в традиции народного искусства, мыслившегося как часть общечеловеческой культуры, но и в мироощущении мастеров.

Художественный метод был результатом поиска, проявлением высокого творческого потенциала, который выражался в неутомимом изобретательстве, универсализме и синкретизме творчества двух художников, мысливших и трудившихся как слаженный единодушный организм. Их искусство было результатом художественного освоения жизни, понимания потребностей современников. Поиск ярких художественных образов был основан на любви к родной природе, стране, народу. Мастера находили соответствующий этой образности художественный язык: монументальный и эмоциональный одновременно. Монументальность была способом достижения культурной значимости. Национальная узнаваемость, основанная на увлечении народным искусством, преклонении перед традициями русской традиционной культуры, была следствием патриотизма художников, установки на служение народу. В результате достигался лаконизм, впечатление простоты и искренности.

Вторая важная черта творчества И. С. и Н. Я. Ефимовых – жизненность их образов и сюжетных ситуаций. Они были наследниками русских реалистов XIX века, продолжателями линии В. А. Серова с его беспощадной правдивостью и глубиной психологизма в передаче характера, радостью постижения гармонии в мире природы и сельской жизни. Реализм проявлялся у Ефимовых как интерес к жизни, умение наблюдать действительность, любоваться окружающим, ценить и любить природу, людей, культурные явления. Оригинальность стиля живописи или скульптуры никогда не была их целью, она складывалась из желания передать увлечение индивидуальностью натуры.

Помещая творчество Ефимовых в контекст развития русского искусства реалистического направления, необходимо доказать те черты, которые делают этот этап реализма уникальным. Он еще не имеет своего сущностного названия в истории русского искусства, что сейчас мы попытаемся сделать впервые. Д. В. Сарабьянов провел разделение демократического реализма XIX столетия на несколько этапов, дал им характеристику и название (8). Ранним (поэтическим) реализмом искусствовед назвал искусство А. Г. Венецианова, относящееся к 1820–30-ым годам. Жанровая неопределенность картин мастера и его учеников, поэтическая идеализация натуры, отражавшая поиск положительных

ценностей, роднила их с представителями европейского бидермейера – направления, ознаменовавшего выход из классицизма, с его верностью мифу и исторической теме, масштабностью и приподнятостью, каноничным построением композиции.

Критический реализм открывается творчеством П. А. Федотова. Социальная критика в его произведениях развивалась от подробного прочтения анекдотических ситуаций, через осуждение типичного для своего времени характера «маленького человека» к анализу типичных ситуаций переходящего в буржуазную стадию развития русского общества. Его последователи в лице художников-шестидесятников появились только после отмены крепостного права. Обличительный пафос их картин строился на гиперболизации и разведении на разные полюса образов добра и зла, что было следствием превращения искусства в живописную публицистику. Художники, выбравшие позицию судей, мечтали об искоренении общественных проблем силою искусства. Этот этап реализма получил название «обличительного» и совпал с активизацией разночинского освободительного движения, как вариант призыва к свержению основ самодержавной власти. Разделение революционных демократов на террористическое и народническое крыло актуализировало этические идеи. Художники-передвижники вслед за русской литературой, которая совмещает эстетические, философские, политические, культурные функции, подняли проблему нравственных страданий в картинах на тему раздумья, в том числе сопряженную с историей Христа.

Аналитический реализм 1880-х гг. в творчестве И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. В. Верещагина показал противоречивую российскую действительность во всей сложности ее проблематики, единстве и борьбе народных масс и ярких личностей с сильными характерами. Хоровая монументальная картина стала подтверждением масштабности, героизма и жизненной стойкости героев национальной истории. М. В. Нестеров, назвавший себя в ряду нескольких молодых современников «пасынком передвижничества», обозначил причину своих разногласий с апологетами социальности в искусстве. Художники «национального стиля» начали поднимать тему уникальности русской истории и культуры. Стремление к идеалу и синтезу стали новыми факторами

развития реализма. В.А. Серов внес лирическое начало в реалистическое видение, доказав право художника на личный взгляд и умение заострить внимание на характере человека, типичном явлении действительности, с помощью композиционного приема, цветового акцента, острого рисунка. Он не выбивался из установки искусства своего времени на перенос внимания с изобразительности на выразительность, но не перешагнул грани, отделявшей реализм от авангардизма, не впал в субъективизм подобно авторам, которые возомнили себя, не зависимыми от объективной действительности.

После смерти В. А. Серова Ефимовы выбирают для себя реализм с опорой на национальную традицию. Символизм мирискусников не устраивает супругов из-за умозрительного рафинированного эстетизма, отрыва от жизни, русских корней. Несмотря на стремление к новизне, они не принимают авангарда, выбирающего субъективистский подход и разрыв с искусством прошлого, который приводит к культуроборческой позиции. Неоклассицизм не устраивает их вследствие излишнего рационализма, отхода от чувственной конкретности. Уехав в деревню, Ефимовы выбирают путь творчества, нацеленного на образное отражение темы уходящей Руси, которая мыслится ими не менее значимой, чем великая эллинская цивилизация. Народное искусство становится образцом для подражания, потому что в нем видится мир целостности, обладание искомой простотой и ясностью, прикосновение к божественной истине. Стремление к служению народу, общественной значимости искусства подводит их, сначала в кукольном театре, к необходимости развития и обогащения закоснелой народной традиции гуманитарным влиянием классики. Под классикой в соответствии с идеями Серебряного века они понимают достижения национального искусства первой половины XIX в. – ясное и простое, понятное всем сословиям творчество А.С. Пушкина и И.А. Крылова. В запретных рисунках ради мирового звучания мифологизированных сюжетов, большей символичности образов Ефимов пользуется языком греческой классики, турецкого теневого театра, африканской скульптуры. Эти работы в силу секретности, имеют характер художественного эксперимента, служат расширению арсенала средств выразительности.

И. С. и Н. Я. Ефимовы пошли дальше своего учителя по пути синтеза,

распространив законы *выразительного реализма* на синтетические виды искусства (театр кукол, ансамбль книги, скульптурно-архитектурный ансамбль). Они вышли на стадию перерастания авторского творческого метода в стиль. Концептуально их метод необходимо назвать *синтетическим реализмом*. К синтезу мастера приводят не только виды искусств, но содержание и форму, идею и материалы. Стремление к красоте, как целостности и органичности, реальности и культуросообразности, приводит к синтезу традиций и инноваций, пониманию символической (двойственной) природы действительности и художественного образа, где стремление к духовности является главным законом человечности.

Примечания:

1. *Каган М. С.* Художественная культура как подсистема культуры. // Основы теории художественной культуры – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – с. 34.

2. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. – М.: Искусство, 1989. – с. 18-23.

3. *Фаворский В. А.* Художник Иван Семенович Ефимов // Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. – М.: Советский художник, 1977. – с.240.

4. *Ефимов И. С.* Натура и художник. Записки // Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. – М.: Советский художник, 1977. – с.88

5. *Фаворский В. А.* Об изобразительности в живописи. // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с., илл. – с. 66.

6. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – с. 250.

7. *Генисаретский О. И.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского. Предисловие к книге: Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – с. 17.

8. *Сарабъянов Д. В.* Русская живопись XX века среди европейских школ. – М., 1980.

Библиография:

1. *Ефимов И. С.* Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. – М.: Советский художник, 1977. – 424 с., илл.

2. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с., илл.

3. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.

Е. И. Ковычева

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ТЕОРИИ И. С. И Н. Я. ЕФИМОВЫХ И В. А. ФАВОРСКОГО

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

В статье анализируются выводы художников Ефимовых и Фаворского о принципах художественного отражения реальности в изобразительном искусстве.

The conclusions of the Yefimovs artists and Favorsky about the principles of art reflection of reality in the fine arts are analyzed.

Ключевые слова: изобразительное искусство, художественный образ.

Keywords: fine arts, artistic image.

Выяснение стилевого и образного своеобразия творчества супругов-художников И. С. Ефимова (1878-1959) и Н. Я. Симонович-Ефимовой (1877-1948) позволяет ввести их достижения в контекст отечественного искусства 1-й половины XX века. Важно уяснить представления мастеров о природе художественно-образного отражения реальности, соотнести их с выводами современников, чье влияние на них было особенно заметным. Это кроме ученого-энциклопедиста П. А. Флоренского, В. А. Фаворский, один из выдающихся художников и теоретиков искусства изучаемого периода. Идеи Ефимовых и Фаворского остаются ценными, поскольку реализм сохраняет свои позиции по сегодняшний день, борясь с натурализмом и поверхностностью художественного мышления.

В момент творческого становления Н. Я. Симонович-Ефимова

предпочитала импрессионистический метод. Она писала: «движение», выражение индивидуального и момента – перли из меня сами собой, просто уже по времени моего рождения – восьмидесятые годы» (1), хотя В. А. Серов, О. И. Шмерлинг, у которого она обучалась в Тифлисе, парижские профессора, требовали от нее точного рисунка, проработки формы. «Дружбу с колоритом и проникновение в темперамент вещи» Нина Яковлевна продолжала считать самым драгоценным своим качеством себя, как художницы, стремясь не попасть под влияние чуждых влияний и модных группировок, и тем более, копировать классиков или стилизовать их манеру. При умении изловить неповторимые характеристики натуры она научилась концентрировать внимание на том, что подкреплялось сходством с вечными образцами культуры. Она назвала это «внутренним духом» поразивших ее французских и тамбовских пейзажей, образов величественных русских крестьянок. То есть главной стала установка на типизацию натурного образа: «Мое свойство – вдохновляться от частного, но, изображая, думать о большем, чем это частное» (2). В качестве толчка к творчеству художником движет не только зов реальности, считала Н. Я. Симонович-Ефимова, но и понимание, что есть вещи на Земле, которые имеют особую ценность, поэтому они должны быть зафиксированы. Уже на втором месте стоит, по мнению Нины Яковлевны, нахождение достойного ее способа изображения.

Образы тамбовских крестьянок стали для Н. Я. Симонович-Ефимовой главной темой – это было ее открытие и откровение. После радости восхищения натурой следовал этап обобщения, исполненный не менее острыми ощущениями: любви, жалости, признательности, сопричастности. Поглощала идея сохранить уходящие в небытие образы. Д. Д. Жилинский, назвав Нину Яковлевну художником, «одержимым сущностью натуры», подтвердил отсутствие в ее произведениях однообразных приемов исполнения. Выбор материала и техники рождались сами собой, ведомые напором чувств. Желание донести внутреннюю суть, «Правду-Душу» изображаемого были настолько характерны для Нины Яковлевны, что созданное ею в разных техниках, кажется единственно возможным (3).

Еще в 1901 году И. С. Ефимов, начавший учиться в студии Е.Н.

Званцевой под руководством В. А. Серова и К. А. Коровина, написал о важности чувства, пережитого в момент знакомства с натурой. Рисование модели он сравнивал с любовью к женщине. При этом художник обладал способностью создавать законченный образ. Это подтверждает наличие «насмотренности», так называют художники образную память, которая развивается от наблюдений действительности. Работа над набросками в зоопарках была для него большой радостью, тренировала умение почти мгновенно «схватывать» образы движущихся животных. И. С. Ефимов сознательно культивировал свежесть первого восприятия, которая открывала явление и вещь в их истинной сущности. Ценя в творчестве В. А. Серова умение усилить ради большей правды образа выразительные детали, Иван Семенович тоже не боялся утрирования форм, но считал, что подобная смелость должна опираться не на желание внешнего эффекта ради оригинальности, а на глубину изучения натуры.

Редкое качество мастера рождать образы по воображению позволяло ему заявлять о божественной природе творческого вдохновения. Он называл такой метод «высшим», доказывая авторитетом Гете и восточных мастеров, потому что лаконичное решение образа позволяли ему выйти на уровень идеала. Утро – любимое художником время создания эскизов будущих произведений. Вспомним мысль П. А. Флоренского о нисходящих снах, напитанных созерцанием небесных идей. С позиций психологии творчества, это объяснимо качествами художественного сознания, в котором большую роль играют развитые чувства и интуиция, порождающая прозрения. Момент творческого озарения требовал быстроты воплощения в материале. Считая основой каждого художественного образа не только идею, открывшуюся в волнующий момент знакомства с натурой, но и любовь к материалу, автор был уверен, замысел каждой новой работы рождается у него в определенном материале. Не меньше чем натуру, радовавшую его разнообразием естественных форм, Ефимов с пылкостью своего сердца, до волнующей дрожи любил скульптурные и рисовальные материалы, покоряющие его своеобразными природными качествами, неповторимыми, только им присущими изобразительными возможностями. Образ был результатом не только напряженной работы сознания, но и мастерства художника.

Второй источник совершенствования образа для И. С. Ефимова –

увлечение народным искусством. Сравнивая качества своего таланта с детской и народной способностью радоваться жизни и улавливать суть ее явлений. Иван Семенович стремился к образу, где синтезируется эмоциональность первого впечатления с четко выраженной идеей, закованной в броню лаконичной формы. Н. Я. Симонович-Ефимова пришла к пониманию необходимости обобщения натурных впечатлений, когда увлеклась силуэтом, который требовал умения выразить главное скупыми средствами черно-белого изображения, придающего мгновенную узнаваемость. В живописи и графике поворот к лаконичной форме был вызван интересом к кубизму, влиянием мужа, осуждающим отношением к любезному ей импрессионизму, которое появилось после знакомства с теорией П. А. Флоренского и В. А. Фаворского.

Владимир Андреевич, породнившийся с Ефимовыми в 1912 г., после женитьбы на М. В. Дервиз, стал вторым после Серова лидером семейного клана художников, чему способствовал философский склад ума, твердые культурные и моральные принципы, рано полученный авторитет в искусстве. Это была личность возрожденческого типа, сформированная идеями Серебряного века. Сотрудничество с Ефимовыми строилось на общности мировоззренческой позиции, эстетических и этических идеалов, тяге к творческому синтезу. В. А. Фаворский создал философскую концепцию искусства, которая доказывалась его творчеством, внедрялась в сознание учеников. В 1923-26 гг., когда было объявлено сотрудничество с попутчиками из бывших специалистов, он был назначен ректором ВХУТЕМАСа, кроме практических дисциплин вел курс «Теория композиции», который дополнял лекции П. А. Флоренского. Невероятное трудолюбие дало Фаворскому уникальную образованность и мастерство, чем он умел щедро и с огромным терпением делиться. Каждому кто обращался к нему, он давал столько, сколько тот был готов взять, что вызывало уважение молодых художников. Мастер открывал им глаза на возможности индивидуального, цельного художественного освоения действительности, на роль традиций мирового и отечественного искусства.

Теория искусства В. А. Фаворского начала формироваться за-

долго до знакомства с П. А. Флоренским, что подтверждает общую направленность эстетической мысли того времени, идущей к актуальности исторических способов изображения. Дипломная работа В.А. Фаворского, посвященная Джотто, выполненный для ее убедительности перевод книги А. Гильдебранта привлекали внимание к разным видам построения пространства в древнем, восточном, средневековом искусстве, которое обладало иным решением, чем сложившееся в эпоху Высокого Возрождения изображение в рамках прямой перспективы, стремившееся к максимальному правдоподобию. Флоренский, осуждал его за механистичность, рационализм и натурализм. Фаворский дал развернутую характеристику натурализма, доказал, что он присущ искусству не только этого времени.

В. А. Фаворский с первого до последнего момента творческой биографии был убежденным реалистом, признавая ценность окружающего мира, в силу его многогранности, динамичности, чувственной привлекательности. Задача реализма в искусстве – показать сложность натуры синтезом пространственной и временной, зрительной и осязательной формы. Это не простое слияние, возвращающее в хаос, а установка отношений, зависимостей, последовательностей между элементами действительности.

Автор утверждает: искусство познает мир подобно науке, но, стремясь к истине, пользуется материалом, доступным чувствам человека: зрению, осязанию, мускульному чувству. У каждого из них свой метод, строй, способ приведения к цельности. Художник приходит к выводу, что цель изобразительного искусства – осмыслить зрительный хаос природы пространством изображения, где краска, линия также как и чувства – средства построения пространства. Плоскости изображения он отдает главную роль в приведении чувственного, обладающего трехмерностью, движением и временем материала действительности к зрительной цельности.

С этим не согласен иллюзионизм, который хочет подменить действительность оптическим обманом, заставив зрение работать механически как фотокамера. Отсюда уничтожение не только действенности чувств, но и специфических методов скульптуры, живописи, графики. То, что дословное копирование натуры –

недостойное занятие, поняли многие художники рубежа веков. Одни начали преувеличивать роль субъективного взгляда на природу, концентрироваться на авторском настроении, на изобразительных приемах, передающих ощущения живописца. Другие, изгоняя со своих полотен любое сходство с реальностью, перешли к абстракции. Фаворский не считал продуктивными эти методы в силу отсутствия цельности, каковая есть у реализма.

В курсе лекций по теории композиции Фаворский формулирует принципы реалистического искусства. Через вчуствование (активную работу чувств) художник организовывает диалектически противоречивую действительность в двигательную цельность (конструкцию), с помощью средств изображения, приведенных к зрительной цельности (композиции). Из идеи цельности возникает у Фаворского критика прямой перспективы, как способа создания пассивного, иллюзорного, не организованного образа.

Из этой идеи вытекает воспитательная цель курса Фаворского во ВХУТЕМАсе, всей его педагогической системы: «выработка в студенте определенного, сознательного и на опыте основанного взгляда, что всякая форма меняется в зависимости от материальных и других условий восприятия и изображения: темы, сюжета, заказа потребителя; следовательно всякое художественное изображение каждый раз новое, так как совершенно одинаковых условий возникновения художественной формы не бывает» (4). Реалистический метод, как художественный эксперимент хоть и ставится каждый раз субъективно, должен приходить к объективному результату, так как восприятие мира для всех людей общее.

Рассмотрим этапы создания произведения искусства по В. А. Фаворскому, заметив общность со взглядами Ефимовых. Временная и пространственная изменчивость, чувственная полнота явлений действительности вызывает у художника интерес, радость открытия, подобную восторгу ребенка, впервые встретившегося с чем-либо не изведанным. Умение видеть натуру глазами первооткрывателя, обнаруживать в ней уникальные качества, которыми хочется поделиться со зрителями – важнейшее свойство художника-реалиста, раскрывающего индивидуальность в неповторимости открытий.

Искусство, пишет В. А. Фаворский, освобождает художника от себя самого, погружая в тайну. Уже имя может дать подсказку внутренней сути произведения, которое должно открыть тайну образного замысла. Для рационалистического мышления имена – знаки, абстракции, почти не связанные с реальностью. Для образного мышления имя – «лицо личности» типического склада, краткая и сущностная поэтическая метафора, художественный первообраз. П. А. Флоренский придавал огромное значение именам, посредством которых объявляется духовное ядро личности. По мнению мыслителя, художественные образы – это имена, развернутые в пространство произведения. Строение пространства (которое сейчас называют образной структурой произведения искусства) зависит от соотношения первоявленных сущностей (идей), слагающих внятное повествование (содержание) произведения.

И. С. Ефимов любил давать анималистическим скульптурам метафорические названия: поющий петух – «Утро», напружиненный в любовном призыве горный козел – «Страсть», яростно грызущая львица – «Зверь». Художественная мысль воплощается в позе животного, которая по наблюдению мастера, должна быть полна выражения и смысла, так как животное не позирует, а живет сообразно характеру. Умение схватить образ на лету, выработанное годами тренировок достоинство художника, обладающего способностью «достигать наибольшей характеристики, давая изображение как бы в увеличительном стекле» (5). Такой художественный образ Иван Семенович называет синтетическим.

П. А. Флоренский называл такие образы смысловыми узлами, центрами силы произведения. Деятель искусства должен преобразить пространство реальности в новое пространство, дав зрителю увидеть смысловые узлы: «Цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общеценного и общезначимого в действительности» (6). Такое определение философ образу искусства: «Художественные типы – это глубокие обобщения действительности, хотя и подсознательные, но чрезвычайно точные наведения. Художественный тип сгущает восприятие и потому правдивее самой жизненной правды

и реальнее самой действительности. Раз открытый художественный тип входит в наше сознание как новая категория мировосприятия и миропонимания» (7). Уметь видеть главное, считает о. Павел, можно научиться, иконописцу, например, постигая каноны иконного письма. Это не сковывает творческую фантазию, убеждает исследователь. Он считает каноны дисциплинирующей силой художника, фактически уподобляя не столько результату божьего промысла, сколько опытно сформулированным правилам композиции, утвержденным мнением многих людей, ставших достоянием человечества. В своем курсе лекций о. Павел проводит анализ произведений в ракурсе распространенных в истории искусства композиционных решений, имеющих максимальный способ воздействия на зрителя.

Последний этап построения художественного образа – сравнение поразившего уникальностью объекта, прошедшего стадию типизации, с идеальными образцами классического искусства. «Правда художественная глубже, чем просто правда» (8), пишет Фаворский, в ее построении участвует фантазия, так автор называет процесс постижения идеала. Вспоминать идеал, считал мастер, важно для идейной масштабности образа. Процесс обнаружения сходства натурного образа с идейным прототипом вызывает чувство причастности личного открытия к высоким истинам. По трогательности оно сопоставимо с жалостью. Синтез эмоций и умственных сопоставлений, позволяющих увидеть натуру живой, полнокровной и одновременно схожей с идеалом, отличает художественное познание от научного, пользующегося схемами, как результатом абстрагирования. Признание сложности натуры, требует кроме вычленения главного, поиска цельности. Правда утверждается как вещь, как вторая ступень обобщения, метафора в материале.

Проблема материала становится наглядной при критике иллюзионизма, игнорирующего фактор материальной формы, стремящегося заменить образ мертвенной копией действительности. Иллюзионизму, как неорганическому натурализму, В. А. Фаворский противопоставляет органический натурализм, ярким примером которого является импрессионизм. Художник этого типа погружается в бесконечно меняющуюся действительность, которая состоит из

осязаемых конкретных предметов и не менее конкретного пространства в виде света и атмосферы. Импрессионист признает значение материала, как фактора художественной формы, но является носителем бессознательного мышления, которое автор называет мироощущением. Это первый этап освоения действительности, начало реализма, который еще не перешел на позиции диалектики, цельного мышления – мировоззрения, ищущего возможности рассматривать произведение искусства «как поступок, как действие, обязывающее действующего к определенному активному и цельному состоянию всего человека» (9). Натурализм иллюзионистический может выражать мировоззрение, но он пассивен, не претворяет содержание в действие, не затрагивает личности, ни художника, ни зрителя, не меняет действительности. Это качество свойственно только реализму, обусловленному слитностью мироощущения и мировоззрения, отражающему органическое единство и цельность мира, социума и человека. Отношения предмета и пространства, предельного и беспредельного определяют понятия стиля, как основного момента мировоззрения.

П. А. Флоренский был близок друзьям в понимании художественного образа. Философ объединял веру и разум в постижении мира, но в понимании жизни и культуры был реалистом. Основание культурной деятельности – реальность, понимаемая как связь с миром и человечеством. Без этого она представляется «либо внешне-полезной, в достижении некоторых ближайших корыстей, либо внешне-развлекательной, забавой, искусственным наполнением времени» (10). Искусство, считал о. Павел, должно менять мир вокруг себя к лучшему. Смыслы произведений искусства должны производить действие на окружающих и изменение в их душевной жизни. То есть произведение искусства понимается отцом Павлом как организм, средство культурного диалога – посредник между автором и зрителем через века и расстояния.

Таким образом, реалистическое понимание художественного образа, которое представляют нам Ефимовы и Фаворский, связано с постижением действительности как диалектического целого, способностью вычленять главное с помощью сравнения с почитаемыми высокими образцами искусства, в которых концентрируется опыт человечества. Важно умение строить в материале изображение,

основанное на единстве конструкции и композиции, приводить его к стилю, как выражению мировоззрения автора и эпохи. Такое произведение способно к действенному воздействию на зрителя, становится поступком, улучшающим человека как саморазвивающуюся культурную и органическую систему.

Примечания:

1. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Мое описание моей жизни как художницы. // Записки художника. – М.: Советский художник, 1982. – с. 41.
2. *Там же* с.100.
3. *Жилинский Д.Д.* Наследие одержимого художника. // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки художника. – М.: Советский художник, 1982. – с. 7-12.
4. *Фаворский В.*А. Теория композиции. // Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – с. 197.
5. *Ефимов И.С.* Работа скульптора. Итог педагогической работы. // Об искусстве и художниках. – М.: Советский художник, 1977. – 424 с.: ил. – с.100.
6. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – с. 122.
7. *Флоренский П.А.* Имена // Опыты. – М., 1990. – с. 361.
8. *Фаворский В.А.* О художественной правде. // Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – с. 233.
9. *Фаворский В.А.* Образ в пространственном и словесном искусстве. // Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – с. 219.
10. *Флоренский П.А.* Соч.: В 2 т. У водоразделов мысли. Итоги. – М.: Правда,1990. –Т. 2. – с. 347.

Библиография:

1. *Ефимов И. С.* Работа скульптора. Итог педагогической работы. // Об искусстве и художниках. – М.: Советский художник, 1977. – 424 с., ил.

2. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки художника. – М.: Советский художник, 1982. – 421 с., ил.

3. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с., ил.

4. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.

5. *Флоренский П. А.* Имена // Опыты. – М., 1990.

А. Дж. Аветисян

ЭКСПО И ЭКСПОЛИС – НАЙТИ ДЕСЯТЬ ОТЛИЧИЙ

Исследование посвящается архитектуре и дизайну всемирных выставок Экспо. Освещены основные этапы становления и развития выставочных павильонов, описан ряд значимых сооружений всемирных выставок.

The research is devoted to the architecture and design of the Expoworld fairs. The main stages in the development of exhibition pavilions are highlighted, number of important structures of the world fairs are described.

Ключевые слова: выставочный дизайн, всемирные выставки, экспозиционная среда, Экспо, Эксполис.

Keywords: exhibition design, world fairs, the exposure environment, Expo Expolis.

За более чем полутора вековую свою историю было проведено порядка сорока всемирных выставок. Как только они не назывались! Великие, универсальные, международные выставки, мировые ярмарки, универсальные, специализированные Экспо. Каждая такая выставка по-своему великая и международная, универсальная и специализированная. Каждая из них немного торговая ярмарка, ярмарка достижений, ярмарка развлечений и ярмарка тщеславия. Но, пожалуй, самое универсальное определение для всех всемирных выставок – это новое.

В словарях новое трактуется как противоположность, как противопоставление старому, прежнему, отжившему – Новый Завет, новый человек, новая формация. Отсюда и – мыслить по-новому, делать по-новому. Есть новое как создание того, чего раньше не было. Такова участь великих открытий науки, техники, искусства. А еще

новое – это надежда – новая луна, новый день, новый год. Новое на всемирных выставках – это одновременно их лицо и их скелет; новое – противопоставление, новое – создание, новое – надежда/будущее.

Предшественниками всемирных выставок были торгово-промышленные ярмарки. Они и задумывались как торгово-промышленные ярмарки планетарного масштаба, однако изначально заданный высокий уровень идеологизации отодвинул коммерческий интерес на второй план.

Термин ярмарка оставался популярным вплоть до середины XX века. На американском континенте всемирные выставки называли и называют World's Fair (англ. мировая ярмарка). Первая Лондонская выставка – The Great Exhibition (англ. Великая выставка), первые Парижские – l`Exposition Universelle (фр. универсальная выставка). Современное, ставшее официальным, название Expo (от сокращенного фр. l`Exposition) родилось на Брюссельской выставке 1958 года.

Когда же впервые было применено столь очевидное сегодня определение выставочный павильон не известно. Первые сооружения, в которых разворачивались экспозиции, были очень далеки от современного восприятия павильонов, и именовались не иначе как дворцами и храмами (Хрустальный Дворец, Храм Мира). При этом задумывались и реализовывались они именно в образе роскошных дворцов и храмов.

Французское слово *pavilion* образовано от лат. *papilio* – бабочка, мотылек. В архитектуре павильонами изначально называли возведенные из легких конструкций похожие на бабочек небольшие постройки, шатры, палатки в садах и парках. Далее история такова:

- первый в истории выставочный павильон, названный журналистом «Punch» Дугласом Жеррольдом Хрустальный Дворец (Crystal Palace), был создан по проекту, отобранному из 233, поступивших на конкурс. Представил его садовник, специалист по оранжереям Джозеф Пэкстон. Огромный зал (564x125x40 м) был собран за рекордное время благодаря применению совершенно новых технологий – унифицированных элементов несущего каркаса, скомплектованного чугунными стандартными колоннами с металлическими балками и ограждающими конструкциями (деревянными рамами с заполнением из стекла).

- временный характер всемирных выставок с одной стороны подразумевает быстрое возведение сооружений, с другой – возможность их легкого демонтажа. Хрустальный Дворец после закрытия экспозиции, как и тысячи других сооружений последующих выставок, был разобран. Можно предположить, что данная специфика и явилась причиной прочного укрепления за этими грандиозными «дворцами», «храмами» названия павильон, сооружений-однодневок, *papilio*-бабочек, которые также ярко, красочно рождаются и очень скоро заканчивают свой жизненный цикл. Отметим, что временное, как и вышеназванное новое – два важнейших основополагающих фактора, определивших специфику становления и развития выставочного дизайна.

Таким образом, первым величайшим достижением первой всемирной выставки стало рождение первого сооружения нового типа – первого выставочного павильона, по сути – павильона-экспоната. Достоинства сооружения отметил Д.Е.Аркин: «В Кристал-паласе предвосхищался сразу целый ряд позднейших принципов и методов строительства: принцип металлического скелета, принцип стандартности основных элементов здания, принцип монтажа этих стандартных частей». Ряд необходимо дополнить еще одним принципом, о котором говорит Ф.Смит: «Триумф конструкции Пэкстона в возможности демонтажа и повторной сборки сооружения. Мало бы кто смирился с мыслью, что оно может быть утерянным навсегда».

Детище Пэкстона идеально выполнило все требования, выдвинутые организаторами мероприятия. Павильон, сооруженный из стекла, демонстрировал открытость, прозрачность и чистоту – главные идеологические принципы организаторов. К тому же он действительно был великолепным.

Для истории Хрустальный Дворец – это новое как противопоставление архитектуре прошлого, новое как создание того, чего еще не было и новое как будущее, предвестник новой архитектуры.

Исследователь всемирных выставок Роберт Фулфорд назвал Хрустальный Дворец «ростком, из которого выросла вся архитектура XX века».

1889 год в Париже вошел в историю рождением самого знаменитого сооружения всемирных выставок – Эйфелевой башни. Проект башни

был готов уже к концу 70-х, но лишь всемирная выставка воплотила дерзкую идею в реальность. Башня, она же входная триумфальная арка на территорию экспозиции в Трокадеро была смонтирована всего за 28 месяцев. Изящное ажурное сооружение, благодаря своей красоте и новаторскому конструктивному решению стало не только новым словом в архитектуре, но и символом сначала выставки, потом Парижа, затем Франции, а сейчас и всей Европы.

Эйфелева башня и Дворец машин архитектора Ф.Дютера и инженера В.Контамена впервые на всемирных выставках создали цельный архитектурный ансамбль. В его основе был заложен выразительный символ, отражающий эпоху технического прогресса.

Грандиозное, самое высокое в то время сооружение мира, восхищавшее и вызывающее раздражение, ждало ту же участь, что и все постройки всемирных выставок – разрушение. Любопытно, что башня Эйфеля перенесла опасный недуг еще в своем «утробном периоде», когда лишь первые путаные сведения о ней проникли в печать. Большая группа парижан, представителей интеллигенции обратилась к директору выставки Альфанду с документом, который сейчас способен вызвать у нас только усмешку недоумения. Вот выдержки из этого письма: «Мы, писатели, живописцы, ваятели, зодчие, страстные поклонники доселе незапятнанной красоты нашего Парижа, протестуем во всю силу нашего негодования, во имя оскорбленного вкуса французов, во имя угрозы нашему искусству и нашей истории против сооружения в самом сердце нашей столицы никчемной и чудовищной башни Эйфеля, которую народная молва, нередко отмеченная здравым смыслом и чувством справедливости, уже успела насмешливо окрестить названием вавилонской башни. <…> Вы только вообразите на мгновение этакую гигантскую черную фабричную трубу, придавившую своею варварской массой наш Собор богоматери, наши готику и ампир, торчащую на посмеяние над Парижем как железная клякса! Мы бьем тревогу. Будем ли мы услышаны или нет, – этот протест есть дело нашей чести!».

О проектировании, строительстве, судьбе Эйфелевой башни и ее создателе написано сотни книг, лишь отметим, что от демонтажа после окончания выставки ее спасло счастливое стечение обстоятельств –

появление радио. Она стала и по сей день продолжает функционировать как опора антенн для радиовещания, телевидения и радарной службы. При этом Дворец машин, который обошелся казне в семь раз дороже чем Эйфелева башня, был все же снесен.

Джордж Феррис для Чикагской выставки 1893 года в качестве американского ответа башне Эйфеля сконструировал огромное колесо обозрения. Диаметр его составлял 75 метров, что является очень внушительным даже для нашего времени. Размещались зрители в 36 кабинах, которые вмещали в общей сложности до 2160 человек, а движение колесу придавали паровые двигатели мощностью в 2000 лошадиных сил.

Колесо обозрения – не единственный аттракцион в Чикаго. Выставка стала ренессансом индустрии развлечений XIX века.

Вот, что написано в гиде того времени: «Midway Plaisance, полоса земли длиной в одну милю – путешествие по миру. В течение всего нескольких часов *fair goer* [посетитель выставки, от англ. *fair* – ярмарка и *go* – идти] может пройти через два ирландских поселения, остановиться на обед в немецкой деревушке, посетить базары Алжира, пройти через яванские лагеря, увидеть деревни саамов, обуздать их оленей, проехать на осле по улице Каира, насладиться незнакомыми ритмами танцоров Центральной Африки, наблюдать извержение вулкана Килауэа».

Главной достопримечательностью «срединного пути» (так с английского дословно можно перевести Midway) был самый дорогой аттракцион выставки – аэростат, который поднимал своих отчаянных пассажиров в воздух на высоту 1500 футов. Работа была поставлена на серьезные коммерческие рельсы. Деньги на подъеме в воздух делались из «воздуха» – плата за вход в корпус и наблюдение за запуском аэростата стоила двадцать пять центов, поездка в шаре – два доллара, поездка в шаре с фотографией на память – три доллара.

«Улица в Каире» – один из самых популярных аттракционов в истории всемирных выставок. В силу своей прибыльности «Улица в Каире» воссоздавалась практически на всех выставках последних десятилетий XIX иначала XX веков. К тому же фривольные наряды исполнительниц, так называемого, танца живота прибавили популярному аттракциону скандальную известность. Вот, что об этом пишет Джон Флин: «“Улица

в Каире" предлагает реалистичный взгляд на то, как люди в Каиреживут, работают и забавляются. Комплекс мечетей, храмов, гробниц, базаров и других сооружений воссоздает архитектурный облик Каира. Ее "жители"– это, специально прибывшие из Каира египетские, нубийские и суданские мужчины, женщины дети, а также их собаки, ослы и змеи. Эти "жители" часто на улице дают импровизированные спектакли, в том числе бои с мечами, танцы со свечами, свадьбы и другие торжества. Заклинатели змей и гадалки выстраиваются вдоль улицы. Но самая скандальная достопримечательность "Улицы в Каире"– Danse Du Ventre (танец живота). Этот танец, незнакомый большинству американцев и неприемлемый для многих исполняется под звуки "Hootchy-Kootchy", музыку Маленького Египта и ее многочисленных "жителей"».

Организаторы Чикагской выставки задались целью создать единый выставочный ансамбль. Было возведено более 200 различных построек белого цвета, которые журналисты окрестили Белым городом. В своем большинстве павильоны-однодневки были сооружены из металлического каркаса и легких ограждающих конструкций (дерева, алебастра, войлока с различными примесями), орнаментированных в барочном стиле. Белый город оказал большое влияние на американскую архитектуру, надолго внедрив в нее «академический вирус» – перегруженность декоративным убранством, претенциозность украшений и обилие их форм. В связи с этим Луис Салливан сказал: «Вред, причиненный этой всемирной выставкой, продлился, по крайней мере, на полвека, если не больше».

За Чикагской в 1900 году последовала выставка, которая была призвана подвести экономические и политические итоги уходящего столетия, откуда и название – «Итоги века». Автор книги «Всемирная Парижская выставка 1900 года» М.А.Орлов пишет: «Нынешняя выставка, чтобы не сыграть в плачевный дефицит, должна была разделить эту общую участь своих предшественниц и, потому, прежде всего, озаботилась снабдить себя разными "гвоздями". Под таким прозаическим наименованием упрочили за собою славу приманок разные выдумки частных антрепренеров, направленные к привлечению публики каким-нибудь совершенно необычным зрелищем или развлечением; гвоздь – это тот фокус, к которому стекаются самые

густые массы выставочной публики».

Такими «гвоздями»/аттракционами стали потрясающие инсценировки с вовлечением массовки и сотен актеров. Самый грандиозный спектакль (то, что сегодня называется шоу) в Париже устроил прославленный антрепренер того времени, венгр по происхождению Болоши Киральфи. В состав своей труппы Киральфи ввел многочисленные хоры, сотни танцоров, акробатов, наездников, верблюдов, слонов. В сцену входили обширные озера с настоящей флотилией – размах, которому позавидовали бы многие современные шоумены. На выставке Киральфи поставил спектакль «Восток», в котором задействовал 1500 актеров, в том числе 600 танцовщиц из лучших балетных трупп Европы и Америки. Особо публика отметила роскошные декорации императорского дворца в Византии и бедуинского лагеря в пустыне.

Вместе с масштабными шоу на выставке действовало множество национальных театров, театров марионеток, ярмарочных театров, так называемых, театров веселых авторов (предшественников современных stand-up comedy и sketchshow).

Вот итог, к которому пришел Орлов в описании выставки «Итоги»: «Собственно выставка едва ли не отступила на второй план, так как большинство посетителей привлекается, надо думать, гвоздями, ресторанами и театрами, а сами отделы смотрятся мимоходом; да и что, в самом деле, обыкновенный посетитель, не специалист, может увидеть в этих дворцах и палатах такого, чего он раньше не видел в окнах магазинов и всевозможных музеях?»

Свое отношение к художественному восприятию выставки выразила супруга комиссара российской экспозиции, княгиня М.К.Тенишева: «Французы никак не могли вырваться из стиля Людовика XVI, и все наскоро возведенные постройки носили на себе отпечаток падения вкуса и свидетельствовали о скудности художественных задач. Противно было видеть этот бесконечный ряд строений, огромных выставочных сараев, с гипсовыми лепными украшениями. Глядя на них, я думала, что, если Франция не сделает усилия и не сорвет этих оков двухсотлетнего копирования, несомненно, великого прошлого, она умрет для искусства и возродиться будет уже не так легко».

Судя по впечатлениям очевидцев, в «итоге» XIX века всемирные выставки себя исчерпали, но наступил век XX-ый.

Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств, состоявшаяся в 1925 году в Париже, была знаменита великолепными произведениями архитектуры и искусства в господствующем в то время стиле модерн. Но в историю она вошла благодаря павильону журнала «L'Esprit Nouveau» («Новое веяние»), который построил не самый известный тогда архитектор Ле Корбюзье.

Павильон представлял собой экспериментальную жилую ячейку грядущей индустриальной эпохи. Выставка закрылась, павильон, как принято, снесли, вспомнили про него через несколько лет, воссоздали через десятки. Сегодня трудно поверить, но миллиарды жителей нашей планеты живут в квартирах, прообразом которых явился именно этот небольшой павильон.

На выставке 1929 года в Барселоне Германия представила павильон, который спроектировал Мис ван дер Роэ. Впервые в истории всемирных выставок павильон не содержал никаких экспонатов, обязательных тогда для любого экспозиционного зала. Здесь экспонировалось только одно – новая архитектура XX века. Место декораций занимала пространственная игра форм и фактур: матового травертина, блестящих прямоугольных поверхностей мрамора, стекла, воды. В основу постройки был заложен принцип свободного плана: отдельные стены-мембраны, выходя за контур кровли, включали в интерьер окружающее пространство. Ни один из участков плана не был изолирован, сооружение не имело ни замкнутых помещений, ни дверей – пространство непрерывно текло. Каждая точка обозрения, каждый ракурс были неповторимы и новы. Золотистый оникс, черный ковер и красный занавес символизировали цвета германского флага. Фокусом композиции перетекающего пространства стала «Танцовщица» скульптора Кольбе, высеченная из зеленого мрамора и установленная над зеркальной водной гладью бассейна на фоне замкнутых стен.

Временный характер всемирных выставок стал причиной разрушения и этого шедевра архитектуры XX века. Когда была осознана его значимость, спустя полвека в Барселоне павильон воссоздали. Сегодня павильон Мис ван дер Роэ (Pavelló Mies van der Rohe) – музей работ

архитектора и место проведения различных выставок, конференций, симпозиумов, конгрессов, призванных разобраться в проблемах современной архитектуры.

На Парижской всемирной выставке 1937 года свои национальные павильоны впервые представили СССР и, набиравшая в Европе политический вес, гитлеровская Германия. Борьба и демонстрация идеологий обеих стран стали основополагающими в формировании не только собственных экспозиций, но и выставки в целом.

Пожалуй, в истории человечества, это исключительный случай, когда единственным средством и оружием идеологической войны со всеми своими стратегическими и тактическими приемами стало искусство архитектуры и дизайна.

Символично в этой связи и название выставки – Искусства и Техника в современной жизни (Arts et Techniques dans la Vie moderne).

Для первого масштабного выступления молодого государства СССР требовался павильон, который, как пишет Эйгель: «Отвечал не только задаче демонстрации непосредственных итогов двадцатилетия Советской власти, но и способствовал утверждению самих идей Великой Октябрьской социалистической революции».

В результате тщательного конкурсного отбора был воздвигнут павильон (архитектор Б.М.Иофан, скульптор В.И.Мухина, художник Н.М.Суетин), ставший символом государствановой формации – СССР. Ромен Ролан, восторженно восприняв советский павильон, венчавшийся скульптурой «Рабочий и Колхозница», писал: «Два молодых советских гиганта возносят серп и молот, и мы слышим, как из их груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, к единству и поведет их к борьбе».

Серьезная подготовительная работа проходили и в Германии. Гитлера не устроило множество вариантов проекта Немецкого Дома (так в каталогах значился павильон Германии), и к работе был подключен архитектор А.Шпеер, уже снискавший известность как автор Собора Света.

В Париже Шпееру улыбнулась удача, он случайно ознакомился с проектом советского павильона, который хранился в строгой тайне. Вспоминает сам архитектор: «С высокого цоколя прямо на

немецкий павильон триумфально надвигалась десятиметровая скульптурная группа. Я сделал новый набросок нашего павильона в виде массивнейшего куба, расчлененного на тяжелые прямоугольные колонны, о которые, казалось, должен был разбиться вражеский порыв, а с карниза моей башни на русскую пару сверху вниз взирал орел со свастикой в когтях. За это сооружение я получил золотую медаль. Мой советский коллега – тоже».

«Между античностью и оккультизмом» – так охарактеризовала архитектуру павильона Германии Карен Фисс: «Достоинство и величие павильона Шпеера резко контрастировало с рационалистическим стилем большинства сооружений ярмарки. Его главной целью было создание квази религиозного памятника, проникнутого имперским духом».

Как здесь не вспомнить слова главного художника послевоенных экспозиций СССР Рождественского: «Современный выставочный ансамбль –это сложный художественный и политический комплекс. Международные выставки – это арена самой острой идеологической борьбы, борьбы за людей, за их разум, сердце, за их будущее. Размах этой борьбы трудно преувеличивать».

Сегодня, несмотря на множество межгосударственных конфликтов, всемирные выставки объявлены территориями примирения и запрещена какая-либо политическая и религиозная пропаганда.

Всемирная выставка в Брюсселе была проведена в 1958 году лишь спустя 13 лет после окончания войны. Тогда же, как уже было сказано, родилось современное сокращенное название – Экспо.

В одном из павильонов хозяев выставки, бельгийцев можно было прочитать слоган «Настоящее отражает себя в прошлом, будущее – в настоящем». Этот тезис, в сущности, и лег в основу экспозиции большинства стран. Если до этого на всемирных выставках демонстрировали индустриальные достижения, то главной темой Экспо-58 стали наука и техника. Наука явилась основой не только новых принципов экспозиции, но и новых архитектурных решений.

Доминантным сооружением Экспо-58 стал международный павильон Атомиум. Павильоном называть это футуристическое сооружение можно только условно, потому как впечатление он

производил, как отмечали журналисты, марсианское. Атомиум должен был стать символом выставки, эпохи, таким, какими были в свое время Хрустальный Дворец и Эйфелева башня. «Передо мной встал очень сложный вопрос, – говорил автор проекта Ватеркайн, – создать символ середины двадцатого века. Это атомный век, век космических путешествий. Как отразить его? И здесь мне пришла в голову совсем необычная идея. Я вспомнил, что в свое время в школе на уроках химии изучал популярные схемы строения вещества. Я увеличил в сто шестьдесят пять миллиардов раз молекулу обыкновенного железа».

Девять шаров диаметром восемнадцать метров – это атомы, в каждом из которых предполагались выставочные залы. Связи между ними – гигантские трубы-переходы длиною почти тридцать метров. Атомиум удивлял своей футуристической формой, пленял оригинальным замыслом, днем радовал переливом лучей на шарах из нержавеющей стали, ночью очаровывал магической подсветкой. Так кто же истинный создатель этого необычного сооружения? Бутлеров – русский химик, впервые изобразивший схему молекулы, или талантливый инженер Ватеркайн, сумевший поднять схему Бутлерова на пьедестал времени? А может и команда строителей, руками которых возведено это чудо. Справедливее осмыслить значение формулы, которая зашифрована в главном девизе Экспо-58 – «Человек и Прогресс».

За всю историю всемирных выставок ничего сопоставимого по значимости с Хрустальным Дворцом (1851), Эйфелевой башней (1889) и Атомиумом (1958) как символов своего времени еще не родилось. Указанные даты свидетельствуют, что происходит это все реже и реже. То ли время еще не подошло, толи оно уже ушло. Возможно, ушло время и самих Экспо.

КНР на организацию всемирной выставки 2010 года в Шанхае потратила по различным источникам от 40 до 120 миллиардов долларов. Разница настолько внушительная, а суммы настолько космические, что точные цифры не имеют никакого значения.

Современные Экспо – мероприятия не коммерческие, чаще всего – глубоко убыточные, будоражащие государственный бюджет, в исключительных случаях самоокупаемые, что достигается тщательной предварительной проработкой. Возникает вопрос – для чего их

проводить, если не для извлечения прибыли? Для развлечения и зрелищ? Но уже давно в большинстве городов мира успешно функционируют рожденные на всемирных выставках парки аттракционов и, так называемые, тематические парки (thematic park), а Диснейленд (еще один отпрыск Экспо) продолжает уверенно шагать по планете.

Может в проведении Экспо имеется некий политический контекст? Однозначно – нет. Как уже говорилось, на всемирных выставках категорически запрещены какие-либо проявления политизации.

Возможно, Экспо необходимы для обсуждения общечеловеческих ценностей. Девиз первой Великой выставки звучал гуманно и пафосно: «Пусть все народы работают совместно над великим делом совершенствования человека». Каких высот достигло «совершенствование человека» после присуждения на выставке свыше 5000 наград, участия в ней 32 стран и посещения почти 6 млн. человек – трети населения Британии того времени? Какой из городов 192 стран, принявших участие на Шанхайском Экспо 2010 (девиз «Лучше город – лучше жизнь»), стал лучше. Или у кого из 73 млн. посетителей выставки жизнь стала лучше? Вопросы по сути риторические.

Одни современные исследователи (Никитин, Иноземцева) видят в Экспо будущего площадки для диалога культур, другие (Курумчина) – «материал конструирования будущего как реальности», третьи (Аветисян) – в большинстве случаев выработанную за полтора столетия «привычку», в исключительных случай (Китай, Казахстан) – демонстрацию экономических и идеологических амбиций.

Московским метрополитеном в будние дни пользуется около 8 млн. представителей нескольких сотен национальностей, но никому и в голову не придет рассматривать эту транспортную инфраструктуру мегаполиса средством сближения народов мира, тем более площадкой для диалога культур, носителями которых являются эти миллионы людей, оказавшиеся в роли обычных прохожих.

На всемирных выставках никогда не было диалога культур, была демонстрация культур, была борьба культур, диалога – не было. Шесть месяцев присутствия на единой площадке представителей различных культур во временном измерении сравнимо разве что с теми же прохожими, столкнувшимися на эскалаторе в метро. Для

диалога культур, подразумевающего, как минимум, воздействие, а, по большому счету,– взаимодействие или взаимопроникновение требуются десятилетия, если не столетия.

Как считает Курумчина: «Экспо зашли в идеологический тупик, они больше не поднимают мир на новый уровень технологического и социального развития, а ходят по кругу в поисках ответов на глобальные вызовы постиндустриального общества».

Всемирные выставки действительно зашли в идеологический тупик и ходят по кругу (собственно этому и посвящена данная статья). Но Экспо никогда не «поднимал» мир куда-либо, если только не на Эйфелеву башню, чудом избежавшую участь своих сородичей – тысяч разрушенных павильонов. Всемирные выставки прошлого, как и Экспо будущего, в силу своих временных ограничений способны наглядно, воочию, фактологически, но лишь эскизно и поверхностно обозначить, *зафиксировать* новые уровни мировых достижений.

В современном обществе время и расстояния настолько сжались, что будущее может наступить через секунду, как и в течение секунды можно переместиться (хоть и виртуально) на любое расстояние. Прибыльный аттракцион «Улица в Каире» на Экспо уже давно не устраивается, ибо оказаться на реальной каирской улице сегодня и проще, и интересней, чем добираться до очередной всемирной выставки. Посетитель сегодня привередливый – копии, имитации, подделки остались в прошлом.

Далее **Курумчина пишет**: **«**Всемирные выставки можно рассматривать как один из факторов трансформационных процессов в современном обществе – для этого должна быть изменена сама природа выставок: выставки становятся действующей витриной нового индустриального общества». Не вдаваясь в полемику по поводу термина «новое индустриальное общество» (общество будущего называют и неоиндустриальным, и постиндустриальным, и информационным, и, даже, постинформационным), следует согласиться с основным выводом – должна быть изменена сама природа выставок.

Для того чтобы Экспо стали действующими витринами общества необходимо, прежде всего, их сделать <u>постоянными</u>. Сначала на всех континентах, потом в регионах, потом во всех странах.

Тогда страны не будут бороться за право проведения очередной

всемирной выставки. Тогда всемирные выставки Экспо заменят всемирные выставки-города – Эксполисы (от *expo* – выставка, *polis* – город), а места национальных павильонов-однодневок в Эксполисах займут национальные средовые модули, которые давно «ужились» в современных мегаполисах в виде чайна таунов, маленьких италий, французских кварталов.

Сегодня, чтобы сравнить китайский фарфор с итальянским, не надо ездить на универсальные всемирные выставки. Изысканные изделия китайского и итальянского фарфора, а еще в придачу весь спектр – от а до я: английского, богемского, венгерского, германского, … японского легко приобретаются в соседнем молле.

Если же это столь актуально, для самых искушенных знатоков/специалистов по фарфору можно организовать всемирную специализированную выставку Фарфор-2020.

Для обсуждения, как отмечает Курумчина, «**проблем урбанизации, бедности, экологического кризиса, творческого развития личности и формирования нового ноосферного сознания»** [2], существуют более действенные и эффективные международные форумы, на которых важно не количество посетителей, исчисляемых десятками миллионов, а качество профессионалов, вовлеченных в эту сферу.

Если в мире появятся современные эдисоны и яблочковы – им не надо прорываться на Экспо – об их изобретениях планета узнает через несколько секунд, ибо даже бедуины бескрайней Сахары уже давно пользуются интернетом и мобильными телефонами.

Если у лекорбюзье и мисвандерроэ XXI века возникнут гениальные проекты, которые радикально изменят представления об архитектуре и дизайне будущего – не надо их воплощать на Экспо. Они также будут разрушены, как Хрустальный Дворец, павильон журнала «L'Esprit Nouveau» и тысячи других значимых сооружений, павильонов всемирных выставок.

Не надо как китайцы, несмотря на мировой финансовый кризис, тратить десятки миллиардов долларов, чтобы с помпой продемонстрировать стабильность и стремительное развитие экономики страны, а потом ломать голову над проблемой реанимации сотен тысяч квадратных метров площадей, высвободившихся после

закрытия шанхайской ярмарки тщеславия.

Как выразился об этом событии декан архитектурного факультета Северно-Восточного университета в Бостоне Джордж Траш: «Независимо от количества потраченных денег и дизайна павильонов эта Всемирная выставка по большому счету обречена. Пусть она производит гораздо большее впечатление, чем все остальные всемирные выставки вместе взятые, но то, что происходит вокруг нее впечатляет и поражает бесконечно сильнее и кажется гораздо более невероятным, чем любая выставка. Это и сам Шанхай, и Китай вообще».

Обречены, по сути, все последующие всемирные выставки.

Не надо больше проводить всемирные выставки Экспо 2015, 2020…2525. Надо создавать Эксполисы. Отличия же можно домыслить…

Библиография:

1. *Аркин Д. Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. Москва: Искусство –1990.
2. *Курумчина А.Э.* Конструирование будущего как реальности (на материале всемирных универсальных выставок) // Диссертации на соискание ученой степеникандидата философских наук. Омск – 2008.
3. *Орлов М. А.* Всемирная Парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях. Санкт-Петербург: Вестник иностранной литературы – 1900.
4. *Рождественский К. И.* Ансамбль и экспозиция. Москва: Художник РСФСР – 1970.
5. *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Москва: Молодая гвардия –2006.
6. *Траш Дж.* Себя показать, на других посмотреть // Проект International. Москва: Проект Медиа – 2010.
7. *Шпеер А.* Воспоминания. Смоленск: Русич – 1997.
8. *Эйгель И.* Борис Иофан. Москва: Стройиздат –1978.
9. *Appelbaum S.* Spectacle in the White City: The Chicago 1893 World's Fair. New York: Calla Editions– 2009.
10. *Fiss K.* Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the

Cultural Seduction of France. Chicago: University of Chicago Press – 2010.

11.*Flinn J.* Columbian World Fair. Chicago: The Standart Guide Co. –1893.

12. *Fulford R.* Portrait de l'Expo-67. McClelland and Stewart: Toronto – 1968.

13. *SmithP.*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations // Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988. Westport: Greenwood Press – 1990.

Х. М. Акиева

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИНГУШЕЙ

Автор, стремясь определить художественные вкусы ингушей, рассматривает условия быта народа, климат и сложившиеся традиции, а также взаимодействие с соседними культурами. Особенности декоративно-прикладного искусства сказались в выборе материалов для определенного типа изделий, в характере предпочитаемого колорита и типе орнаментации (приводятся примеры). В отсутствие рынка и развитых путей сообщения семейные центры приобретали самостоятельный характер (местный характер потребления). Уровень развития ремесел определялся использованием природных богатств и сельского хозяйства. Выделяется искусство мастеров, известность которых могло выходить за пределы определенного селения, и «домашнее» ремесло, удовлетворяющее запросы определенной общины.

The author, aiming to define the artistic tastes of the Ingush explores the conditions of life of the people, the climate and traditions, as well as interaction with the neighboring cultures. The peculiarities of the decorative and applied art were reflected in the choice of materials for a specific type of products, the nature of the preferred color and the type of ornamentation (the examples are given). In the absence of market and developed routes family centres have gained an independent character (local character of consumption). The level of the craft development was determined by the use of natural resources and agriculture. The author allocates the art of masters, the fame of which could go beyond a certain village, and a “home” craft that satisfied a certain community.

Ключевые слова: Кавказ, декоративно-прикладное искусство, ингуши, художественные промыслы, ковры, национальный костюм.

Keywords: the Caucasus, decorative and applied art, the Ingush, crafts, carpets, national costumes.

Мастеров, которые создавали предметы домашнего быта, изделия для нужд сельского хозяйства, украшения, как для мужской одежды, так и для женской, было достаточно в каждом селе, но население особого интереса к ним не проявляли. Горцы считали, что каждая женщина должна владеть определенными навыками в использовании «отходов» натурального хозяйства. В зависимости от эстетического вкуса ингушской женщины создаваемые ею изделия привлекали внимание соседей, скажем, выходящей замуж девушки, которая могла попросить на заказ изготовление домотканого сукна, бурки, войлочного цветного ковра – истанг или однотонного - ферт.

В свадебном приданном ингушской невесты обязательно должны были быть следующие изделия ручной работы: бурка-подарок для брата мужа, войлочный ковер ручной работы (ферт, истанг) - подарок от невесты для свекра, домотканое сукно (ц1а1г ахабя мааш) - для сестры мужа, тесьма ручной работы (бохк) – для подвязывания водоносного кувшина, войлочная подушечка для подкладывания на плечо и т.д. В зависимости от красоты того или иного изделия, популярность мастерицы росла. Об этих подарках говорили те жители селения, которые приходили на свадьбу. Собравшиеся становились первыми ценителями свадебных подарков. Рассматривая их, представители более старшего поколения, начинали приводить примеры, какими были те или иные изделия раньше, в период их молодости, как они были украшены, обсуждали способ их изготовления, а затем давали оценку. Молва о том, что, например, войлочный ковер очень хорошего качества, т.е. красиво подобраны цветовое соотношение, шерсть хорошо укатана, тесьма имеет красивую форму - распространялась в кругу многих знакомых, друзей. Такое ее распространение давало возможность иметь новых заказчиков, а имя мастера приобретало широкую популярность.

Создаваемые излишки, ингушские мастерицы, как и все ремесленники, выносили на продажу или обмен. Крепость Грозная становится центром, куда мастера свозили все свои товары. «В Грозную везли продукты своего хозяйства и изделия ремесла, а из крепости увозили соль,

предметы фабрично-заводской промышленности» (1), - отмечает А.И. Хасбулатов. Один из очевидцев, который был на торговом рынке в крепости Грозная, пишет:«Старый отставной казак держит корову, ногаец разносит бурки, шапки, ноговицы, плети и оружие; цыганки, казаки, горцы разных племен; лошади по одиночке, косяками… хаос, пестрота, одним словом ярмарка, как говорят в России» (2). В 1893 году через Грозный прошла Владикавказская железная дорога, а в Мамакаевской балке в этом же году из первой скважины № 1 ударил нефтяной фонтан. Эти преобразования усилили рост экономических взаимоотношений. В своем историческом развитии промышленность прошла три этапа: мелкое товарное производство (крестьянские промыслы), зарождающая капиталистическая мануфактура - фабрика, крупная машинная индустрия. В силу полунатурального хозяйства, машинная индустрия не могла окончательно вытеснить мелкую индустрию. Распад крестьянского хозяйства был связан с ростом крестьянских промыслов, но по мере упадка натурального хозяйства, основные виды обработки сырья выделялись в основные отрасли промышленности. Одной из первых форм промышленности является ремесленное производство, оплата труда ремесленника производилась либо деньгами, либо натурой. Характерной особенностью ремесленного производства чеченцев и ингушей является сочетание ремесленного производства с сельским хозяйством. Основной ролью ремесленного производства было не только удовлетворение потребностей семьи, натурального обмена по желанию мастера, но по заказу потребителя и продажа его по рыночным ценам.

Археологический и этнографический материал свидетельствует о том, что домашними ремеслами население Чечни, Ингушетии занималось с давних времен. Повседневным занятием женщин по окончанию сельскохозяйственных работ было следующее: обработка шерсти, прядение, изготовление сукна для нужд семьи, рынка, мужчины изготовляли изделия из дерева, камня, меди. Знатоком промыслов народов Кавказа был О.В. Маргаф. Он отмечает, что «горские народы Северного Кавказа в начале 80-х годов Х1Х века не только удовлетворяли свои потребности в изделиях местного производства, но и продавали значительное количество изделий домашних промыслов на сторону, за пределы своего региона» (2). В исследовании домашних промыслов

среди специалистов известна работа исследователя А.С. Пиралова, который раскрывает причины устойчивости производства на Кавказе. В «Кратком очерке кустарных промыслов Кавказа» Пиралов отмечает: «Это полное отсутствие фабрично-заводской промышленности, обилие сырья, недостаток пахотных земель, отсутствие путей сообщения» (3).

Благоприятные природные и климатические условия способствуют развитию сельского хозяйства, животноводства. Природные условия и наличие пастбищных угодий в нагорной полосе определили развитие преимущественно мелкотоварного скотоводства. Во многих хозяйствах разводили грубошерстных овец, шерсть которых шла на изготовление домашних изделий, а мясо, молоко употребляли в пищу (4).

Во второй половине XIX века домашние ремесла начинают переходить в кустарные промыслы, которые способствуют повышению экономической устойчивости крестьянского хозяйства. Большое природное богатство Северного Кавказа - медь. Ее добывали и умели перерабатывать, бытовая утварь, в основном у ингушей, изготовлена из меди. В быту у чеченцев, ингушей и других народов Кавказа изделия из меди широко употреблялись. У ингушей распространены водоносный кувшин (к1удал), медное корыто (чар), медный котел (ц1аст е1й), ковш с длинной ручкой (кодильг1), который привешивался к кувшину, и медное блюдо (ц1аст буга).

Чеченцы и ингуши на равнине и в предгорной зоне разводили тутовый шелкопряд. Женщины вышивали по шелковой ткани и бархату разноцветными нитками. Особо украшались вышивкой из серебряных или золоченых нитей свадебные платья.

Во второй половине XIX века значительно возрастает интерес к кустарным промыслам чеченцев и ингушей. Первоначальный интерес к домашним промыслам, проявленный О.В. Маргафом, А.С. Пираловым, В.А. Вертеповым, дополняют сведения путешественников, высказывания ссыльных поэтов, декабристов (5). Совокупное исследование трудов разных авторов и художественной литературы являются основой для исследования данной проблемы.

Ингуши с давних времен занимались домашними промыслами, составлявшими неотъемлемую часть натурального хозяйства. По свидетельству О.В. Маргафа, горские народы (ингуши - Х.М.)

Северного Кавказа в начале 80-х годов XIX в не только удовлетворяли свои потребности в изделиях местного производства, но и продавали значительное количество изделий домашних промыслов на сторону, за пределы своего региона (6).

Ценные сведения о домашних промыслах дает исследователь А.С. Пиралов. Он раскрывает причины устойчивого характера домашнего производства на Кавказе: почти полное отсутствие фабрично-заводской промышленности, обилие сырья, недостаток пахотных земель, отсутствие путей сообщения (7).

Крестьянское население - ингуши в конце XIX-начале XX вв. широко употребляли в быту шерстяные изделия собственного производства: шерстяные ковры, паласы, войлоки, - а также шерстяную одежду: бурку, башлык, папаху. Изготовлением бурок, ковров, войлоков, ткачеством, золотым и другими видами шитья занимались ингушские женщины.

О высоком качестве бурок в начале XVII в. грузинский царь Теймураз говорил так: «Мы отправились на охоту, были в Шуалите, на Толебори, в Тианетии, Эрцо. Местности эти были полны дичью, зайцами, кроликами, а Геори - форелью. Встречали нас дидайцы, тушины, пшавы, хевсуры, кистинцы, глигвы, дзурдзуки и приносили в подарок чохи - бурки, черных баранов…» (8).

Исследователь А.В. Иконникова справедливо отмечает, что «человек в своей утилитарно-эстетической деятельности «опредмечивает себя», удваивает себя не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, созерцает самого себя в созданном им мире» (9).

Исследование истории развития ремесел ингушей позволят раскрыть историко-эстетические ценности в мировоззрении народа. В них отражалась народная философия: единство природного и национального. Отсутствие научных исследований, раскрывающих эти особенности, в определенной мере формирует безликую молодежь.

Наиболее ярко этико-эстетические ценности отражены в шерстяном (войлочном) промысле. Он был самым древним промыслом. Дореволюционный исследователь Р. Вишина отмечает, что «нужно прожить продолжительное время на Востоке, чтобы вполне понять, какую цену придает тамошний житель обладанию по возможности

большим количеством хороших ковров... ковер является необходимым спутником в жизни; они нуждаются в нем в равной степени, как дома, так и внутри; он служит им постелью, мешком для вещей и подстилкой при произнесении молитвы и проч.» (10).

Н.Ф. Грабовский в начале 1880-х годов писал, что в Горной Ингушетии горские женщины «в свободное от полевых «домашних» работ время, занимаются производством туземного сукна из бараньей шерсти» (11). Данная точка зрения свидетельствует о «классификации» по мастерству по выработке не только сукна, но и в целом ремесел.

Интересные сведения находим мы в литературе о разных промыслах, особенно промысле кузнечно-слесарном. Так, Вертепов отмечает, что в Терской области насчитывалось 918 кузнецов и слесарей, из которых 2/3 работало в сельской местности (12).

Во второй половине XIX в. происходит процесс общественного разделения труда, и появляются новые промыслы, изменяются социально-общественные отношения: наряду с обменом натурального хозяйства появляется купля-продажа; товары домашних промыслов существуют наряду с привозными фабрично-заводскими товарами; свободная купля-продажа земли соседствует с подъемной податью, которую платили казне горские крестьяне. Так, во время археологических изысканий на территории Ингушетии, Л.П. Семенов находил большое количество различных форм глиняных изделий: горшков, тарелок, сосудов, кувшинов.

В 60-е годы XIX в Н.Ф. Грабовский, посетивший горных Ингушей, писал: «На колышках, вбитых по стенам вокруг всей сакли, на четверть от потолка, обыкновенно красуются разных форм и величин бутылки, привязанные веревочками за горлышки, глиняные и деревянные тарелки и чашки, а также схваченные шнурком в просверленные около краев дырки…чем больше развешено таких украшений, тем почетнее хозяин, тем гостеприимнее считается кунацкая» (13).

Гончарному промыслу была посвящена отдельная статья И. Кара-Мурзы. В ней автор отмечает, что «сравнивая гончарные производства разных районов нашего края, мы находим, что здесь, как и в других отраслях кустарной промышленности, первенство принадлежит Дагестанской области. Вообще в производстве изящных ручных изделий лезгины среди Кавказских народов занимают 1 место. Дагестанские

кувшины чашки и кружки, хотя большей частью не глазированы, но зато по форме и отделке могли бы почерпнуть материалы даже любители символизма».

В 90-е годы в станице Слепцовская гончарным производством занималась одна семья, доход которой от промысла составлял 800 р. в год (14). В станицах Терской области всего промыслами занималось до двух тыс. человек, т.е. 820 семей, которые производили изделий на 120 тыс. руб., как отмечает Хасбулатов А.И. (15).

Кустарная промышленность Терской области имела потребительскую направленность, лишь отдельные предметы ремесленного производства, которые по совершенству своего изготовления приближались к произведениям искусства, вывозились за пределы региона. К ним относились войлочные ковры-истанги; башлыки, черкески, бурки, изделия из меди, изделия из дерева (деревянные блюда, казачий рубель, треножник, декоративное деревянное блюдо, детская люлька, топчан, деревянные ложки, блюда для замешивания теста, мерка для сыпучих тел и др.).

Ингушское народное искусство представляет яркое самобытное явление современности. Среди искусств других народов, входящих в состав РФ, художественное творчество ингушских мастеров – это теоретически и практически не исследованная проблема. Традиции ингушского народного творчества восходят к глубокой древности, в них корень национальной культуры.

Кавказовед археолог Е.И. Крупнов более 30 лет посвятил изучению Ингушетии, в целом, Северного Кавказа и доказал «местные истоки кобанской культуры», а также написал о древних связях со странами Ближнего Востока (16). Крупнова Е.И. интересовала не только археология, а также фольклор, декоративно-прикладное искусство северокавказских народов, особенно он отметил «оригинальную культуру небольшого самобытного ингушского народа» (17). Она развивалась в тесных контактах и во взаимодействии с культурами других народов.

Первыми учеными, посетившими районы Северного Кавказа, в том числе и Ингушетию, были академики Российской академии наук И.А. Гюльденштедт, П.С. Паллас; Г.Ю. Клапрот.

Первые археологические находки датируются 1850 г, когда при земляных работах на реке Аргун были найдены изделия из бронзы

и железа. Статья Н.В. Халынова и И.А. Бартоломея явилась первой публикацией о древностях Чечено-Ингушетии.

Переломным периодом в изучении Ингушетии стал 1881 г. V археологический съезд в Тифлисе поставил вопрос о развитии кавказоведения и особенно в историко-археологическом плане. Материалы, представленные на V съезде археологическими экспедициями, привлекли внимание многих зарубежных специалистов: Вирхова, французского археолога Эрнеста Шантра по могильникам Сев. Осетии, П.С. Уваровой. Труды этих ученых закрепили мировую известность оригинальных памятников Кобанской культуры из центральных районов Северного Кавказа.

В 1886 г в высокогорные районы Ингушетии, Чечни направляется экспедиция известного кавказоведа В. Ф. Миллера. Маршрут ее проходил в бассейнах рек Ассы, Сунжи, Терек (Ингушетия). Материалы позволили Миллеру сделать вывод о важном значении поздних и средневековых сооружений (башни, склепы, христианские храмы).

В научном труде «Материалы по археологии Кавказа» в заключительной главе он приходит к выводу «о якобы извечной культурной отсталости народов Кавказа» (18).

Археологические раскопки под руководством В. Вертепова в районе Ингушетии дали материалы, отражающие скифское время. Раскопки, проводимые археологом М.А. Радищевым в 1919 г в окрестностях Владикавказа, предоставили материалы, раскрывающие эпоху бронзы. Археологическая экспедиция под руководством Р.М. Мунчаева, В.И. Марковина, Н.Я. Мерпертом, В.Б. Виноградова дала большой материал по каменному и бронзовому векам – куро-аракской, майкопской, кобанской и др. культурам.

В послереволюционный период домашние промыслы привлекли внимание исследователя Гриценко Н.П. В своей книге автор раскрывает роль больших городов на Северном Кавказе таких, как Грозный, Моздок, Кизляр, Дербент, куда в основном вывозились изделия ручного труда чеченских, ингушских, дагестанских и других мастеров, а купцы из разных городов привозили свои товары. О широко распространенной популярности промыслов народов Северного Кавказа Гриценко Н.П. пишет: «Венецианским, генуэзским и западноевропейским купцам было

хорошо известно западное побережье Каспийского моря и расположенные на нем города. О том, что европейцы хорошо знали Северный Кавказ, говорит «Каталонский атлас» 1375 года и географические карты братьев Пиццигано. На этих картах между Астраханью и Дагестанским побережьями показан ряд населенных пунктов, в том числе кумыкский город Тарки Дербент, а также Аграханский залив и река Терек» (19). Исследование Гриценко Н.П. раскрывает количество и качество того или иного промысла, развитого в населенном пункте. Так, например, в 1815 г. в Кизляре числилось 8 кустарных кожевенных «заводов», где из бараньих кож выделывали сафьян и мешину,15 свечных заведений, изготовивших за год 11 417 пудов свечей» (20). Полиэтническое население Моздока способствовало дальнейшему развитию торговли. «Крепость и город Моздок росли за счет переселения сюда горцев, кизлярцев, станичников, грузин и армян», - отмечает Н.П. Гриценко (21).

У горцев появилась возможность приобретать русские промышленные товары, цены на которые были ниже, чем на восточные. Французский натуралист Ш. Беланже обратил внимание только на моздокский базар, где продавались товары местного производства, в основном сельскохозяйственные орудия и предметы домашнего обихода. Многие ученые, изучавшие Кавказ, останавливались в Моздоке. Первым путь от Кизляра через Моздок в Закавказье прошел Гюльденштедт. Интересно отметить, что «селение Брагунское, основанное в XVI веке на левом берегу Сунжи, в 52 верстах от теперешнего города Грозного, долгое время играло важную роль в экономических связях с гребенскими казаками и самим городом Кизляром. Из него вывозили в Кизляр бурки, горское сукно, овчины, шкуры домашних и диких животных, шелк-сырец, по-видимому, хлеб, лошадей и скот» (22). С открытием меновых дворов усиливаются торговые взаимоотношения. Первый меновый двор был открыт в Науре, а 1846 году появился меновый двор при Амир-Аджиюртовской карантинной заставе Веденского округа. «Только на Амир-Аджиюртовском меновом дворе было продано горцами, в том числе чеченцами, за три месяца 1847 года кинжалов, ружей, пистолетов, замков ружейных на 8445 рублей», - отмечает Гриценко Н.П. (23). В первой половине XIX века были открыты ярмарки, на которых продавались изделия домашних промыслов в станицах Наурской, Калиновской, Николаевской и Слепцовской. В

1844 году возникает крепость Воздвиженская, от нее образовались два чеченских аула, в которых проживало 500 семей. Первоначальные недружелюбные отношения постепенно сменяются на дружеские. Н.А. Смирнов пишет: «…но вскоре они (чеченцы - Х.М.) стали снабжать гарнизон крепости съестными припасами, бурками, местным сукном, кукурузой и другими предметами, что содействовало развитию местной промышленности и подъему благосостояния горцев» (24). Известный историк С. Броневский, характеризуя ментальность ингушей, отмечал: «Ингуши почитаются за добрых и кротких людей» (25). Совместное проживание, общение ингушей, чеченцев, казаков приводило к взаимообогащению, взаимовлиянию. Одежда и манера ее ношения гребенскими казаками являлась подражанием чеченским джигитам. Казаки носили кавказскую бурку, папаху, башлык, черкеску, бешмет и обувь. Казаки украшали себя кавказским поясом, кинжалом и газырями с металлическими или серебряными колпачками. Терские казаки переняли у чеченцев и ингушей ряд национальных блюд: даьты-къаодар, смесь творога с тепленным маслом, пресный хлеб-пасту, лепешки с начинкой, а также ряд музыкальных инструментов – это зурна, свирель, горская двухструнная балалайка, барабан.

Примечания:

1. *Хасбулатов А. И.* Указ. соч. С. 23.

2. *Марграф О. В.* Очерки кустарных промыслов Северного Кавказа в списании техники производства. М. 1882. С. 2.

3. *Пиралов А. С.* Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. // Кавказский календарь. Тифлис. 1914. С. 65.

4. *Там же.*

5. *Марграф О. В.* Очерки кустарных промыслов Северного Кавказа в списании техники производства. М. 1882. С. 2.; Пиралов А.С Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб.,1913. С.36,37.; Вертепов Г.А. Общинные кузнецы в Чечне //Ежегодник Кавказского горного общества. Пятигорск. 1909. № 2. С.77, 91.

6. *Марграф О. В.* Очерки кустарных промыслов Сев. Кавказа в описании техники производства. М. 1882. С. 2.

7. *Пиралов А. С.* Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа // Кавказский календарь. Тифлис. 1914. С. 65.

8. *Берже А.* Чечня и чеченцы. 1860. С. 88.

9. Живописная Россия. 1903. № 113. С. 97.

10. *Грабовский Н. Ф.* Экономический и домашний быт жителей Горского участка Ингушского округа //ССОКГ. Вып. III Тифлис. 1870. С. 14.

11. Очерки кустарных промыслов Терской области. Владикавказ. 1913. С. 14-15.

12. *Вертепов Г. А.* Общинные кузнецы в Чечне //Ежегодник Кавказского горного общества. Пятигорск. 1909. № 2. С. 77, 91.

13. *Семенов Л.* Археологические и этнографические изыскания в Ингушетии в 1925-1927 гг. Владикавказ, 1928. С. 49, 124; Крупнов Е.И. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960. С. 165, 265, 441, 443.

14. *Кара-Мурза И.* Гончарный промысел на Кавказе //Кавказское сельское хозяйство. 1904 г. N 2 537, С. 394; N 2 538. С. 415.

15. *Хасбулатов А. И.* Развитие промышленности и формирование рабочего класса в Чечено - Ингушетии (конец XIX-нач. XX в.). М., 1994. С. 51.

16. *Крупнов Е. И.* Средневековая Ингушетия. М., 1971. С. 6.

17. *Крупнов Е. И.* Средневековая Ингушетия. С. 11.

18. *Миллер В. Ф.* Терская область. Археологические экскурсии МАК. Т. I. М., 1888. С. 111-113

19. См. *Грищенко Н. П.* Города Северо-Восточного Кавказа и производительные силы края V - середины XIX века. Изд. Ростовский университет. 1984. С. 20.

20. *Грищенко Н. П.* Указ. раб. С. 102.

21. *Грищенко Н. П.* Указ. раб. С. 117.

22. См.: *Грищенко Н. П.* Из истории экономических связей и дружбы Чечено-Ингушского народа с великим русским народом. Грозный, 1965. С. 22.

23. *Грищенко Н. П.* Указ. раб. С. 29.

24. *Смирнов Н. А.* материалы для новой истории Кавказа с 1722 по 1803 год. Ч. 1. СПб., 1869. С. 31.

25. *Броневский С.* Новые географические и исторические известия о Кавказе. Ч. 1. 1823. С. 213-214.

И. И. Орлов

РОЛЬ КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ В СЛОЖЕНИИ ТИПОЛОГИИ УКРЕПЛЕННЫХ ЦЕРКВЕЙ (EGLISES FORTIFIEES) ОКСИТАНИИ XII ВЕКА

В статье автор исследует влияние Крестовых походов на сложение типологии укрепленных церквей (eglises fortifiees) Окситании (Каталония, Лангедок – Руссильон, Прованс, Пиренеи) в XII столетии.

The author analyzed the theoretical concepts, construction and character of churched Occitany («Eglises fortifiees») in the period of Crusader XII century.

Ключевые слова: Крестовые походы, Окситания, укрепленные церкви, теоретическая концепция, конструктивные особенности.

Keywords: Crusader, Occitany, Church, theoretical concept, construction.

Внимательному исследователю культовой архитектуры европейского Средневековья наличие многочисленных eglises fortifiees (укрепленных церквей) XII столетия, расположенных вдоль линии средиземноморского побережья Франции и Каталонии непременно воскресит в памяти длительный и тяжелый период почти постоянных набегов и походов воинов Ислама (именуемых в тот период «сарацинами»). Пожалуй, нигде больше во Франции или в Испании (да и во всей Европе), кроме как в Нижнем Лангедоке, Руссильоне, Каталонии и Провансе, воспоминания об этом страшном периоде истории не сохранялись столь долго и не выглядели столь живыми. Доказательством этого может служит тот факт, что довольно длительное время даже после XII века, город Магелон (Maguelone) именовался местными жителями не иначе как Порт-



Рис. 1 Кафедральный собор Сен-Этьен в Агде. Современный вид.

Сарацин (Port-Sarrasin). [1, с. 41] Среди мощных квадратных башен т. н. «palais –forteresse» (дворца-крепости) портового города Нарбонна (Narbonne), образующего в Средние века отдельное Нарбоннское виконтство, до сих пор одна из башен носит название «мавританская». Яркое и живое воображение жителей солнечного Прованса и в наши дни проявляется в том, что многочисленные сторожевые башни-вышки и маяки, которые покрывают обширные скалистые горные вершины вдоль средиземноморского побережья, именуются «башнями сарацин» (tours sarrasines). До сих пор, например, сохранившееся в провансальском и каталанском языках терминологическое обозначение сигнального маяка – башни («fanal», фр.) – звучит как - «l`Al-manar», что является сильно искаженным арабским «Аль-манар».

Даже в наши дни тревожные смутные воспоминания о грозных набегах сарацин глубоко запечатлены в старинных окситанских (провансальско-каталанских) песнях и легендах, составляющих суть фольклора жителей этого благодатного края. (M. Joseph Bedier: Legendes epiques, t. IV.) Эпический цикл старинных поэтических легенд рождался и развивался в течение долгих веков (с IX по XIII вв.), во времена набегов сарацин,

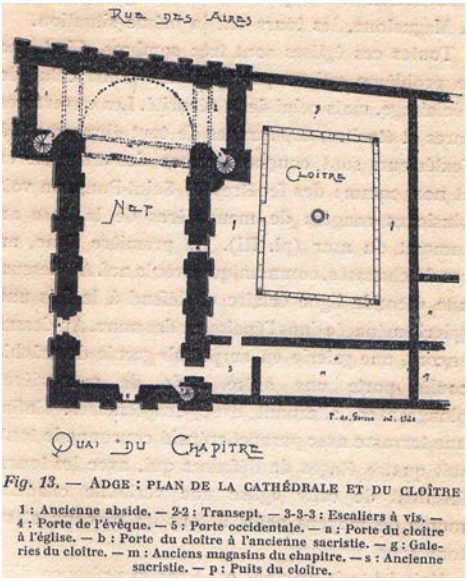


Fig. 13. — ADGE : PLAN DE LA CATHÉDRALE ET DU CLOÎTRE

1 : Ancienne abside. — 2-2 : Transept. — 3-3-3 : Escaliers à vis. — 4 : Porte de l'évêque. — 5 : Porte occidentale. — a : Porte du cloître à l'église. — b : Porte du cloître à l'ancienne sacristie. — g : Galeries du cloître. — m : Anciens magasins du chapitre. — s : Ancienne sacristie. — p : Puits du cloître.

Рис. 2 План кафедрального собора Сен-Этьен в Агде (по R. Rey)

походов меровингских и каролингских дружин, славных сражений и паломничества доблестного южного рыцарства и свободолюбивых жителей Окситании. Во всем этом поэтическом калейдоскопе порой довольно трудно разобраться, однако сегодня историкам достоверно известно, что распад империи Каролингов сильно способствовал росту опустошительных набегов «ужасных сарацинов» на земли Окситании и завоеванию ими почти всего Пиренейского полуострова и значительной части Юга Франции. Например, уже с 923 г. грозные воины Ислама создали практически невыносимые условия для существования Общины каноников Марселя (chanoinnes de Marseille), а немногим позже сарацинами было почти полностью разрушено знаменитое со времен раннего христианства аббатство Сен-Виктор (l`abbaye de Saint-Victor). В течение IX –X вв. отважные воины Халифата захватили все прилегающие острова и все побережье Средиземноморья от Каталонии до Лигурии, продержавшись на территории Прованса даже вплоть до конца X столетия. [2, p. 62]

В эти непростые для христианской Европы времена всеобщего оцепенения в ожидания «1000 года и конца этого мира» именно

знаменитому аббатству в Клюни принадлежала инициатива объявления Крестовых походов с целью освобождения Юга Франции и Пиренейского полуострова от «нашествия мавров». Монах Рауль Глабер (Raoul Glaber) в своей хронике повествует о том, что Святой Майоль (Saint-Mayeul) при возвращении из паломничества в Рим, в 962 г. был взят в плен сарацинами (где претерпел от них весьма грубое обращение). За его освобождение братия Клюнийского монастыря вынуждена была заплатить довольно крупный выкуп. [2, p. 62] Видимо поэтому десять лет спустя, именно св. Майоль, предшественник на этом поприще папы Урбана II и св. Бернара (Saint-Bernard), стал страстным проповедником Крестовый поход против пиренейских и окситанских мавров, что можно смело назвать прелюдией к эпохе Великих Крестовых походов XI – XIII вв. в Святую землю. Откликнувшийся на призыв св. Майоля граф Прванса Гильом I (Guillaume), стал своего рода «Годфридом Бульонским (Godefroy de Boullion) Окситании», возглавив борьбу с «неверными» на Юге Франции. В результате яростной войны «креста и полумесяца» мавры были изгнаны с территории Каталонии, Лангедока и Прованса, хотя они еще долго остаются хозяевами моря и наводят ужас своими пиратским набегами на средиземноморское побережье христианской Европы. «Священная война» надолго превращается в непрерывную цепь внезапных налетов, грабежей и рейдов на христианские земли, поэтому ее изменившийся характер остро ставит вопрос безопасности прибрежных территорий. Создание в населенных пунктах мощных крепостей и так называемой «морской стражи» (police maritime) стало ответом окситанских городов, монастырей (позднее военно-монашеских орденов) и баронов на вызов брошенный воинами Ислама. В ожидании «Великого» Крестового похода Императора «Священоой Римской империи» во главе всех христианских государей против «варваров - мавров» (Barbaresques) жителям христианского Средиземноморья приходилось оборонять свои земли собственными силами здесь и сейчас.

Берега Нижнего Лангедока, Каталонии и Прованса были наиболее подвержены нападениями сарацин благодаря своему рельефу, изобилующему многочисленными бухтами, удобными для стоянки легких мавританских шебек. Ввиду такой географии, X – XI вв.

в истории этого региона изобилуют датами грабежей и пожаров небольших городов, замков и особенно монастырей и церквей. На Соборе епископов 1140 г. в Нарбонне, епископ Эльна (d`Elne) в своей речи живописует картину тех «…бедствий, которым подверглась его епархия вследствие нападений сарацинских пиратов, которые нещадно уничтожали жителей или уводили их в рабство, и требовали к настоящему времени сто девушек в качестве выкупа за тех пленных, которых они уже захватили». [3, p. 17 XLIX] Это и другие нападения мавританских пиратов, а также огромная протяженность береговой линии, изрезанной многочисленными укромными бухтами (пригодными для скрытой высадки) – во многом объясняет нам наличие возведенной уже к XII в. «цепочки» многочисленных крепостей от Прованса через Руссильон и до средиземноморского побережья Каталонии. В этой своеобразной «линии Мажино» Средневековья весьма важную роль опорных пунктов обороны (своеобразных фортов) играли «церкви укрепленного типа» (eglises fortifiees), многие из которых сохранились до наших дней. Сегодня мы уже имеем довольно значительное собрание работ, в основном французских авторов, в которых подробно описано большинство культовых сооружений этой средневековой «линии обороны». Сюда относятся такие как: памятники провинции р. Эро (l`Herault), Сен-Лорен-дез-Арбр (Saint-Laurent-des-Arbres), Треск (Tresques), Ланглад (Langlade), Сен-Андре-де-Рокпертюи (Saint-Andre-de-Roquepertuis), часовня Андуз (d`Anduze), Эстезарг (Estezargues), Сан-Бонне (Saint-Bonnet), часовня Трюель (de Truel) рядом с Рокмор (Roquemaure) и др. [4.]

Эти выдающиеся памятники культовой и фортификационной архитектуры, выполняющие свои функции по защите «христианской душ и жизней» своей прихожан против «неверных», раскрывают перед нами новый, неожиданный аспект применения фортификационных принципов, приспособленных к архитектуре культовых сооружений с их религиозными задачами. Сегодня нам достаточно точно известны даты возведения большинства этих оригинальных сооружений и поэтому непосредственное изучение «eglises fortifiees» позволяет нам выстраивать некую периодическую систему, дающую возможность проследить основные этапы сложения этого уникального архитектурного феномена



Рис. 3 Кафедральный собор св. Петра и Павла в Магелоне (Maguelone).

Средневековья. Среди укрепленных церквей Юга стоит выделить те, которые первоначально возводилось согласно заранее продуманному плану создания оборонительной системы Окситании. Сюда можно отнести такие сооружения, как: соборы в Агде (d`Agde) и Маглоне (de Maguelone), монастырские церкви Сен-Пон-де-Томьер (Saint-Pons-de-Thomieres) и Кастельно-ле-Лез (de Castelnau-le-Lez), Ви-лез-Этанж (Vie-les-Etangs), Сельнев (Celleneuve), Фронтиган (Frontignan), Монбазен (Montbazin), Монблан (Montblane) и др. Позднее, в XII столетии, все эти укрепленные церкви были основательно реконструированы до такой степени, что их можно с полным основанием отнести скорее к чисто фортификационным сооружениями, нежели к культовыми сооружениями. Причем важную роль в укреплении этих «eglises fortifiees» играли как местные епископы, так и королевская власть. Например, к 1149 году укрепление собора в Агде (d`Agde) все еще не были завершены и поэтому король Людовик VII, обращаясь с письмом в

1173 г. к местному епископу Гильому (Guillaume), настоятельно требует «укрепить как церковь, так и город башнями и крепостными стенами … по причине частых набегов злых людей и опасных Сарацин». [5, p. 323] Епископ Гильом, видимо, был энергичным человеком и значительно «ускорил» выполнение фортификационных мероприятий по защите церкви и города и после окончания строительных работ в 1175 г. собор в Агде стал настоящей крепостью. [6, p. 152, p. 447] Даже сегодня зубцы, бойницы, главные башни и укрепленные балконы, придающие довольно мрачный и грозный каменный вид «собору – крепости», напоминают о том, что собор Сен – Этьен в Агде был центром епархии, епископы, которой были богатыми феодалами. Следует отметить, что подобный тип собора в Агде один из самых редких, среди сохранившихся во Франции. Сама епархия Агд была создана еще в V столетии, в одном из самых древних городов Франции («Агате Тише»). Это был римский город на месте древнегреческого поселения, которое было основано еще в 590 г. до Рождества Христова. Нынешний потрясающий собор был окончательно достроен к концу XII столетия. От древнего романского «собора-крепости» сегодня лишь частично сохранился первоначальный вид: неф, имеющий в своем завершении трансепт (поперечный неф) без архитектурного клироса, при отсутствии которого собор приобретает форму буквы «Т». (рис. 1) Все пространство интерьера собора перекрыто полуциркульными арками. По всему периметру собор оснащен бойницами на контрфорсах (мерлонами), а также крупными арками, которые их поддерживают. Внешняя башня-колокольня, расположенная снаружи здания, достаточно хорошо позволяет нам понять технику строительства фортификационных сооружений Средневековья. Колокольня на главной башне также обладает бойницами в виде выступов (барбезонов), которые были построены чуть позже XII в. С южной стороны часовня – капелла, прилегающая к главному строению, как бы окаймляет неф собора. Часовня была «восстановлена» в начале XX в., используя некоторых элементы стилизованной романской архитектуры древней церкви, которая была разрушена несколькими десятилетиями ранее. Небольшие размеры всего здания: 32 х 15 м., подчеркивают ощущение строгости, которая смягчается с помощью таких элементов интерьера как алтарь с мраморными колонами эпохи

Людовика XIV. Это пышное сооружение внутри романской простоты напоминает нам о активной «анти-протестантской позиции» епархии Агда в тревожную эпоху реформации и контрреформации.

Кафедральный собор в Магелоне (Maguelone Cathedral), резиденция бывшего римского епископа, находится к югу от Монпелье и стоит на острове среди виноградников и вековых сосен. С одной стороны - Средиземное море, с других пруды Вик и Арнель (Etang de Vic, Etang de Arnel). За свою многовековую историю собор неоднократно перестраивался, был окружен неприступными стенами и другими фортификационными сооружениями, а с материком крепость соединял мост Villeneuve les Maguelone. Возведение укреплений кафедрального собора Сен-Пьер де Магелон (Saint-Pierre de Maguelone) относится к нескольким эпохам (сегодня принято различать три основных этапа строительства). (рис. 3) Главный неф существовал еще в древней церкви, торжественно освященной в 1054 г. во времена реконструкции епископского замка (городка - cite). По поводу датировки сроков возведения апсиды и трансепта среди исследователей существуют разногласия. Хроника, которая велась во времена епископата Жана де Монлора (Jean de Montlaur) 1158 – 1190 гг., и сохранившаяся в картулярии Маглон (Maguelone), относит строительство апсиды и трансепта ко временам епископата Готье (Gautier), т. е. к периоду 1104 – 1129 гг. [7, p. 357] Однако согласно с хроникой написанной во времена Арно де Вердаль (Arnaud de Verdale), более поздней чем картулярий Маглона, этот епископ только укрепил уже существующую апсиду. Факт этот можно считать более правдоподобным, поскольку первый текст приписывает епископу Раймону (Raimond), правившего в период 1129 – 1158 гг., возведение «башни Гроба Господня» (tour du Saint-Sepulcre) которая возвышается на северной консоли трансепта, что полностью подтверждает Арно де Вердаль. [8, p. 526] Наконец стоит добавить, что хроника картулярия указавает на тот факт, что во времена епископата Жана де Монлор здание церкви, находившееся под угрозой обрушения, было реконструировано. При этом некоторые исследователи полагают, что эти восстановительные работы можно отнести лишь к верхней части церкви и сводам. [9, p. 379] Однако, скорее всего (и здесь мы согласны с мнением других исследователей), под этими работами надо

понимать возведение церковной фортификации (большие контрфорсы и машикули), которое придало зданию грозную целостность и оригинальность. [10, p. 95]

Подводя итог, можно сказать, что сегодня специалисты различают три основных периода строительства церкви Сен-Пьер де Маглон: Первоначально, в XI в. - возводился главный неф с очень толстыми стенами; затем, к середине XII столетия – поперечная часть трансепта с массивными укрепленными башнями (в том числе и с северо-запада, со стороны монастырских зданий); и наконец, - между 1158 и 1178 гг. проводятся завершающие работы по возведению перемычки главных ворот, контрфорсов с парапетом и дозорным путем. Причем, эта наиболее интересная для нашего исследования часть и является современницей фортификационного аппарата укрепленной церкви Агда. (рис. 3) Ввиду своего укрепленного характера, собор в Магелоне неоднократно служил прибежищем римским папам, когда они вынуждены были бежать из Рима. К великому сожалению в 1632 знаменитый кардинал де Ришелье получил от Людовика XIII приказ разрушить собор - крепость, «…чтобы нарушители спокойствия не могли использовать это место в своих интересах и нарушать общественный порядок». [9, p. 379] Само же здание собора, однако, разрушать было не велено: «…церковь и жилые постройки упомянутого замка не должны быть тронуты». [9,там же] Укрепленные башни и весь фортификационный аппарат демонтировали, а сам собор и скромный домик священника остались стоять среди руин до наших дней. Каменными блоками, взятыми из крепостных стен позже укрепляли берега канала Роны (Canal du Rhone) в Сете (Sete). Позднее, в 1536 году епископская кафедра в Магелоне была вообще упразднена и перенесена в Монпелье.

Что касается укрепленной церкви Сен-Пон-де-Томьер (Saint-Pons-de-Thomieres), то в капитальном исследовании этого памятника Ж. Саюком (J. Sahuc) приводится интересный для нас текст соглашения 1171 г. между виконтом Безье (vicomte de Beziers) - Роже Тренкавелем (Roger Trencavel), который захватил и разрушил аббатство, и аббатом монастыря. В соответствии с этим соглашением «аббату велено восстановить свой монастырь и укрепить его как можно лучше, насколько это возможно». [11, p. 94] Поскольку церковь соприкасалась с

укрепленным поясом стен, постольку она представляла собой настоящий донжон с северной стороны монастыря и здесь были проведены такие же фортификационные работы в 1171 – 1180 гг., как и в соседних «eglises fortifiees» Агда (d`Agde) и Магелона (Maguelone). Касательно прочих укрепленных церквей Нижнего Лангедока (Bas-Languedoc), то несмотря на отсутствие достаточного количества источников, касающихся фактов проведения там фортификационных работ, можно с достаточной степенью вероятности определить их возраст последней четвертью XII столетия. [10, pp. 95-96] Очевидно, что все эти «eglises fortifiees» были возведены примерно в одно и то же время для защиты берегов от Сарацин, а позднее и от Арагонцев и Каталанцев, которые постепенно захватывали и заселяли земли Лионского залива.

Одной из главных общих черт всех этих культовых религиозных сооружений фортификационного характера XII столетия – является относительная простота планировки интерьера. В самых общих чертах в плане всех этих «eglises fortifiees» мы видим: единый неф (с трансептом или без него) и первоначально возведенную плоскую апсиду. При этом каждая из вышеперечисленных укрепленных церквей имеет свою, так сказать, «изюминку»: апсида в церкви Кастельно-ле-Лез (Castelnau-le-Lez), раки со святыми мощами, выходящие на трансепт и не имеющие связи с внешней стороной, встроенные в стену собора в Магелоне (Maguelone) и пр. Своеобразную оригинальную особенность представляет собой собор Агда, имеющий Т-образный план, в котором апсида сообщается (по сути встроена) с прямоугольным трансептом, поперечные части которого состоят из двух квадратных в плане часовен (над каждой из которых, в свою очередь, возвышается башня). (рис. 2) Такая странная для культового сооружения планировка, является лучшим доказательством того, что фортификационные укрепления были предусмотрены зодчими с самого начала возведения этого «религиозно-военного» сооружения. К слову сказать, в соборе Магелон башни имели точно такое же расположение, поскольку обе эти церкви возводились примерно в одно и то же время.

Еще одной общей чертой, объединяющей все эти культовые сооружения, является наличие довольно мрачных интерьеров, что косвенно подтверждает факт того, что при возведении зданий ставилась

скорее задача обеспечения безопасности, а не освещения церковного пространства. Те немногочисленные и довольно узкие отверстия в толще стен, следует рассматривать скорее как бойницы, а не оконные проемы. Аналогичные проемы – бойницы, расположенные в несколько рядов (от основания до самой верхней линии стены), мы также встречаем в кафедральном соборе Сен-Пон (Saint-Pons). Первая линия окон-бойниц на нижнем этаже сообщается с главным нефом, а вторая – расположенная выше одновременно решает две проблемы: освещает внутреннее пространство и защищает галерею, сооруженную внутри стен. Еще выше располагается выступающая галерея с машикулями, которая снабжена рядом навесных бойниц, чередующихся с окнами. И наконец, увенчивает всю конструкцию – терраса с зубчатым парапетом (мерлонами). Таким образом, вся эта архитектурно-конструктивная система, состоящая из четырех этажей в совокупности с примыкающими башнями, создает непреступную цитадель, снабженную на всех своих уровнях активными средствами обороны. Главной отличительной чертой всего культово - фортификационного комплекса собора в Агде является появление в церквях типа «eglises fortifiees » нового оборонительного элемента – башни, расположенной на самой вершине архитектурного ансамбля. Эта башня представляет собой, по сути, площадку с открытым дозорным путем, защищенным по краям зубчатым парапетом, который, в свою очередь, опирается на переднюю часть стены и арки, протянутые между сильно выступающими контрфорсами. Применение подобного фортификационного решения при строительстве культового сооружения – уникально, так как в данном случае удваивается толщина стен здания и остается место для сплошных машикули защищающих стены сапы и крепостного вала. Вместо отдельных отверстий-бойниц, которые мы наблюдали в более ранних сооружениях (входная башня Муассака), здесь мы имеем длинные желоба, которые расчленяют основания и плоскости стен, что позволяет бросать в нападающих различные метательные снаряды (камни, бревна и т. д.). Кроме того, бойницы для стрельбы из лука, расположенные в продольных балках амбразур, позволяли обороняющимся обстреливать все подступы к собору. В целом внешний вид высокого профилированного мощными контрфорсами каменного куба, внутрь которого ведет простая и довольно

массивная дверь, мало ассоциируется с кафедральным собором. Не случайно исследователь средневековой архитектуры Эмиль Бонне (Em. Bonnet) описывая собор в Агде отмечал: «При взгляде на эту огромную прямоугольную глыбу, с ее гигантскими арками-подпорками, высокими стенами, увенчанными бойницами, квадратной формы донжоном с машикулями и угловыми сторожевыми вышками с трудом вериться, что весь этот военный аппарат мог быть предназначен защищать молельное убежище». [12, p. 383] Впечатление, производимое суровым и довольно воинственным видом собора, отягощается также еще и черным цветом вулканического камня добытого в горах Агда, которым выложено все сооружение. (рис. 1) Хорошо сохранившийся архитектурный ансамбль кафедрального собора в Агде позволяет нам лучше понять как могли выглядеть другие «укрепленные церкви» (eglises fortifiees), внешний вид которых не дошел до наших дней.

Примечания:

1. *P. Gachon*: Histoire du Languedoc, 1920. P. 41

2. *Albanes-Chevalier*: Gallia Christ. Novissima, Marseille, № 62 et 78; Calmette et Vidal: Histoire de Roussillon, 1923, p. 62.

3. «Общая история Лангедока», первое издание книги / Hist. gener. De Languedoc, edit. Pr., liv. 17, XLIX.

4. *E. Bonnet*: Antiques et monuments du depart de l`Herault, Montpellier, 1905; A. Durand: Mem. de l`Academie de Vaucluse, 1892; A. Durand: Congres arch. de Nimes, 1897 и др.

5. «Testament de l`eveque Ermengaud» (Завещание епископа Эрманго), «ad chorum perficiendum»: Gallia Christ., 1739, t. VI, chap. XIII, col. 323.

6. *Gallia Christ*., ibid., t. VI, col. 326-328.; так же: Hist. de Languedoc, ed. pr., t. 3, an. 1173. – Sur Saint-Etienne d`Agde,; работы: L. Noguier: Bull. Soc. Arch. De Beziers, 2e serie, VII, p. 152, илл. I-IV.; Mélanges de Cabrieres, I, p. 447; разные работы E. Bonnet и P.de Gorsse: Monographie de la cathedrale Saint-Etienne d`Agde, Toulouse, 1922.

7. *Arch. Dep. Herault*, reg. B, 257. Chronica quatuor episcoporum Magalonensium; также : A. Germain: Memoires de la Soc. Archeol. de Montpellier, 1854, 1 series, III, p. 357; цитирует: E. Bonnet: Bibliog. Du diocese de

Maguelone (Melange de Carbrieres, III, Montpellier, 1899); и наконец: F. Fabrege: Histoire de Maguelone, 1894-1901, 3e, t. 4.

8. Catalogus episcoporum Magalonensiam (Mem. Soc. Arch. Montpellier, 1-re serie, VII, p. 526).

9. *A. German*: Maguelone sous ses eveques et ses chanoines (Mem. Soc. Arch. Montpellier, 1-re serie, V, p. 379, note 2).

10. *R. Rey*: Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. Paris, 1925, p. 95.

11. *J. Sahuc*: L`art roman a Saint-Pons-de-Thomieres, 1908. p. 94

12. *E. Bonnet*: Antiquites et monuments du dep. de l`Herault., p. 383

Библиография:

1. *P. Gachon*: Histoire du Languedoc, 1920. P. 41

2. Albanes-Chevalier: Gallia Christ. Novissima, Marseille, № 62 et 78; Calmette et Vidal: Histoire de Roussillon, 1923, p. 62.

3. «Общая история Лангедока», первое издание книги / Hist. gener. De Languedoc, edit. Pr., liv. 17, XLIX.

4. *E. Bonnet*: Antiques et monuments du depart de l`Herault, Montpellier, 1905; A. Durand: Mem. de l`Academie de Vaucluse, 1892; A. Durand: Congres arch. de Nimes, 1897 и др.

5. «Testament de l`eveque Ermengaud» (Завещание епископа Эрманго), «ad chorum perficiendum»: Gallia Christ., 1739, t. VI, chap. XIII, col. 323.

6. Gallia Christ., ibid., t. VI, col. 326-328.; так же: Hist. de Languedoc, ed. pr., t. 3, an. 1173. – Sur Saint-Etienne d`Agde,; работы: L. Noguier: Bull. Soc. Arch. De Beziers, 2e serie, VII, p. 152, илл. I-IV.; Mélanges de Cabrieres, I, p. 447; разные работы E. Bonnet и P.de Gorsse: Monographie de la cathedrale Saint-Etienne d`Agde, Toulouse, 1922.

7. Arch. Dep. Herault, reg. B, 257. Chronica quatuor episcoporum Magalonensium; также : A. Germain: Memoires de la Soc. Archeol. de Montpellier, 1854, 1 series, III, p. 357; цитирует: E. Bonnet: Bibliog. Du diocese de Maguelone (Melange de Carbrieres, III, Montpellier, 1899); и F. Fabrege: Histoire de Maguelone, 1894-1901, 3e, t. 4.

8. Catalogus episcoporum Magalonensiam (Mem. Soc. Arch. Montpellier, 1-re serie, VII, p. 526).

9. *A. German*: Maguelone sous ses eveques et ses chanoines (Mem. Soc. Arch. Montpellier, 1-re serie, V, p. 379, note 2).

10. *R. Rey*: Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. Paris, 1925, p. 95.

11. *J. Sahuc*: L`art roman a Saint-Pons-de-Thomieres, 1908. p. 94

12. *E. Bonnet*: Antiquites et monuments du dep. de l`Herault., p. 383

Е. А. Ржевская

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ БАКСТА

В статье рассмотрены неоклассические тенденции в искусстве Льва Бакста. Анализируются черты художественного дарования Бакста, отразившиеся как в театрально-декорационном искусстве и станковой живописи, так и в книжной графике.

The article deals with neoclassical art of Leo Bakst painting. The author analyses the extraordinary gifted and versatile nature of Bakst, herewith he had his immanent features of the art talent reflected both theatrical-decorative and easel painting, and in the book graphic.

Ключевые слова: Бакст, Серебряный век, неоклассическое искусство, античное наследие, фантазийный мир Древней Эллады, Афродита, музыка изображаемого.

Keywords: Bakst, Silver age, neoclassical art, an antique heritage, fantasy world of the Ancient Ellas, Aphrodite, a music of ideality.

Лев Бакст (Розенберг) (1866-1924) как и многие его друзья из творческого объединения «Мира искусства» был необычайно одаренной и разносторонней натурой, при этом имел только ему присущие черты художественного дарования, отразившиеся как в театрально-декорационной и станковой живописи, так и в книжной графике. Александр Бенуа писал в своих воспоминаниях: «… в нем одном сказывалась иноплеменность, экзотика и «принадлежность к востоку».

Еще в юности Бенуа задал художнику шуточный вопрос: «Чем вы желали бы быть?» (1). На что Бакст серьезно ответил: «Самым знаменитым художником в мире» (2). Всемирную известность Баксту принес театр, где раскрылся неподражаемый талант блистательного

декоратора, увлеченного идеей художественного преобразования современной ему действительности.

Творческая манера художника складывалась во многом под влиянием мирискусников. Ретроспективные мечты его друзей - художников были устремлены в минувшие эпохи, где они черпали источники вдохновения. Не избежал притягательности поисков красоты в прошлом и Бакст, обращаясь, в первую очередь, к самой отдаленной эпохе греческой архаики (3). Помимо античного наследия он изучал и по-своему интерпретировал искусство арабского Востока, русский ампир и немецкий романтизм. Но и за ампиром и классицизмом Бакст, по мнению исследователя его творчества С. В. Голынца, видел прообраз-античность (4).

Античная культура привлекала многих творцов Серебряного века. Прекрасными грезами кажутся нежные и изысканные по цвету декорации и костюмы А. Головина к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика». Романтическими фантазиями на античную тему наполнены произведения М. Врубеля, увлекавшегося Римом времен его упадка. Мечта об архаическом словно материализуется в произведениях Н. К. Рериха и К. Ф. Богаевского. И даже казалось бы далекий в своих художественных исканиях от этой эпохи К. Сомов проявил тонкое художественное чутье в иллюстрациях к роману «Дафнис и Хлоя» Лонга (1930). Среди мирискусников ранние века Золотой эры человечества более всего интересовали Серова и Бакста, пристально, с кропотливостью ученых изучавших архаический период. Важным моментом в познании античной культуры стала совместная поездка Серова и Бакста в 1907 году в Грецию и на остров Крит.

Однако небезуспешные попытки стилизации античного искусства были предприняты Бакстом и до поездки к Средиземноморью. В этом ключе выполнена первая театральная работа Бакста - эскизы декораций и костюмов к неосуществленной постановке балета Л. Делиба «Сивилья» (1901). Уже через год он работает над постановкой «Ипполита» Еврипида, а в 1904 году - над «Эдипом в Колоне» Софокла в Александринском театре, а также над последним актом «Антигоны» Софокла для Иды Рубинштейн в частной антрепризе. Ида Рубинштейн тонко подметила, что Баксту удалось «вызвать из глубины времен



Рис. 1. Л. Бакст. Древний ужас. («Terror antiquus»). 1908. Декоративное панно. ГРМ.

грубоватое творчество и обнаженность веков, когда кричал Эдип и плакала Антигона».

Бакст готовясь к театральным постановкам, работал как источниковед. Пытаясь вжиться в эпоху, он внимательно изучал новые издания на античную тему, делал в Эрмитаже зарисовки ваз, фаянсовых статуэток и гробниц.

Веяния символизма выявляются в эскизе занавеса для театра В. Ф. Комиссаржевской (1906). Позднее он перерабатывает эскиз занавеса, превращая его в декоративное панно «Элизиум». Выполненная в неоклассическом варианте стиля модерн композиция на тему вечной весны невольно ассоциируется поэзией Ф. И. Тютчева:

«Душа моя - Элизиум теней
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам годины буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных…»

Гармонию в «обители блаженных» Бакста нарушает парящий среди деревьев сфинкс (олицетворение грозного рока). Полет сфинкса невольно взволновал обитателей Элизиума, наблюдающих за ним. Не

замечают его только примостившийся у основания античной вазы Пан (в греческой мифологии божество садов, полей и лесов), играющий на свирели, и парочка юных влюбленных.

Несмотря на богатую фантазию художника на античные темы, настоящие открытия и достижения произошли после непосредственного знакомства с памятниками древности Греции, овеянной мифами и легендами Древней Эллады. Маршрут Серова и Бакста пролегал через Афины, Крит, Микены, Аргос, Эпидавр, они посетили Дельфы и остров Корфу. Художники много рисовали с натуры. В Кноссе и в музее Кандии на острове Крит Бакст копировал знаменитые фрески: «Акробаты», «Юноша с кубком», «Принц», «Дамы»…

Свои романтические впечатления от поездки Бакст отразил в книге «Серов и я в Греции», вышедшей в Париже в 1923 году. О богатстве и самобытности литературного языка этой книги Александр Бенуа писал: «Мысли Левушки были всегда своеобразны и выражались в яркой картинной форме. Они как-то тут же возникали и точно изумляли его самого (черта типично еврейская). В них никогда не звучало что-либо доктринерское, школьное, заимствованное» (5). Действительно, в своей книге, как и в живописи, Бакст создавал целый фантазийный мир Древней Эллады: «…Где-то глубоко внизу, в долине, под ослепительно лилово-голубоватыми молниями лежат белые мраморные храмы – сказочные домики, рассыпавшиеся под чудовищными руками Циклопов…Разве не в гневе бросили они их с отвесных, мрачных громад, недоброжелательным хором окруживших дерзкое белое капище? (…) Беспрерывные широкие молнии режут гигантским лезвием глаз – еще бархатнее и диче кажется бездонная пропасть(…) Какая странная, какая страшная декорация!... Вокруг по утесам, точно Колизей для Циклопов, точно сказочный птичник для саженных орлов-черные, глубокие дупла –ниши –все давно опустевшие гробницы пилигримов Эллады и Этрурии, могилы философов(…)Давно истлели в нишах кости стоиков и софистов, строивших хитроумные системы, искавших смысла бытия. И теперь, как и три тысячи лет тому назад - гремит весною Зевс посреди стаи испуганных молнией орлов и каждую весну в темном Аиде окаменелая от горя Персефона – косая, страшная, - в глубоком базальтовом кресле, злобно ждет к себе из запертой, зацветшей земли

легковерных, хрупких детей солнца-людей» (6).

Эти строки словно описывают знаменитую картину Бакста «Древний ужас» (1908). В полотне художник развернул страшную панораму надвигающейся гибели античного мира, данную в перспективе птичьего полета. Молния громовержца Зевса (одно из прозваний Зевса – Кераунос («Громовой»)-свидетельствует о его способности создавать молнии) прорезает всю панораму, ее всполохи озаряют морские скалы и отражаются на статуе архаичной девы. Ощущение трагедии усиливается тем, что на первом плане изображена не «косая, страшная Персефона», а богиня любви прекрасная Афродита, о чем свидетельствует голубь в ее руке. Несколько приглушенные краски картины вторят ее содержанию. Это произведение вызвало огромный интерес у современников, даже не столько своими художественными достоинствами, сколько самой темой. Появились многочисленные критические отзывы в прессе. Наиболее глубокими из них были публикации Вячеслава Иванова и Иннокентия Анненского. В своей статье «Древний ужас» (в сборнике «По звездам», 1909) Иванов пишет о «космичности замысла», о том, что Бакст дает «трагедию древнего ужаса…в его катартическом преломлении и опосредовании» (7). Суждение о картине знатока древнегреческой литературы и искусства



Рис. 2. Л. Бакст. Елена. Эскиз костюма к трагедии Э. Верхарна «Елена Спартинская». 1912. Собрание Д. Керр-Даути, Ноттингем (Англия).

И. Ф. Анненского было изложено в его письме к Баксту. Текст письма, скорее всего, не сохранился. Однако о нем мы можем судить по ответу Бакста Анненскому, которое он писал 5 февраля 1909 года: «Ваше письмо доставило мне несколько минут наслаждения и, говоря фигурально, раздвинуло горизонты моего воображения. Вы смотрите на мою картину очень проницательно, а примером …сближения для меня - откровение, которое может быть откровением внутреннего смысла символов, которыми художник пользуется часто своим подсознательным умом-творчеством…» (8).

В «Древнем ужасе» Бакст применил зеркальный прием композиции, выраженный в смотрящей на зрителя Афродите с «архаичной» улыбкой на лице. В журнале Аполлон № 1 за 1909 год Максимилиан Волошин в статье «Архаизм в русской живописи» рассуждает о «внутреннем смысле символов»: «Точно многогранное зеркало художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица» (9). Здесь идет речь и об общности пассеистских устремлений творцов Серебряного века.

Но и о самом сюжете картине Бакста очень проникновенны замечания Волошина: «К этот древнейшей катастрофе, и гибели великого материка затопленного в одну ночь волнами океана за десять тысяч лет до нашей эры, как повествуется в Платоновом «Тимеи», обратилась мысль Бакста от критских раскопок. Кроме свидетельства Платона и эзотерических преданий, мы не имеем никаких доказательств существования и гибели Атлантиды, символически изображенной на картине Бакста – «Terror Antiqus». Но если верить доказательству Плонжеона, исследователя памятников Мексиканских Майев, то нет ни одного образованного европейца, который бы не знал наизусть и не повторял рассказ о гибели Атлантиды, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых. Плонжеон доказывает, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке составляют майскую надпись, повествующую о гибели Атлантиды. Он дает точный перевод этой надписи. Другими словами надо предполагать, что буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому же методу, по которому, на исторической памяти европейца, семь звуков музыкальной гаммы, получили, как имена, первые семь слогов католического гимна. Здесь

же, в виде алфавита, был запечатлен краткий рассказ о мировой катастрофе, и криптограмма «древнего ужаса» была кинута в грядущее тысячелетие, более чем каменными скрижалями и папирусными свитками, охраненная этими, знакомыми каждому слогами: альфа, бэта, гамма, дельта…» (10).

Бакст долго работал над своим произведением, неоднократно переписывая его. О чем писал жене: « В картине много изменений… статуя становится страшна и фон мрачнее - я все добиваюсь того, чтобы картина меня самого смущала жуткостью». Художник стремился раскрыть античную трагедию, но так до конца не удовлетворился результатом. «Картина моя мне разонравилась. – Писал Бакст.- Я не того хотел добиться, что вышло» (11). Возможно, Баксту хотелось выразить в своем произведении глубину трагедии, когда из-за грехов людей Атлантида по воле богов бесследно исчезла с лица земли «в одну ужасную ночь и один ужасный день» (12). О чем, правда, не без надежды на просветление человечества, писал Платон в «Тимее»: « И вот Зевс, Бог богов, блюдущий законы, хорошо умея усматривать то, о чем мы говорили, помыслил о славном роде, впавшем в столь жалкую развращенность, и решился наложить на него кару, дабы он, отрезвев от беды, научился благообразию» (13).

«Древний ужас» Бакста, созданный в период между двух революций, был в контексте своего рокового времени. Поэтические строки В. Я. Брюсова из «Города вод» вызывают в памяти полотно Бакста:

«… Грозно восстали стихии,
В буре, и в громе, и в гуле
Мира нарушили связь.

Пламя, и дымы, и пены
Встали, как вихрь урагана;
Рухнули тверди высот;
Рухнули башни и стены,
Все, - и простор океана
Хлынул над Городом Вод! »



Рис. 3. Л. Бакст. Элизиум. 1906. Декоративное панно. ГТГ.

Это стихотворение датируется 1917 годом. Сегодня гибнущей Атлантидой, угаданной в творчестве Бакста и Брюсова, нам видится мир дореволюционной России. Валерий Брюсов утверждал: «По всей земле идет преемственность от древних начальных цивилизаций, а «самая ранняя» древность вероятнее всего должна была опираться на древность Атлантиды» (14). Однако Бакст был более увлечен античностью, чем Брюсов, современность преломлявший через ее призму. По справедливому замечанию Н. И. Пружан: «…проводя параллель между полотном Бакста и поэзией Брюсова, нельзя сближать в целом творчество поэта и художника. Поэтому, отмечая некоторые роднящие их черты, следует сразу же отметить, что Бакст, не обладал ни силой гражданского пафоса Брюсова, ни его интересом к социальной действительности» (15).

Произведение Бакста «Древний ужас» имело широкий общественный резонанс, оно было опубликовано в журнале «Аполлон» №1 за 1909 год. Картина имела большой успех на Осеннем салоне в Париже, а в 1910 году удостоена первой золотой медали на Международной выставке в

Брюсселе.

В графике Бакста античная тема, как в рисунках черно и краснофигурной вазописи, обрела изысканность. Его графические работы стали драгоценным украшением журналов «Мир искусства», «Аполлон», «Художественные сокровища России», «Сатирикон», обложек к программам спектаклей. Александр Бенуа в книге «Русская школа живописи» писал: «Бакст изумительный, первый после Сомова «каллиграф» русского искусства, и вот почему лучшее, что им сделано,- это чисто орнаментальная иллюстрация, вроде заставок, виньеток, концовок. Его орнаментальная изобразительность неисчерпаема, и при твердом знании человеческой фигуры Бакст, шутя стравляется с самыми замысловатыми композициями» (16).

В этих «замысловатых композициях» проявился органичный для интерпретации классики мотив обнаженной натуры. Бенуа справедливо подчеркивал глубину постижения натуры художником: « Было в жизни Бакста несколько периодов, окутанных эротической одержимостью, и в эти периоды его рисунки бывали всегда посвящены прелести человеческого (преимущественно женского) тела. Это были своего рода «упражнения», и такие упражнения находили затем отражение в его театральных костюмах и эскизах» (17).

Квинтэссенцией античных реминисценций стала работа Бакста в антрепризах Дягилевских сезонов. Накопленные впечатления, этюды и зарисовки, сделанные в Греции, легли в основу оформления спектаклей в Париже. В мае 1909 года на сцене театра «Шатле» состоялся дебют Бакста – оформление балета «Клеопатра». После этого к художнику пришла слава, какой до него не знал ни один декоратор.

В течение 1911-1912 годов Бакст оформил четыре постановки на античные темы - три балета и одну трагедию. Для балета «Нарцисс», поставленного Михаилом Фокиным на музыку Н. Н. Черепнина, либретто было написано Бакстом на сюжет античного мифа о самовлюбленном юноше Нарциссе и нимфе Эхо (Овидий, «Метаморфозы»). В эскизах костюмов к «Нарциссу» проявилось присущее художнику чувство цвета, а изысканная линия точно очерчивала форму и передавала пластику движения узнаваемых исполнителей. По свидетельству Сергея Лифаря 1912 год прошел во Франции под знаком увлечения античностью

(18). И результатом этого увлечения были новые античные балеты в оформлении Бакста – «Послеполуденный отдых Фавна», сочиненный В. Нижинским на музыку одноименной прелюдии К. Дебюсси, и «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля по роману Лонга.

Образ Нижинского-фавна сохранил для нас выразительный декоративный рисунок Бакста. Это извивающаяся пластичная фигура фавна. Непосредственно сам сценический костюм Нижинского представлял собой обтягивающее, доходящее до самой шеи трико с большими коричневыми пятнами, которые были нарисованы также на его красивых обнаженных руках, что создавало иллюзию шкуры животного. Декорация с изображением средиземноморского пейзажа представляла красочное богатство излюбленных художником изумрудно - зеленых, ярко-синих и охристо-золотистых оттенков

В этом же году режиссером А. Саниным по одноименной трагедии Э. Верхарна была поставлена «Елена Спартанская» (1912). Работая с излюбленной темой, Бакст вопреки авторскому замыслу, что все действие балета должно происходить на фоне одной декорации (классический пейзаж), сделал три декорации. И опять балет покорял великолепием красок, что по-разному было воспринято зрителем, так как многие представляли себе пейзажи Лакедемона суровыми и безжизненными. В одном из интервью Бакст, рассказывая о богатстве красок эпохи Перикла, поистине Золотого века Афин и Античной культуры, подчеркивал, что в те времена стены зданий и статуи ярко расписывались. Бакст подчеркивал, что Парфенон тоже был полихромным, о чем свидетельствуют следы краски, встречающиеся в расщелинах его камней: «Посмотрите на эти акварели, я их сделал на Крите с фасада здания, раскопанного доктором Эвансом. Разве вы не видите здесь те же цвета, что и в декорациях: ярко-синий, кроваво-красный, индийская желтая»,- так художник отстаивал свои убеждения, основанные на внимательном и кропотливом изучении натуры » (19). Во многих костюмах на античные темы Бакст применял орнаментальную линию-завиток морской волны, которая украшала костюмы критского периода.

Еще одна грань творческого дарования Бакста – это художественное моделирование костюма. В 1912 году поселившись в Париже, художник

трудился до последних дней своей жизни, поражая современников неистовым полетом фантазии. Его тонкое художественное чутье никогда не позволяло доводить свое искусство до слащавости. Он, как и художники Древней Эллады, угадывал некое магическое «чуть-чуть», столь гармоничное для завершения задуманного образа. « Мое платье, -утверждал Бакст,- предназначено главным образом для тех, кто бодр и силен как духом, так и телом. Мне кажется, что я лучше всего выражу мои стремления, если скажу, что хотел изобразить бодро-радостную весну на земле. Если в моих рисунках заметно некоторое возвращение назад, к классицизму, к тому его периоду, когда человеческая раса была наиболее прекрасна и культура наиболее высока, то это потому, что я хотел изобразить как раз именно эти условия человеческой жизни. В моих рисунках вы найдете простоту и прозрачность красок, гармонирующих с прозрачной простотой и бодрящей прелестью весенних дней – по крайней мере, я пытался это изобразить» (20).

Французы, будучи законодателями моды во всем мире, многому учились у Бакста. Знаменитый модельер Поль Пуаре еще в 1910-е годы вдохновлялся русским стилем. В своих мемуарах «Одевая эпоху» (1930, Париж) Пуаре писал, что на создание оригинального костюма его вдохновляло русское театральное искусство и, в первую очередь, работы художника Леона Бакста, главного декоратора балетных представлений «Русские сезоны» Сергея Дягилева в Париже (21). Любовь к роскоши, чувство стиля, свойственная Баксту, угадывается и в искусстве модельеров более позднего времени, так Ив Сен- Лоран, назвал свою коллекцию 1976 году «Русские сезоны».

Интерпретация античности, «тоска по мировой культуре», в искусстве Бакста имеет более глубокие корни. Убегая мечтами в Золотой век человечества, художник грезил о синтезе искусств, и даже больше о «музыке мечты, еще не знавшей слова» (И. Анненский). Не случайно однажды Бакст сказал: «Я всегда ставил своей задачей, освободившись от пут археологии, хронологии, быта, передать музыку изображаемого» (22). Быть может, в этих его словах кроется глубокий смысл такого уникального явления как Леон Бакст и его искусство.

Примечания:

1. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания, к. III, М., 1980, стр. 611.
2. *Там же* стр. 618.
3. Архаический период в истории Греции (650—480 гг. до н. э.) — термин, принятый среди историков начиная с XVIII века.
4. См.: Голынец С. Лев Бакст, Альбом -М: Изобразительное искусство, 1992.
5. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания (в двух томах), М.: Захаров, 2005, стр. 809.
6. *Бакст Л.* Серов и я в Греции. Дорожные записи. - Париж: Слово, 1923, с.58.
7. *Вяч. Иванов.* Древний ужас. - Сб. «По звездам», 1909.
8. РГАЛИ, ф. 6, оп. №1, уд.хр.298. То же см. в книге Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975.
9. *Волошин М.* Архаизм в русской живописи// «Аполлон», 1909, №1, стр. 47.
10. *Там же.*
11. Письма Бакста. Л. Бакст от 27 июля и сентября 1908. ГТГ, отдел рукописей.111/287, 111/ 304.
12. См.: Дэвидсон Б. Новые открытия древней Африки (пер. с англ.).-М.: Восточная литература, 1962.
13. См.: Дэвинь Р. Атлантида, исчезнувший материк. - Л. М.: Петроград, 1926.
14. *Брюсов В.* Учителя учителей // Летопись № 9 - 17, 1917.
15. *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст, Л., 1975, стр. 117.
16. *Бенуа А. Н.* Русская школа живописи. Спб, Р. Голике и А. Вильборг, 1904, стр. 94.
17. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания, к. III, М., 1980, стр. 626.
18. См.: Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым, М., 2005.
19. Louis de Basilly. A propos d Helene de Sparte.-«Siecle», 1912, 13 mai.
20. Письмо Бакста С. К. Маковскому от октября 1913. Там же, ф. 97, ед.хр. 15, л.5; То же см.: в книге Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975, стр.190.

21. См.: Поль Пуаре. Одевая эпоху, Париж, 1930.

22. См.: А. Эфрос и Я. Тугендхольд. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918.

Библиография:

1. *Бакст Л.* Серов и я в Греции. Дорожные записи. - Париж: Слово, 1923.

2. *Бакст Л.* Моя душа открыта 2 тт.: Письма –М.: Искусство – XXI век, 2012.

3. *Бенуа А. Н.* Русская школа живописи. Спб, Р. Голике и А. Вильборг, 1904.

4. *Волошин М.* Архаизм в русской живописи// «Аполлон», 1909, №1.

5. *Голынец С.* Лев Бакст, Альбом -М: Изобразительное искусство, 1992.

6. *Гумилев Н.* «Древний ужас» // Журнал театра Литературно-художественного Общества, 1909, № 6.

7. *Лифарь С. М.* Дягилев с Дягилевым.-М.: Вагрус, 2005.

8. Paul Poiret. En habillant l ‘ e’poque. Paris, 1930.

9. *Эфрос А.* и Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918.

И. А. Стеклова

К ОППОЗИЦИИ МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА

В статье рассмотрена проблема формирования «мифологического горизонта» профессиональной мысли, в котором рождаются архитектурные формы. Прослеживаются конкретные характеристики Москвы и Петербурга в поэзии А.С.Пушкина.

The article discusses interrelation of the formation of "mythological horizon» of the professional thought in which architectural forms are being born. A. S. Pushkin's specific characteristics of Moscow and Petersburg are presented.

Ключевые слова: семантика архитектуры, пространство, Пушкин, Москва, Петербург.

Keywords: semantics of architecture, space, Pushkin, Moscow, Petersburg.

Таинственно ей все предметы
Провозглашают что-нибудь <...> (1).

Сравнение – первый инструмент анализа, даже с самыми отстраненными целями. Сравнение Петербурга и Москвы, в частности, в архитектурном обличье, – признак аналитического ракурса на судьбоносный поворот русской истории. Ю.М. Лотман, сопровождая краткие, дисперсные проникновения Пушкина в различные пространства Петербурга и Москвы в комментариях к *«Евгению Онегину», провозгласил*: «Административная стройность, тяготение к архитектурным ансамблям Петербурга и уютная пестрота, расчлененность, патриархальная замкнутость московского мира

нашли разительное воплощение и в системе адресов. Петербург был городом чисел и координат, Москва — городом собственных имен... Характерной чертой московского пейзажа было то, что доминирующими ориентирами в городе были не цифровые и линейные координаты улиц и домов, а отдельные, замкнутые мирки…» (2). Две схемы почтового протокола, необходимого для регулярной коммуникации внутри и между пунктами столь растянутой территории страны, усматривались как прямой результат непохожей исторической предопределенности бытийного уклада двух столиц, начиная с древней: «В московских адресах после указания района города следовал, как правило, церковный приход. Пушкин точно следовал этому: в обоих случаях, когда в романе фигурирует московский адрес, как отправная точка указана церковь, к приходу которой он относится: «У Харитонья в переулке» (7, XL, 3), «Живет у Симеона» (7, XLI, 12)» (3).

Естественно, петербургским адресам в намеченном интервале оставалось лишь подчеркивать оппозицию обреченно спаренных (самим анализом) урбанистических символов державы. Парадоксально, но оно было продолжено выдающимся энциклопедистом довольно спорной и автономной в выстраиваемом контексте цитатой из книги С.А. Рейсера: «С конца XVIII века и до 1834 года в Петербурге существовала валовая нумерация домов в пределах каждой полицейской части и квартала. Эта нумерация не всегда была последовательна и в быту почти не употреблялась» (4). Из чего, на самом деле, явствует не подтверждение, а прямое опровержение обсуждаемой концепции: если Петербург с известным количеством «линий» и «рот» и мог стать для кого-то «городом чисел и координат», то совсем не для собственных граждан, не для их повседневного обывательского сознания. А оно, к примеру, просеивалось в топонимике, задерживающей на какое-то время множество не запланированных, не навязанных сверху имен, рожденных исключительно народным разумением. Так, в начале XIX века в разных районах города уживалось сразу несколько Больших, Средних и Малых проспектов, названных в простейшем сравнении пространственных характеристик близлежащих улиц. Вряд ли предполагаемые расчетные схемы вдохновляли и чье-то поэтическое сознание, обобщающее и расширяющее действительность пропорционально таланту:

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе... (5)

Элегантная формульность, лаконичная завершенность увиденного Ю. М. Лотманом неравенства российских столиц стала импульсом для самостоятельной прогрессии их исследований, подхваченной и развиваемой в разнонаправленных продолжениях. Запущенная реакция контрастирования Петербурга и Москвы по непересекающимся плоскостям, по множествам совершенно несводимых качеств устремилась в безудержность размашистых, лобовых преувеличений, весьма небрежных к раздумчивым нюансам вдохновившего их интеллекта. Ставшая популярной ставка на заведомо рассудочное усвоение населением первой половины XIX века первостепенности маловыразительных, трудно запоминающихся реалий, предположительно, массовое и повсеместное, оттеснила на периферию внимания эмпирическую норму живого, эмоционального восприятия архитектурного пространства. Во всяком случае, индивидуальное отношение поэта к Москве и Петербургу, неразрывное с восприятием их архитектурного строя, совсем не вписывается в вышеизложенное противопоставление, предпосылок к которому ни в *«Евгении Онегине»,* ни в других произведениях нет.

Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом (6).

Стоит оговориться, что при составлении адресов в оживленной эпистолярной практике Пушкин придерживался одного порядка (с минимальными отступлениями от принятого однажды набора и положения слов) – что в Москву, что в Петербург: сначала титул, имя, отчество, фамилия человека; потом город и привязка к понятному, буквально видному в его масштабе членению (иногда удвоенная для надежности), будь то улица, церковь или другое важное сооружение;

наконец, дом, означенный персоной законного владельца, а не номером. Например, в Москву, наиболее стабильному своему корреспонденту, *его сиятельству князю* Петру Андреевичу Вяземскому, Пушкин писал прямиком *в Чернышевский переулок, в собственный дом,* Нащокину – *на Арбат у Николы на Песках, в дом Годовиковой* (потом *у Пречистинских Ворот в дом Ильинской*; *на Остоженку в приходе Воскресения в дом священника*; *на Знаменку против дома Апраксина в дом Дорошевича),* Киселеву – *в Английский клоб* и т.д.

Послания в Санкт-Петербург – то в *Чухландию,* то в *Афины* – направлялись: тому же Вяземскому *на Моховую, в дом Межуева*, Дельвигу – в *Б. Мильонную, в дом г-жи Эбелинг* или *во Владимирскую, в дом Кувшинникова,* Рылееву – *у Синего моста, в дом Американской Компании*, жене – в *Галерную, в дом Брискорн* (потом *на Фурштатскую в дом Алымова*; *на Б. Морскую в дом Жадимировского; на Черную Речку на дачу Миллера*; *у Цепного мосту против Пантелеймона в дом Оливье*; *на Дворцовую Набережную у Прачечного мосту в дом Баташева),* брату – *у Обуховского мосту, в дом Полторацкого* и *у Калинкина мосту, в дом графини Ивеличевой,* Жуковскому – *в Аничков дворец*, Гнедичу – в *императорскую публичную библиотеку,* Плетневу – *в Екатерининский Институт,* Бестужеву – *в газетную Экспедицию* и т.д. Жизненно и культурно значимые архитектурно-градостроительные формы делались самыми заметными и, как следствие, становились знаковыми – метонимиями того или иного места. Может быть, явное, растянутое многообразие адресных пунктов под «собственными именами», да доля мостов – волевого преодоления воды – среди административных и одновременно объемно-планировочных ориентиров в архитектурной композиции города и являли объективную специфику петербургского пространства первой половины XIX века, присвоенную на собственноручно запечатанных конвертах поэта. «Зрение культуры видит лишь те формы, за которыми раскрывается духовное, общественное, историческое содержание, непосредственно, на языке идеологии в предмете не представленное — видит, другими словами, лишь формы, обладающие знаковым смыслом, формы-знаки: зрение культуры семиотично» (7). Но чтобы осмыслить и обрести нечто, надо сначала разглядеть его физически, не пропустить, запомнить:

Я к тьме своей привык, и даже сны
Мне виданных вещей уж не являли,
А снилися мне только звуки (8).

Осознание культуры завязано на реальной зоркости, а обозреваемый Петербург – широкая, плоская суша и вода, связанные межу собой планировочно, архитектурно. С одной стороны, это естественно направленные к заливу течения сходящихся и расходящихся рек и каналов. С другой стороны, это сеть не менее естественно направленных слияний улиц, проспектов, набережных, площадей с домами и монументами. Мосты – полное совпадение двух взаимообусловленных пространственных систем. Не замечать этого, обойтись без учета сложившегося таким образом двуединства городской материи в быту и творчестве, было, разумеется, невозможно. А поэтическое сознание впитывало все, обладая особой чуткостью, и мобилизовалось – и под прямым, энергичным воздействием обстоятельств среды, и по желанию, на расстоянии от нее, по памяти:

<…> Таков поэт! Как Аквилон,
Что хочет, то уносит он:
Увядший лист, иль прах площадный,
Иль купол… (9)

Мосты – наиболее характерные для культурного ландшафта Петербурга локальные доминанты – явились неизбежностью территории, заселяемой в системе больших и малых рек, речушек и каналов, вопреки Петру I, замышлявшему, чтобы горожане передвигались как раз по воде, а не посуху: *«Розданы всем жителям безденежно парусные и гребные суда, а для починки оных учредил верфь у Летнего саду под распоряжением комиссара Потемкина. Велено всем жителям выезжать на Неву на экзерсицию по воскресениям и праздникам: в мае - по 3 часа, в июне - по 4, в июле - по $3^1/_2$, в августе - по 3, в сентябре - по $2^1/_2$, в октябре - по 2. Смотри тиранский о том закон. Петр называл это невским флотом, а Потемкина - невским адмиралом»* (10). Последовательно наводимые связи между рассеченными берегами дельты Невы отвечали насущным потребностям петербуржцев, становясь первостепенными объектами

инженерного и прочих искусств, притягивая к себе внимание горожан и художественными своими качествами. Эти связи, разумеется, отслеживались и в словесной культуре.

Например, непрерывное преобразование инфраструктуры влекло за собой изменение названий мостов, сбрасываемых не по одному разу. Они перенимались от наиболее внушительных поблизости объектов, во-первых, от церквей, что закрепило на карте имена Исаакиевского, Троицкого, Казанского, Вознесенского, Никольского и Симеоновского мостов. Транспортный мост *против Пантелеймона,* рядом с которым в доме Оливье поселились Пушкины, стал Пантелеймоновским, и поэт не мог не смотреть на Фонтанку с его проезжей части, подвешенной к чугунным пилонам на железных цепях. Но бывало, что рядом ничего более серьезного, нежели полицейское управление, или более легкомысленного, чем трактир «Поцелуй», не располагалось – Полицейский и Поцелуев мосты напоминают об этом до сих пор. Цветовым контрастом были обозначены – окрашены и административно прописаны – четыре моста через Мойку (к пушкинскому времени осталось два – Синий и Красный). Факт совершенствования несущей конструкции зарегистрирован в имени Чугунного моста, след от хлопотливого дворцового хозяйства оставлен Прачечному мосту и т.д.

Некоторые названия имели чисто фольклорное, трудно объяснимое происхождение, например, пешеходный Кокушкин мост, перекинутый через Екатерининский канал недалеко от Сенной площади. Считается, что рядовой купец Кокушкин, ничем в течение своей жизни не отличившийся, имел здесь, на углу Садовой улицы, то ли дом, то ли кабак. Мост с купеческой фамилией по-настоящему прославил Пушкин:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись …… о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит
Не удостоивая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодец, милый мой (11).

Вообще-то до высылки из Петербурга в 1820 году Пушкин много ходил пешком, пользуясь двумя наплавными мостами через Неву (Исаакиевским и Воскресенским), восьмью мостами по Мойке, девятью по Екатерининскому каналу и восьмью по Фонтанке, восьмью по Крюкову каналу, четырьмя по Пряжке, двумя по Дворцовому каналу и т.д. В 1830-е годы количество мостов, по которым поэт был вынужден проходить и соучаствовать в нагрузке, которую несла их хорошо рассчитанная легкость, увеличилось до 117. Помимо удобства преодоления немалых расстояний это давало преимущества восприятия города с воды, с опрокинутым удвоением его архитектуры. Там становилось окончательно ясно, что Петербург – это не отдельные сооружения и даже ансамбли, а их целостность с твердью, водой и воздухом – концентрированная воля архитектуры, преодолевающая сопротивление природных сущностей:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! (12)

Тому, что образы Петербурга и Москвы в романе *«Евгений Онегин»* дорисованы противопоставлением друг другу, посвящена немалая литература. Рассмотрение архитектурного своеобразия двух русских столиц прекрасно иллюстрируется обобщением ускользающих рефлексов Петербурга и сплошным, непрерывным описанием Москвы в целых четырех четырнадцатистишных строфах Седьмой главы (13):

Прощай, свидетель падшей славы,
Петровский замок. Ну! не стой,
Пошел! Уже столпы заставы
Белеют; вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах. (14)

Пушкин сделал так, будто каждая из единиц хаотичного потока московских впечатлений как бы отталкивалась от предыдущей и претендовала на отдельное осмысление и исключительный композиционный подход к гипотетическому изображению. Для их подбора, сцепления, рифмовки требовались усилия. А рассеянные наброски по *брегам Невы*, наоборот, сами стремились к монтажу, последовательно раскрывая пространственные планы некоторой качественной однородности. Избежать здесь сравнения, не предположив объективных предпосылок выражения такой разницы, действительно, трудно, например, не сославшись на то, что «Петербург всегда заполнял застройкой линии ранее предначертанного плана, Москва же, напротив, стремилась согласовать свои планы с изначально сложившейся планировкой и застройкой. В то же время естественный характер сложения московского плана, очень точно «подогнанного» к холмистому рельефу местности, отводит главную роль ключевым зданиям-доминантам, которые полностью подчиняют себе целые участки городского пространства» (15). Следует оговориться, что какое-то сопоставление между двумя столицами производилось тогда и автором: работа над Седьмой главой, начиная с VI строфы, велась в одной тетради с романом о *царском арапе*, действие которого

разворачивалось в Петербурге.

Как известно, показ маршрута от Петровского замка, через Тверскую заставу, по Тверской-Ямской улице, Триумфальной площади, Тверской улице, Камергерскому переулку, Кузнецкому мосту, Мясницкой улице до Харитоньевского переулка наполнен биографическими следами. И прежде всего тем, что поэт, вызванный из Михайловского в Москву для решающего разговора с новым царем, въехал 8 сентября 1826 года в город практически таким же путем, что и *Татьяна*, увидев *церквей и колоколен, садов, чертогов полукруг*:

У Тани в шумной сей прогулке
Все в голове кругом идет... (16)

Автор втянул свою *Татьяну* во вращение одного и того же круга *пустого света,* провел ее через *вой бурной Мельпомены* и поместил в *обширный полукруг невест* – на бал в хорошо знакомый ему колонный зал Московского Дворянского собрания. Там героиню познакомили с будущим мужем, после чего и началась петербургская часть ее жизни:

Шум, хохот, беготня, поклоны,
Галоп, мазурка, вальс... Меж тем
Между двух теток, у колонны,
Не замечаема никем <...> (17)

Через три с половиной года *Евгений Онегин* и *Татьяна* встретились в Петербурге, на респектабельной улице, в аристократическом особняке с модной бальной залой. И после этого видели друг друга регулярно, в аналогичной среде. Она без затруднения обнаруживается на плане города, а также в большом стиле Петербурга, содержание которого «кристаллизуется сегодня в особой лексике, рисующей идеал как нечто «крупное, цельное, простое, сильное, широко раскрытое» и антиидеал как «дробное, усложненное, запутанное, измельченное» (18).

Пушкин приступил к сравнению Москвы и Петербурга примерно тогда же, когда начал рифмовать свои непосредственные впечатления. И продолжал делать это в стихах и прозе всю жизнь, в основном, через своих

героев. В *«Путешествии из Москвы в Петербург»* есть интригующий исследователей фрагмент. В самом конце главы *«Москва»* сказано: *«Кстати: я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости»* (19). Далее в беловой рукописи следует название новой главы *«Москва и Петербург»*, после которого текст обрывается. Развития заявленной темы в *бумагах* поэта нет, но В. Э. Вацуро полагал, что намечалось оно в пародийном ключе от якобы *приятеля* рассказчика-москвича, отрекомендованного *великим меланхоликом,* и что на самом деле поэт хотел написать *о себе самом* (20).

Откровенной пародийности в художественных характеристиках Москвы и Петербурга у Пушкина хватает, в том числе и от первого лица (не говоря о подобных и куда более жестких отзывах в письмах). Можно собрать их хронологически и выстроить в два поименных ряда, чтобы убедиться в некотором паритете далеко не лестного отношения к обеим столицам. Причем в параллели окажутся строки, совсем близкие по времени и даже из одних и тех же произведений:

Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов,
Капральства, прихотей и моды
Ты скачешь в мирную Москву <…>

Ты там на шумных вечерах
Увидишь важное безделье,
Жеманство в тонких кружевах
И глупость в золотых очках,
И тяжкой знатности веселье,
И скуку с картами в руках. (21)

Но можно сгруппировать два совсем других ряда – с обезоруживающими по искренности признаниями:

Ах, братцы! как я был доволен,
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!
Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе! (22)

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид <...> (23)

У Пушкина есть множество положительных и отрицательных отзывов о Москве и Петербурге. Созданные им целостные образы ушедшей, современной, да и вневременной действительности не поддаются упрощению, проявляя объективные свойства самих городов, возможные только там, обусловленные только их архитектурно-средовой формой.

Примечания:

1. *Пушкин А. С. Евгений Онегин.* 1826 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. V. С. 88. Все цитаты Пушкина приведены по этому изданию (кроме оговоренных случаев) с указанием года написания, тома и страницы и выделены курсивом, как и отдельные слова в значении цитируемых контекстов.
2. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 512.
3. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 512.
4. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 512.
5. ПСС. *Полтава.* 1826. Т. IV. С. 282
6. ПСС. *Евгений Онегин.* 1823. Т. V. С. 28.
7. *Кнабе Г.С.* Воображение знака. Медный всадник Фальконе и Пушкина. // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 3. М., 1993.

С. 8.

8. ПСС. Борис Годунов. 1825. Т. V. С. 252.

9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 16 томах. М.– Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. VIII. С. 854.

10. ПСС. История Петра. 1835. Т. IX. С. 275.

11. ПСС. Вот перешед чрез мост Кокушкин. 1829. Т. III. С. 140.

12. ПСС. Медный всадник. 1833. Т. IV. С. 276.

13. Седьмая глава романа *« Евгений Онегин*» начата в Михайловском в июле 1827 г., продолжена в Петербурге, закончена в Малинниках в октябре 1828 г.

14. ПСС. Евгений Онегин. 1827–1828. Т. V. С. 135.

15. *Гутнов А. Э., Глазычев В. Л.* Мир архитектуры: Лицо города. М., 1990. С. 21.

16. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Другие редакции и варианты. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 6. Евгений Онегин. 1937. С. 452.

17. ПСС. Евгений Онегин. 1827–1828. Т. V. С. 140.

18. *Асс Е. В., Боков А. В.* Архитектурные тенденции 70-х. // Декоративное искусство СССР. 1980. №3. С. 20.

19. ПСС. *Путешествие из Москвы в Петербург.* 1834. Т. VI. С. 190.

20. *Вацуро В. Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии, 1974 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977. С. 43–63.

21. ПСС. Всеволожскому. 1819. Т. I. С. 326.

22. ПСС. Евгений Онегин. 1827. Т. V. С. 134.

23. ПСС. Медный всадник. 1833. Т. IV. С. 275.

Библиография:

1. *Асс Е. В., Боков А.В.* Архитектурные тенденции 70-х. // Декоративное искусство СССР. 1982. №3.

2. *Вацуро В. Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии, 1974 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977.

3. *Гутнов А. Э., Глазычев В. Л.* Мир архитектуры: Лицо города. М.,

1990.

4. Кнабе Г. С. Воображение знака. Медный всадник Фальконе и Пушкина. // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 3. М., 1993.

5. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980.

6. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10 т Л.: Наука, 1977-1979.

7. Том 1. Стихотворения, 1813–1820. 1977.

8. Том 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977.

9. Том 4. Поэмы. Сказки. 1977.

10. Том 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978.

11. Том 6. Художественная проза. 1978.

12. Том 9. История Петра. Заметки о Камчатке. 1979.

13. Том 10. Письма. 1979.

Ю. А. Манин

ДЕКОРАТИВНЫЕ РЕЛЬЕФЫ В ИНТЕРЬЕРАХ АВТОРСКОЙ МОДЕЛИ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА АРХ. В. И. БАЖЕНОВА. ТРОННЫЙ ЗАЛ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НЕМУ ГАЛЕРЕИ

В статье впервые исследуется декор интерьеров трех парадных залов авторской модели Большого Кремлевского дворца выдающегося архитектора второй половины XVIII века В.И. Баженова. По заказу императрицы Екатерины II он разработал проект перестройки Московского Кремля, который так и не был осуществлен. От этого проекта осталась авторская модель. Автор статьи 16 лет реставрировал и исследовал ее, провел уникальную по масштабу фотофиксацю модели.

The interiors of three ceremonial halls of the author›s model of the Big Kremlin Palace by the outstanding architect of the second half of the XVIII century V.I. Bazhenov are explored in the article for the first time. By the order of Empress Catherine II, he developed the project of the reconstruction of the Moscow Kremlin, which was not executed. The author›s model of this project has been preserved. The author of the article has been restoring and examining it for 16 years; he made a unique in scale fixation of the model.

Ключевые слова: Баженов, модель Большого Кремлевского дворца, декор интерьеров.

Keywords: Bazhenov, the model of the Grand Kremlin Palace, the decoration of the interiors.

Василий Иванович Баженов – выдающийся русский архитектор второй половины XVIII века. Крупнейшее его произведение, которому он отдал 8 лет жизни, грандиозный проект перестройки Московского

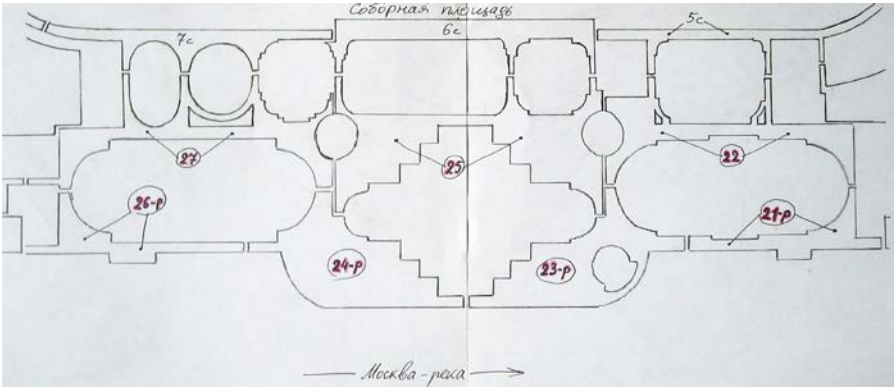


Рис. 1. Схема расположения модулей верхнего яруса (центральная часть).

Кремля, не было осуществлено. От этого проекта осталась лишь авторская модель Большого Кремлевского дворца.

Ее размеры 17 х 8 х 1,36 метров (считается крупнейшей в Европе). Она состоит из более 150-и модулей, располагающихся в 4-е яруса. В интерьерах модели сохранилась живописная покраска превосходного качества, имитирующая натуральный и искусственный мрамор, миниатюры в стиле «гризайль», виртуозно выполненные рельефы из восковой мастики, свинца и гипса, капители колонн и пилястр, различные деревянные резные детали. Отделка фасадов имитирует штукатурные поверхности, белокаменную кладку и лепнину.

Рельефный декор, наряду с живописной покраской, занимает важное место в украшении интерьеров модели. Чтобы представить его во всем богатстве и разнообразии, а также попытаться реконструировать тематическую программу и идейное содержание, вложенное архитектором в оформление центральных залов дворца, нужно вначале перечислить все сохранившиеся авторские рельефы, отделив их от реставрационных восполнений. Это стало возможным только в последние годы, после проведенной научной реставрации центральной части модели, в результате которой были удалены слои загрязнений, сильно потемневшего лака и масляных закрасок. Декоративное убранство интерьеров было подробно зафиксировано на фотографиях и таким образом стало доступным для анализа специалистов.

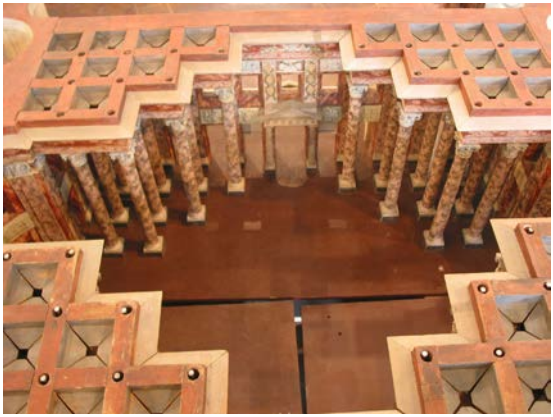



Рис. 2а, 2б. Интерьер Тронного зала. Вид сверху.

Тронный зал с примыкающими к нему двумя галереями располагается на верхнем (четвертом) ярусе модели. Эти помещения составлены из семи модулей. Их нумерация принята во время переноса модели из собора Донского монастыря (где она экспонировалась много лет) в здание музея архитектуры на ул. Воздвиженка.

Как показано на схеме (рис. 1),Тронный зал состоит из трех частей. Это модули 23-р, 24-р и 25. Галерея, примыкающая к Тронному залу справа, если смотреть с фасада, выходящего на Москву-реку, состоит из трех модулей: 21-р, 22 и 23-р. Галерея, располагающаяся слева от Тронного зала, - из модулей 24-р, 26-р и 27. Модули 21-р, 23-р, 24-р и 26-р составляют центральную часть **южного** фасада дворца. Модули 22, 25, 27 примыкают к ним с **севера**, со стороны Соборной площади.

Ориентация по сторонам света должна приниматься во внимание при определении степени и характера освещенности интерьеров дворца дневным светом, так как это, несомненно, учитывалось архитектором.

I

Рассмотрим сначала рельефный декор **Тронного зала**. Как видно на иллюстрации 2, интерьер Тронного зала (почти квадратный в плане) имеет апсидальные стены по оси запад-восток и богато украшенные порталы на северной и южной сторонах. В каждом углу расположено



Рис. 3. Интерьер тронного зала. Северная сторона.

по девять колонн с коринфскими капителями, поддерживающих кессонированное перекрытие.

Свободное от колонн пространство в центре зала в плане имеет форму, напоминающую крест. Стены максимально облегчены и практически полностью состоят из дверных и оконных проемов, размещенных в два яруса. Между ними располагаются пилястры. Таким образом, для рельефного декора остаются только небольшие пространства над дверными и оконными проемами и фриз (рис. 3).

Фриз, как и откосы окон, покрывает довольно контрастная роспись, имитирующая мраморную отделку. Она состоит из крупных бледно-розовых пятен, разделенных прожилками красно-коричневого цвета различных оттенков. На этом фоне, на участке фриза над северным порталом размещен горельеф, на котором изображен двуглавый орел. От орла в стороны отходят гирлянды, поддерживаемые двумя парами путти. Горельеф выполнен из восковой мастики и покрашен светлой краской холодного оттенка. Оттенок этой покраски обладает свойствами дополнительного цвета по отношению к росписи стен. Все остальные рельефы в интерьере и капители колонн и пилястр также имеют этот оттенок. Такая покраска рельефов создает впечатление, что материалом для их изготовления при осуществлении проекта должен был стать светлый мрамор или гипс.

Следующая группа рельефов расположена над окнами второго яруса между коринфскими капителями пилястр. Это вариации прямоугольной композиции, в центре которой помещен овальный медальон с

портретным бюстом в трехчетвертном повороте, поддерживаемый по сторонам парой пути. Над медальоном в кольце привязана лента, концы которой развеваются в разные стороны. Выявлено три варианта композиции с разными поворотами крылатых фигурок путти. При этом в одном варианте бюст на медальоне развернут в противоположную (относительно остальных) сторону, а сам медальон окружен гирляндой. Еще в двух вариантах путти заменены на знамена и лавровые и пальмовые ветви. В варианте с ветвями бюст дан в профиль, и увеличена композиционная роль гирлянды. Она провисает по обе стороны медальона дугами, доходит до креплений по краям, после чего концы гирлянды свешиваются вертикально, немного заходя на ограничивающую рельеф рамку.

В настоящее время выявлены 26 из 36 первоначально существовавших композиций этого типа в Тронном зале. Они (как и капители) выполнены из металла (свинца) и имеют авторскую покраску. На некоторых сохранились только ее остатки. На модуле 24-р сохранились только две одинаковых композиции: одна справа от портала, другая – последняя в этом ряду, на вогнутом участке стены. Обе состоят из медальона, поддерживаемого фигурками путти. На местах утраченных композиций видны следы от деревянных рамок и кое-где гвоздики с остатками покраски на шляпках. Это свидетельствует о том, что здесь были рельефы, выполненные из восковой мастики. Обследование аналогичных композиций на стенах галерей показало, что именно у рельефов, выполненных из восковой мастики, есть такие рамки. Обследование «посадочных мест» под сохранившимися металлическими рельефами этого яруса на стенах модуля 23-р показало, что там следов от рамок нет.

Можно предположить, что пять вышеописанных вариантов металлических рельефов во время очередного ремонта могли быть перепутаны местами. Так по архивным фотографиям удалось установить, что рельеф, находившийся на вогнутом участке апсидальной стены модуля 23-р, во время реставрации был перемещен вправо на соседнее свободное «посадочное место». Во всяком случае, определить общую систему в чередовании этих декоративных элементов на стенах модулей 23-р и 24-р не удалось.



Рис. 4. Участок стены с многофигурными композициями по обеим сторонам портала и гирляндами над ним. Модуль 25.

Некое подобие системы просматривается только на северной стене (модуль 25), где сохранились все композиции этого яруса. Перечислим их, начиная с ближайших к порталу по обе стороны от него. Первая пара композиций – медальоны с путти, вторая – медальоны со знаменами, третья пара – снова с путти, четвертая – медальоны с гирляндами и ветвями и пятая пара – снова с путти. Кроме того, на боковых стенах 25-го модуля ближайшая к внутренним углам пара композиций с ветвями и гирляндами, следующая за ними – с путти, выходящие к внешним углам отсутствуют (вероятно, должны быть со знаменами), а на вогнутых участках апсидальных стен – снова с путти.

Остается еще сказать, что на места трех утраченных рельефов этого типа в интерьере Тронного зала помещены копии из свинца. Это два рельефа с путти на стены модуля 25 (ошибочно, нужно было со знаменами), один рельеф со знаменами - на вогнутый участок стены модуля 23-р. Шесть гипсовых копий – в места утрат на стены модуля 24-р.

Под окнами второго яруса размещается еще один ряд горельефов. Они более крупные по размеру и выполнены из восковой мастики. Мастика была нанесена на деревянные основы – дощечки с углублением-

ковчежцем в центре и узкими полями по краям. Первоначально все эти рельефы имели на поверхности такой же красочный слой, как и горельефы верхнего яруса. По содержанию рельефы представляют собой многофигурные композиции на исторические, библейские или мифологические темы. Сами композиции расположены в пределах центральных углублений. Сверху и по бокам их украшает изображение гирлянды, закрепленной на полях тремя кольцами. Из 36 композиций до нас дошли 11. Из них только пять сохранились в основном. Это два рельефа на стенах модуля 23-р, два – на стенах модуля 24-р и один – в 25 модуле. Один рельеф сохранился почти на половину. На пяти дощечках сохранились отдельные небольшие фрагменты по краям. В местах утрат восковой мастики на дереве можно рассмотреть подготовительный карандашный рисунок, намечающий движения фигур в композициях.

На стенах интерьера кроме этих оригинальных рельефов сохранились поздние гипсовые копии, выполненные в разное время (в т.ч. в 90-е гг.).

Следующая группа из трех рельефов размещена на участке стены над северным порталом (модуль 25, илл. 4).

В центре над окном располагается гирлянда, закрепленная двумя кольцами на прямоугольном основании. Ее провисающая средняя часть перевязана лентой. Перевязь (бант) крест-накрест с четырьмя петлями. Свободные отрезки ленты развеваются вниз и в стороны. Концы гирлянды свисают по сторонам за пределы основания.

По обе стороны от гирлянды расположены два вертикальных рельефа. Это переплетения лавровых ветвей, образующие по три овальных венка. Сверху они также перевязаны развевающимися лентами. Деревянные основания вертикальных рельефов расписаны. Роспись мягкими тональными переходами имитирует светлый мрамор холодного розоватого цвета с серыми прожилками. Подобную роспись, только намного более контрастную, мы видим рядом на пилястрах и карнизе. Сам рельеф имеет остатки краски светлого тона, как и на прочих рельефах. В центре лавровых венков на росписи «под мрамор» - не закрашенные участки, силуэтом напоминающие портретные бюсты. Подобные бюсты в венках сохранились над порталами в галереях. Все эти рельефы тоже выполнены из восковой мастики на деревянных дощечках.

На противоположной стороне Тронного зала, над южным порталом когда-то существовали аналогичные украшения, но они не дошли до нас, и сейчас там помещены копии, выполненные из воска на деревянных дощечках.

По обе стороны от северного портала нечетные дверные проемы понижены. За счет этого там образовались десюдепорты. Первоначально, по нашему мнению, их украшали такие же горельефы, как образцы, сохранившиеся на северной стене галереи, примыкающей к Тронному залу слева. В интерьере Тронного зала от них остались только деревянные основания.

II

Теперь рассмотрим декор интерьера **галереи, находящейся справа** (см. илл. 1, модули 21-р, 22 и 23-р). Это вытянутое в плане помещение, боковые апсидальные стены которого, закругляясь, соединяют южную и северную стены, не образуя углов. В центре, по оси север-юг - два портала, аналогичные порталам Тронного зала. По обе стороны от них вдоль стен проходит колоннада. Начала закруглений боковых стен отмечены сдвоенными квадратными в плане столбами. Апсидальные стены разделены столбами на три компартимента каждая. Пять компартиментов имеют дверные проемы и окна над ними, фланкированные колоннами. Колонны и столбы здесь стоят на общих пьедесталах. Шестой (западный) компартимент имеет большой арочный проем на всю высоту стены, так же фланкированный парой колонн. За аркой находится апсида с нишей в центре, двумя проходами в соседние помещения и двумя окнами над ними. Две колонны противоположного (восточного) компартимента частично срезаны стеной (как бы утоплены в нее). За остальными колоннами на стенах находятся соответствующие пилястры (илл. 5).

В целом интерьер, как и в Тронном зале, выдержан в коринфском ордере.

Первоначально галерея была украшена даже богаче, чем Тронный зал. Фриз и свободные участки стен покрывает роспись, имитирующая мраморную отделку. Фон росписи цвета темного капут-мортуума.



Рис. 5. Интерьер галереи. Вид на восточную апсидальную стену.

Его пересекают прожилки светлых розового и серого оттенков. Они соединяются в узлы и утолщения. В целом покраска стен остается темнее росписи карнизов, колонн, пилястр и порталов. Роспись колонн, пилястр и столбов имитирует мрамор «ветчинного» цвета, как он назван в переписке В.И. Баженова, посвященной созданию модели. Роспись порталов галереи такая же, как в интерьерах двух остальных залов. По светло-серому с холодными розовыми пятнами фону идут пятна и прожилки серого цвета. Все пьедесталы, как и полы в залах, по тону самые темные. Полы коричневые. Роспись пьедесталов имитирует отделку мрамором сорта «серпантинит» (змеевик). Базы колонн и пилястр, капители, фризы порталов и рельефный декор – все это, как и в Тронном зале, расписано наиболее светлым тоном.

На фризе над порталами помещены горельефы из восковой мастики, состоящие из овального медальона с вензелем императрицы Екатерины II, обвитого гирляндой. Концы гирлянды поддерживают сидящие фигурки младенцев (путти). Горельеф на южной стороне частично



Рис. 6. Восковой рельеф. Модуль 21-р, фото № 33.

утрачен. На открывшейся деревянной поверхности виден карандашный подготовительный рисунок (модуль 21-р). От горельефа на северной стороне фриза остался только не закрашенный участок с силуэтом младенцев и медальона (модуль 22).

Вся северная половина фриза, кроме того, покрыта переплетением двойной гирлянды. Она состоит из металлических деталей, прибитых к поверхности фриза маленькими гвоздиками.

Здесь же, на северной стороне, на карнизе прикреплены металлические детальки, изображающие модульоны (так они названы у В. И. Баженова), украшенные волютами. Этот вариант украшения карнизов уникален и больше не встречается в интерьерах модели нигде. Интересно, что на южной стороне галереи (модули 21-р и 23-р) также нет никаких следов ни гирлянды, ни модульонов.

Над окнами второго яруса располагается ряд из 16-и горельефов. Как и в Тронном зале, их прямоугольные композиции заключают в себе овальные медальоны с портретным бюстом, окруженные в разных вариантах крылатыми фигурками путти, знаменами или ветвями. До нас дошло 11 композиций. Три – на модуле 21-р и восемь – на модуле 22.

Особым качеством на стене модуля 21-р отличается первая из трех, сохранившихся композиций (если считать слева). Это восковая отливка рельефа вместе с рамкой. В центре – медальон, поддерживаемый

крылатыми путти. С левой стороны, у ножки младенца, по контуру крыла и далее вверх по рамке проходит шов, оставшийся от стыка двух частей составной отливочной формы. По своим художественным качествам это лучшая композиция такого типа (илл. 6). Второй рельеф утрачен. Третий сохранился наполовину. Это медальон, окруженный гирляндой и ветвями. Четвертый (третий из сохранившихся на южной стене) – также вариант медальона с путти. Две последние восковые отливки по качеству хуже первой, имеют невыразительную шероховатую поверхность. Рельефы справа от портала не сохранились.

На северной стороне (модуль 22) сохранились все композиции этого типа.

Рассмотрим их парами, начиная с ближайших, расположенных по обе стороны от портала. Первая пара - медальоны, поддерживаемые путти, где зафиксировано гипсовое реставрационное восполнение в оригинальной деревянной рамке. Вторая пара - медальоны с ветвями и гирляндой. Третья пара - другой вариант медальонов с путти (причем, внутри пары они расположены по принципу зеркальной симметрии). Последняя пара (крайняя слева и крайняя справа композиции) – медальоны со знаменами.

Таким образом, здесь, как и в Тронном зале (на модуле 25), прослеживается система в чередовании вариантов композиции рельефов. Кроме того, первая и вторая пара композиций соответствуют первой и второй композициям (если считать от портала) на противоположной южной стене.

Рамки всех композиций северной стены деревянные, сами рельефы – из восковой мастики. Можно высказать осторожное предположение, что на южной стене целиком восковые отливки (вместе с рамками) появились в результате одной из первых - возможно, самой первой - реставраций модели в 70-х годах XVIII века. Сведения об этих реставрациях сохранились в документах той эпохи.

На модуле 23-р, на его стене, которая составляет часть интерьера галереи, в 90-е годы XX в. были помещены еще две копии этого типа: одна целая и одна половинка. Они нарушают выявленную позднее очередность рельефов. Это надо учитывать в дальнейшем анализе декоративных особенностей интерьеров модели.



Рис. 7. Северо-западный компартимент галереи, находящейся справа от Тронного зала. Мод. 22.

Следующая группа горельефов расположена под окнами второго яруса также по обе стороны от портала. Это многофигурные композиции, аналогичные горельефам, размещенным в Тронном зале на соответствующем уровне. Из 16 сохранилось восемь рельефов: четыре на южной стене (три – на модуле 21-р и один - на модуле 23-р) и четыре на северной (модуль 22).

Техника исполнения рельефов, размещенных на северной стене, полностью повторяет технику, использованную в Тронном зале. Рельефы выполнены с большим мастерством: безукоризненно скомпонованы, удивительно точно переданы пропорции и движения человеческих фигур, потоки складок на одеждах, передано даже эмоциональное состояние некоторых персонажей.

Работа, несомненно, выполнялась вручную специальным инструментом, которым наносили и обрабатывали разогретую восковую мастику на деревянных основаниях.

Иная картина представлена на южной стене. Здесь композиции выполнены грубее. Восковые рельефы прибиты четырьмя-пятью гвоздиками каждый прямо к поверхности стены внутри сквозных деревянных рамок. Еще одна особенность: на рамках нет гирлянд и даже следов от них. В местах утрат в рельефах на основе нет подготовительного рисунка (модуль 21-р). На участке стены, который относится к модулю 23-р проем деревянной рамки шире, чем композиция, вставленная в него. Все это говорит о том, что эти рельефы изготавливались не вручную, а отливались в специальных формах и монтировались вместе с рамками на стену. Возможно, это еще одно подтверждение то-го, что на южной стене мы имеем дело с реставрационными восполнениями, сильно приближенными по времени к моменту создания модели.

Следует сказать, что, кроме уже упомянутых рельефов, в этом

ярусе размещены гипсовые реставрационные восполнения разного времени (модуль 22), пустые деревянные рамки (модули 21-р и 22) и одно реставрационное восполнение (половинка рельефа), выполненное из восковой мастики на деревянной основе. Это надо учитывать в дальнейшем анализе декоративного убранства интерьера галереи.

Еще одна группа рельефов украшает компартименты апсидальных стен. Их можно разделить на три вида: геральдические рельефы, обрамляющие оконные проемы, рельефы с военными атрибутами под окнами и рельефы в десюдепортах. Все они выполнены из восковой мастики.

В пяти компартиментах сохранилось всего три горельефа в десюдепортах: один в юго-восточном компартименте (модуль 21-р); другой в северо-западном (модуль 22) и фрагменты третьего в северо-восточном компартименте (модуль 22). После исследования сохранившихся рельефов можно сделать вывод, что это повторения одной и той же композиции, состоящей из овального медальона, который обвит гирляндой, и двух задрапированных женских фигур, сидящих по бокам от него. На медальоне выдавлен вензель императрицы Екатерины II. Женские фигуры развернуты от центра и держат в руках медальоны меньшего размера с таким же вензелем. Гирлянда дважды обвивает медальон и снизу образует две петли по сторонам от него. Венчает композицию императорская корона.

Рельефы были выполнены на прямоугольных деревянных основаниях прямо на стене. В десюдепорте юго-западного компартимента в 90-е гг. осуществлено пробное восполнение одного из утраченных рельефов. При этом использовалась восковая мастика.

Выше между консолями подоконников сохранились четыре рельефа с военными атрибутами.

Так в юго-восточном компартименте на рельефе изображены шлем и короткий меч в ножнах, подхваченные снизу гирляндой. Концы гирлянды, пропущенные за консолями, свешиваются по их внешним сторонам (модуль 21-р).

На рельефе в юго-западном компартименте изображены небольшой картуш (?) и колчан со стрелами, также подхваченные гирляндой (модуль 23-р,).

В северо-западном компартименте изображение не удается четко интерпретировать: виден шлем, какая-то форма, за ней какое-то перекрещивающееся оружие. Все это частично перекрывает гирлянду (модуль 22).

В северо-восточном компартименте на рельефе имеются значительные утраты. Несмотря на это, угадываются очертания очередного шлема, перекрещивающегося за ним оружия и охватывающей их снизу гирлянды, концы которой свисали по сторонам от консолей, пока не были утрачены (модуль 22).

В восточном компартименте рельеф не сохранился.

Надо сказать, что в каждой из этих внешне похожих композиций характер изображаемых предметов не повторяется.

Оконные проемы на апсидальных стенах, как уже говорилось, украшены геральдическими композициями. Хорошо сохранились три из них.

Это рельеф в юго-восточном компартименте. В центре над окном помещен картуш с двумя ветвями по сторонам. Слева - дубовая ветвь, справа – пальмовая. В месте их пересечения под картушем находится круглое крепление, на котором подвешена двойная лента. Она расходится в стороны провисающими дугами до креплений, которые находятся над верхними углами оконного проема. Затем ее концы спускаются вертикально слева и справа от окна, удерживая в своих петлях музыкальные инструменты. Заканчивается лента слева узлом, а справа каким-то утолщением. Композицию венчает гирлянда, висящая на трех кольцах с императорской короной посередине (модуль 21-р).

В юго-западном компартименте рельеф также хорошо сохранился. В середине композиции находится изображение животного, напоминающего оленя или агнца (ягненка). Слева от него - пальмовая ветвь, справа - дубовая. На пересечении ветвей также укреплена двойная лента, расходящаяся в стороны и свисающая по сторонам окна, удерживая на себе музыкальные инструменты. Эту композицию венчает форма, напоминающая головной убор или развевающееся знамя (модуль 23-р).

Третий рельеф расположен в северо-западном компартименте. Здесь в центре изображен императорский трон с украшением спинки,

похожим на светильник с тремя свечами. Над ним на трех кольцах – гирлянда, свисающая двумя дугами с короной посередине. По сторонам от трона ветви: лавровая – слева и пальмовая – справа. На них на задних лапах стоят две фигурки медведей или львов, опирающихся на подлокотники трона. На самом троне установлены два скипетра, оканчивающиеся крестами. Ниже трона - лента с музыкальными инструментами, аналогичная уже описанным (модуль 22, рис. 7).



Рис. 8. Центральный портал южной стены. Модуль 21-р, фото № 83.

Четвертый рельеф находится в северо-восточном компартименте и имеет значительные утраты. По незакрашенным участкам стены в местах утрат и оставшимся фрагментам композиции можно предположить, что сверху рас- полагалась уже знакомая нам гир- лянда с короной. В центре рельефа – неопределенный силуэт с остатками каких-то перекрещивающихся лент или мечей. Слева – возможно, остатки фигурки животного, стоящего на пальмовой ветви. Справа - дубовая или лавровая ветвь. Ниже уже традиционная лента с музыкальными инструментами (модуль 22).

От пятого рельефа в восточном компартименте остались только фрагменты двойной ленты с музыкальными инструментами, несколько листочков от ветви и силуэт кольца с проходящей сквозь него гирляндой в верхней части композиции (модуль 22).

Следующая группа рельефов размещается над центральными порталами.

Ее состав аналогичен соответствующим рельефам Тронного зала, но имеет свои особенности в отдельных композициях.

Так, на парных вертикальных композициях в простенках вместо лавровых ветвей изображены гирлянды, перевязанные сверху пышными бантами с развевающимися лентами. Спускаясь вниз, они образуют по

четыре петли. В двух больших овальных петлях размещены портретные бюсты, повернутые в профиль к центру. Овальные петли разделены малой круглой петлей. Такая же петля образована снизу. От нее спускаются два свободных конца гирлянды. Эти рельефы имеют значительные утраты восковой мастики. На не закрашенной поверхности основы в местах утрат виден подготовительный рисунок. Благодаря этому мысленно удается реконструировать композиции (модуль 21-р).

Над центральным окном, между вертикальными композициями первоначально могла размещаться гирлянда, похожая на ту, которая сохранилась на северной стене Тронного зала. Сейчас она утрачена и заменена горизонтальной деревянной пластинкой с ушками по сторонам и прямоугольным углублением (ковчежцем) в центре. На пластинке – живописное изображение в стиле гризайль, выполненное с большим мастерством и знанием этой техники. На миниатюре показаны две группы младенцев (путти). Фигуры даны в ракурсе (вид немного снизу). Падающие от фигур тени создают ощущение глубины пространства (модуль 21-р). В интерьерах модели превосходные миниатюрные гризайли обнаружены еще в Главном вестибюле. Сюда же гризайль попала, вероятно, по ошибке, во время очередного ремонта. Это мнение подтверждается фрагментарным характером композиции гризайли. Наверно, она являлась частью декоративного ансамбля какого-то другого помещения модели (рис. 8).

На северной стене над порталом рельефы не сохранились, как не сохранились они в десюдепортах пониженных дверных проемов по обе стороны от северного портала. В десюдепортах размещались гипсовые реставрационные восполнения низкого качества. На них повторялась композиция с вазой, украшенной гирляндой, и парой путти по сторонам. Восполнения были удалены во время последней реставрации (модуль 22).

Последняя группа рельефов состоит из двух композиций, украшающих арку северного портала. Они имеют многочисленные утраты, но все же удается понять, что здесь изображены военные атрибуты: мечи в ножнах, шлемы, украшенные лавровыми венками, и пальмовыми ветвями (модуль 22).

В результате проведенного в ходе реставрационных работ анализа были установлены оригинальные фрагменты, позднейшие дополнения в ходе исторических реставраций. Подробное исследование макета позволяет выявить как методику ведения проектных работ В.И.Баженовым в XVIII веке, так и его понимание сценографии архитектурного пространства и роли декоративной пластики.

Библиография:

1. *Манин Ю. А., Манин О. А*. Научные отчеты о реставрации модели Большого Кремлевского дворца. – ГНИМА им. А.В. Щусева, машинописные тексты, фотоальбомы, 1996-2010.

Н. П. Божьева

ХУДОЖНИК – МАСТЕР И ЕГО ПУТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ (НИНА И НАДЕЖДА ОСИПОВЫ)

Настоящая статья посвящена вопросу рождения художника – мастера, избравшего самостоятельный путь, но создающего свои произведения в русле традиций. В качестве объектов изучения выбраны художники, сестры Нина и Надежда Осиповы, мастерство которых мало изучено до настоящего времени. В статье рассматривается их опыт, как пример становления художника – мастера, развивающего и продолжающего традиции лицевого шитья.

The article is devoted to the issue of the birth of the artist - master, who has chosen his own way, but creates his works in line with the traditions. Artists and sisters Nina Osipova and Nadezhda Osipova whose skill is poorly studied to date were chosen as objects of study. The article discusses their experience, as an example of the formation of the artist - master, who develops and continues the traditions of the gold embroidery.

Ключевые слова: лицевое шитье, декоративность художник - мастер, орнаментальность, творчество.

Keywords: gold embroidery, fancy, painter – master, fancy, creative work.

Особым видом церковного ремесла с древнейших времен было искусство шитья - своеобразного, в прошлом, не до конца оцененного вида изобразительного искусства. Изначально развитие золотошвейного дела шло параллельно с развитием иконописи, постепенно выделяясь в самостоятельный вид искусства, произведения которого приобретали особую ценность. Примером тому может служить богатейшая коллекция

образцов в ризнице Троице-Сергиевой Лавры, собиравшаяся в течение нескольких столетий.

Многие поколения русских вышивальщиц, изучая лучшие образцы древнего шитья, совершенствовали и оттачивали свое мастерство. В связи с этим весьма показательно отношение к своему ремеслу современных вышивальщиц золотошвейной мастерской Троице-Сергиевой Лавры Нины и Надежды Осиповых, которые продолжают славные традиции русского шитья. Из рук этих мастериц до сих пор выходят изумительные по своей красоте и изяществу предметы церковного обихода – это саккосы, фелони, епитрахили, митры, воздухи, хоругви, без которых невозможно себе представить православного богослужения.

Богатые традиции русского орнаментального золотного шитья в определенной мере сохранились в золотошвейном промысле на тверской земле в г.Торжке. Но виртуозное искусство сюжетной вышивки «живописи иглой», которым славились мастерицы Древней Руси и дореволюционной России, почти полностью ушло из жизни. Лишь в отдельных монастырях, на кафедрах православных учебных заведений, в реставрационных центрах, да в руках некоторых мастеров-энтузиастов теплилось древнее мастерство. К числу таких уникальных художников-мастеров можно отнести сестер Осиповых.

Нина и Надежда Осиповы известные исполнители изделий с золотным и лицевым шитьем, и этому искусству они посвятили большую часть своей жизни. Их совместный труд можно назвать исследовательским и, в некоторых случаях, экспериментальным. Диапазон их творчества широк. В свою работу они вкладывают знания по иконографии и иконописи. Их изыскания в сфере лицевого шитья обогатили и расширили возможности для создания своих произведений, и представляют большую ценность для художественной практики художников нашего времени.

Свой творческий путь сестры начали в 1980 году, окончив Московское художественно-промышленное училище им. Калинина (в настоящее время Московское художественное училище прикладного искусства). Работая по распределению на фабриках народных промыслов в г. Иванове, а затем в г. Александрове, они посещали Лавру, где, впоследствии, с 1984 года, работали художницами-золотошвейками.

В Лавре, сестры Осиповы много работали с музейными работниками и специалистами-искусствоведами по древнерусскому шитью: Татьяной Николаевной Манушиной, Тамарой Александровной Горошко, Людмилой Воронцовой, Натальей Хлебниковой, а также преподавателем Иконописной школы при МДА Натальей Евгеньевной Алдошиной. Освоить церковную вышивку помогала, опытный художник-реставратор филиала ВХНРЦ им. Грабаря Маргарита Павловна Рябова, хорошо знавшая старинные приемы шитья, которые ей были переданы реставратором Александрой Меркуловой, еще до революции работавшей золотошвейкой в Вознесенском монастыре Московского Кремля. Работая со специалистами, они получили огромный опыт по возрождению лицевого шитья и любовь к древней православной художественной традиции. Немаловажное значение на их творчество оказало личное знакомство с известным иконописцем о.Зиноном (Теодором), работы которого были близки им по стилю. Передалось его отношение к творчеству: отход от пышности и обилия деталей, стремление к аскетизму и большому лаконизму, вследствие чего произошла ориентация на древние, домонгольские образцы.

Искусство – это творческое преломление действительности через индивидуальное сознание художника. Можно сказать, что эта мысль полностью соответствует позиции этих художников в творчестве. В дальнейшем был найден единственно правильный путь – изучение великих произведений лицевого шитья из ризницы Троице-Сергиевой Лавры под руководством известных реставраторов и искусствоведов. Вскоре это принесло первые плоды, и к выставке 600-летия Троице-Сергиевой Лавры сестрами были отреставрированы древние покровы XVIII века и фелонь преп. Сергия. Дальнейшее изучение и совершенствование лицевого шитья дало возможность расширить диапазон иконографий, и к тысячелетию крещения Руси были вышиты шелком лицевые покровы с изображением равноапостольных Кирилла и Мефодия, княгини Ольги и князя Владимира.

С 1989 г. началась основательная работа по выполнению лицевого шитья для Лавры, и в первое время возникали серьезные трудности. Лицевое шитье было настолько забыто, что приходилось доказывать то, что оно имеет право на существование. Когда трудности переходного

периода прошли, наступило время для собственного творчества. Мастерицы сами определяли, что необходимо для ризницы в первую очередь, прорисовывали все эскизы и выполняли в материале. Так Осиповы Н. и Н. смогли воплощать в жизнь все то, что задумывали.

В 1990 г. ими создан литургический комплект для церковного обихода - «Евхаристия» (воздух и покровцы), который был выполнен по образцу воздуха XV века «Евхаристия с житиями Иоакима, Анны и Богоматери» (из собрания ГИМ). Средник современного воздуха практически повторяет извод старинного памятника, но выполнен из светло-синей, а не красной ткани. В соответствии с этим, изменен колорит вышитых изображений, и вместо изображений евангелистов и 18 сцен из житий Иоакима, Анны и Богоматери, вышит тропарь. Традиционный сюжет, динамичные позы фигур, складки легких одежд - все напоминает древние иконы или пелены, но для многофигурных изображений ими найдена своя современная орнаментальная трактовка. Два покровца для комплекта изготовлены по старинному обычаю – квадратной формы, с изображениями «Распятие» - для чаши и «Се Агнец» - на дискос. Это воспринималось совершенно новым предложением, хотя было продолжением древней традиции. Смена квадратных покровцов на крестообразные объясняется тем, что в ранние века чаша была низкая и широкая, и ее было удобнее покрывать квадратными покровцами, а современные чаши (высокие и узкие) - крестообразными. Композиция всего комплекта наследует древние традиции церковного художественного шитья, но получила совершенно новое, современное звучание.

Следующей яркой и неординарной работой стал литургический комплект для лаврской ризницы в другом композиционном решении: два покровца квадратной формы, с изображением «Деисус» и «Распятие», а воздух - с композицией «Положение во гроб» по образцу фрески из Мирожского монастыря. На среднике из белого муара изображение Христа и его окружения вышито цветными шелковыми нитями сложных оттенков, характерных для живописи фресок. На каймах из серебристой ткани в круглых клеймах изображены поясные фигуры святых, перемежающиеся с золотными розетками растительного характера. Все элементы связаны в единый орнаментальный узор.

По краям покровцов вышита золотом кайма со священным текстом и изображениями святых патриархов в углах. Такой ход был логичным по содержанию, но необычным по восприятию. Комплект отличался индивидуальностью и новизной, и, несомненно, являлся творческим открытием.

Несколько новым направлением в их работе стало оформление вышивкой облачений для служения, каждое из которых состояло из саккоса, фелони, поручей, епитрахили, палицы и митры. Все эти вышитые предметы составляли единое орнаментальное целое. Художницы выполнили несколько комплектов из тканей разного цвета - синего, белого, красного – символизирующие церковные праздники.

Комплект из синей ткани для праздников, посвященных Богородице, имеет свое индивидуальное композиционное решение. На оплечье фелони из серебристой ткани выполнена многофигурная композиция с изображением Богоматери и Ангелов, включающая значительное количество синего цвета для соединения с фоном стана облачения. Вышитый серебряными тонкими крестами синий стан фелони обрамляет ажурная край-кайма из крестообразных и растительного характера розеток. Епитрахиль для этого комплекта украшена по вертикали изображениями ветхозаветных святых в круглых клеймах, которые чередуются со стилизованными розетками орнамента, представляя единый узор. На поручах вышито изображение «Евхаристия», по подобию образца XV века. Великолепная вышивка цветными шелками, украшавшая фелонь, епитрахиль, поручи и митру, с тщательно проработанным выразительным рисунком, создавала неповторимое ощущение праздника.

Епископское облачение из белой ткани, выполненное художницами, отличается своим неповторимым стилем оформления, и продолжает следование древним традициям. Стан саккоса впереди украшен вертикальной орнаментальной полосой с изображениями святых – великих «литургистов» Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. Позы фигур статичны. Они изображены в «крестчатых» фелонях, что также «работает» на их узнаваемость. Руки святых подняты в молитвенном жесте, что соответствует назначению самого облачения. Вверху полоса орнамента соединяется ажурной вязью

текста с оплечьем. Орнамент со священными словами завершает и низ подола. Обшлага рукавов украшены фризами из изображений святых, объединенных тонкими арками из золотных линий. Узорочье переда и рукавов соединилось в единое красочное звучание из белого, голубого, синего и коричневого цветов, и это еще больше выявило сложную живописную гамму всего комплекта. На епитрахили изображения святых, вписанные в круглые тонкие арки, сочетаются с фигурами святителей из саккоса. На палице, выполненной из белой ткани, вышито цветными шелками «Преображение Господне», с тропарем к празднику. Ажурная кайма орнамента на всех предметах соединяет их в единое композиционное целое. Завершает весь комплекс белая, новгородской формы митра, с вышитыми клеймами «Деисуса» и избранных святых. Розетки в стиле древнерусского орнамента создают легкий ажур по верху убора. Внизу расположен иконографический ряд «Деисус», за которым следует орнамент из слов, служа обрамлением очелью. В этом ансамбле воплощена совершенно иная цветовая гамма, которая выявляет звучание белого цвета, выделяя его из сложного сочетания других цветов. Этот радостный, приподнятый колорит олицетворяет возвышенное состояние, соответствующее настроению праздника. Все созданные предметы составляют комплекс, выдержанный в едином стиле.

С удивительной тонкостью и точностью мастерицы Осиповы выразили богатейшие декоративно-выразительные возможности лицевого шитья, правильное понимание иконописного образа. Для зрительного восприятия изображений на дальнем и близком расстоянии использовали богатейшие, фактурные и красочные возможности лицевого шитья, богатство цвета. Разработанные ими орнаментальные сюжетные композиции для литургического служения наполнены большой красочной звучностью. Насыщенные, гармоничные цвета на расстоянии создают четкий орнаментальный строй композиции, вписанный в плоскостные изделия или объемные облачения. Созданные образы звучат подлинно монументально.

Изучая в музеях и глубоко чувствуя традиции и технику сюжетного шитья, художницы вынесли немало интересных наблюдений, отразившихся затем в создании современных изделий. В своем творчестве

они отрицали существование традиций, как чего - то неизменного. В их понимании традиция – это не сумма отдельных приемов или изображений, а прежде всего те художественные принципы, которые определяют специфику данного искусства.

Результатом творческой работы явилось то, что художницам удалось вернуть к жизни древнюю форму новгородской митры-шапки, квадратную форму покровцов на чашу и дискос, а также белый цвет омофора в сочетании с цветными облачениями. В дальнейшем квадратные покровцы и белые омофоры стали украшением церковных служб во многих епархиях. Можно сказать, что они внесли большой вклад в определение стиля Лаврской золотошвейной мастерской, который вполне может быть назван стилем рубежа XX-XXI веков.

При возникшей проблеме нехватки кадров для создания предметов с лицевым и золотным шитьем, они некоторое время возглавляли мастерские, консультируя приезжавших издалека и используя всю полноту своих знаний. Для этого была разработана целая система освоения художественных принципов лицевого шитья. Они разложили выполнение шитья на этапы, приемы, элементы, создав своеобразный постепенный путь, которому обучали мастеров, помогая им в совершенстве овладеть декоративно-выразительным языком искусства этого шитья.

Работу, проделанную Ниной и Надеждой Осиповыми в создании современных художественных изделий с лицевым и золотным шитьем можно назвать уникальной. В ней по-новому ожили высокие традиции орнаментального искусства. Талантливые художники-мастера подхватили дореволюционные традиции золотошвейных мастерских Московского Кремля и первыми в XX веке начали возрождать лицевое шитье по древним памятникам из «Музея-Ризницы» Троице-Сергиевой Лавры. Творческий опыт сестер Осиповых заслуживает особого внимания, как пример становления художников-мастеров, накопивших и передающих бесценный творческий опыт молодому поколению.

Примечания:

1. Верхняя одежда епископа. Филатов В.В. Словарь изографа. М.:

Лествица,2003. С 207

2. Верхнее богослужебное облачение священников и епископов(до введения саккоса). Там же. С 207

3. Часть облачения священника. Там же. С 64

4. Головной убор архиереев при богослужении. С 119

5. Название покровцов, которые возлагаются на дискос и на чашу – потир. Там же. С 37

6. Священное церковное знамя. Там же. С 213

7. Особенности и каноны изображения на иконах определенных лиц, сюжетов, а также описание и систематизация изображений. Филатов В. В. Словарь изографа. М.: Лествица. 2000.С 82

8. Песнь в честь праздника или празднуемого святого. Там же. С 201

Библиография:

1. *Бирюкова М.,Фищук О.* Сохранившие традицию. Убрус № 11. С-П.: 2009.

2. Древнерусское художественное шитье. М.: Авангард.1995.

3. Искусство строгановских мастеров. М.: Советский художник.1991.

4. *Манушина Г.* Художественное шитье Древней Руси. М.:Советская Россия. 1983.

5. *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М.: Искусство. 1971.

6. *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. М.: Искусство. 1963.

7. *Силкин А. А.* Строгановское лицевое шитье. М: Прогресс-Традиция. 2002.

8. Церковное шитье в древней Руси. Сборник статей. М.: Галарт. 2010.

9. *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее Л.: Аврора. 1968.

10. *Плешанова И. И., Лихачева Л. Д.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство. Л.: Искусство. 1985.

О. С. Павлова

ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА НАРОДНОГО КОСТЮМА ВЕЛИКОРУССКИХ ГУБЕРНИЙ ЦЕНТРАЛЬНОГО ЧЕРНОЗЕМЬЯ

Описываются особенности народного костюма великорусских губерний, анализируются их характерные черты. Выявленные отличия в элементах русского народного костюма, по мнению автора, позволяют говорить о его этнорегиональной специфике: Россия характеризуется локальными социокультурными сообществами с разными традициями русской одежды, обладающими характеристиками системной целостности.

The features of national costume of Russian's provinces are described, their characteristics are analyzed. It is argued that the differences identified in the elements of Russian national costume allow speaking about it's ethno-regional specifics: Russia is characterized by the local socio-cultural communities with different traditions of Russian clothing, having features of systemic integrity.

Ключевые слова: стиль, русский народный костюм, традиция, разнородность населения, этнорегиональные различия.

Keywords: style, Russian national costume, tradition, the heterogeneity of peoples, ethno-regional differences.

Актуальность и проблематика изучения образно-стилистической структуры народного костюма обусловлена тем, что народный костюм выступает бесценным, неотъемлемым, накопленным веками, достоянием культуры любого народа мира, проходя в своём развитии путь, тесно связанный как с историей народа, так и с и эстетическими взглядами и

воззрениями создателей костюма. При этом народный костюм - это не только живой, броский и яркий самобытный элемент культур, но также и синтез различных видов декоративно-прикладного творчества. Говоря о русском народном костюме можно отметить, что именно элемент синтеза различных видов декоративно-прикладного творчества позволил русскому народному костюму донести до реципиентов традиционные элементы вышивки, кроя и орнамента, особенностей использования украшений и материалов, свойственных традициям русской одежды. В формировании традиций покроя, орнамента, колорита, особенностей вышивки в русском народном костюме большую роль сыграли такие факторы, как специфика географической среды, климата и разнообразие в хозяйственных укладах многочисленных населявших территорию России народов. Нельзя отрицать и местные культурные и историко-социальные процессы, способствующие становлению особых черт декора в русском народном костюме.

Фундаментальной базой осмысления специфики русского народного костюма, наглядно передающего особенности русского национального характера и его черт, стали исследования проблем духовной культуры и философии таких авторов, как К. С. Аксакова, Д. Л. Андреева, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, Н. Я. Данилевского, И. В. Кириевского, Л. П. Карсавина, В. В. Розанова, А. Ф. Лосева, Ф. И. Тютчева, В. С. Соловьева, П. А.Флоренского и др., а также культурологические труды А. Я.Флиера и А. И.Арнольдова. Общие сведения о народном костюме как части народного быта содержатся в классических работах о художественном творчестве, фольклоре, обычаях и обрядах русского народа известных этнографов и фольклористов Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, П. А. Киреевского, И. Е. Забелина, И. П. Сахарова, Н. И. Костомарова, А. В. Терещенко, И. М.Снегирева,. В обобщающих трудах по истории костюма Б. Бруна, М. Тильке костюм трактуется как часть материальной культуры, тесно связанный со всем процессом ее развития. Фундаментальные этнографические труды под научной редакцией С. А. Токарева, С. П. Толетова, И. Н. Чебоксарова позволяют проследить эволюцию традиционного костюма как элемента материальной культуры многих народов мира. Отдельные стороны генезиса народной одежды в контексте первобытной культуры рассматривали

и М. Г. Рабинович, А. В. Арциховский, Б. А. Рыбаков. Проблема общего и особенного в системе традиционных знаковых стереотипов разрабатывалась Т. Т. Косминой и А. А. Артюх. Семиотический аспект культуры освещен в исследованиях А. Беляева, Ю. М. Лотмана. В трудах П. Г. Богатырева, Г. С. Масловой представлены структура функций народного костюма и некоторые аспекты символики обрядовой одежды. Проблемы содержания древних мотивов орнамента нашли отражение в исследованиях В. А. Городцова, А. К. Амброза, Л. А. Динцеса, В. А. Фалеевой, В. В. Стасова. Рассмотрение народного костюма как вида художественного творчества нашло отражение и в работах М. А. Некрасовой, В. С. Воронова, Г. К. Вагнера, И. П. Работновой. Большой эмпирический материал об истории костюма, его материале, отдельных частях и аксессуарах содержится в литературе справочного характера, энциклопедических иллюстрированных словарях.

Важно отметить: в исследованиях последних лет, в силу динамических преобразований в социально-культурной сфере, ученые все чаще обращаются к антропологии русского народного костюма, предпринимаются попытки теоретико-методологического основания этнокостюмологии как подотрасли культурологии (С. П. Исенко). Происходит осмысление традиций народной одежды в современном бытовом и театральном костюме (Р. М. Захаржевская); предложена стройная научная теория народной одежды в контексте традиционной художественной культуры (М. С. Жиров).

История становления и развития русского народного костюма с его неповторимой образно-стилистической структурой насчитывает многие века.

А. Ю. Андреева, Г. И. Богомолов, изучая исторические аспекты русского народного костюма, в своих исследованиях отмечают, что на протяжении всей истории русского народного костюма природные условия, в которых жили крестьяне, условия и характер крестьянского труда, продиктованные природной средой, верования, обряды и весь народный быт оставались практически неизменными, в результате чего русский народный костюм в максимальной степени приспособлен к жизни народа, и выработаны устойчивые приемы его изготовления [1, С.18]. Соглашаясь с исследователями по вопросу максимальной

приспособленности русского народного костюма к быту, Л. Каршинова выделяет следующие черты русского костюма [5, С.57]:

1. Функциональность. Русский народный костюм не сковывал движения, был легким, не жарким, но в тоже время и достаточно теплым, прочным, долговечным, способным надежно укрыть от непогоды. Для различных бытовых условий и всевозможных жизненных обстоятельств были выработаны разные виды и типы одежды: от легких казакина или поддевки до скрывающих все тело тулупа и армяка. Специфика крестьянской работы с ее напряженными, интенсивными размашистыми телодвижениями ставила свободу движений в числе первых требований к одежде: в шагу крестьянских портов врезался просторный, не стесняющий движения клин, а в области подмышек рубах врезались ромбические ластовицы. В жаркие часы полевой работы крестьянки могли выйти в поле в одних легких рубахах, только лишь подпоясавшись, либо заткнув полы понёвы за кушак. В числе важнейших функциональных требований к русской одежде был и широкий зап*а*х при отсутствии пуговиц: независимо от телосложения можно было надеть зипун на овчинный полушубок или рубаху, не пользуясь пуговицами, а только лишь подпоясавшись кушаком (- пояс из длинного широкого куска материи, или шнур), при этом пазуха выполняла функции широкого объемистого кармана.

2. Конструктивность. Удобная конструкция сарафана, рубахи, зипуна, армяка, понёвы практически не требовала разрезания материи ножницами при изготовлении одежды, при этом отходы ткани были минимальными. Минимальное количество преимущественно прямых швов не требовало от швеи большого мастерства и значительно сокращало время, необходимое на изготовление одежды. Изготовляя ткань для будущей одежды, крестьянка заранее учитывала ее конкретный вид и тип, а, следовательно, при шитье могла обойтись без подрубания кромок и швов [6, С.63].

3. Декоративность. Одежда была очень красивая, выразительная, яркая, украшенная элементами декора. Комбинировались ткани разного цвета, текстуры, качества. Декоративность достигалась и за счет нашивки мелкой аппликации из квадратов и ромбов, лент, вышивки, вставок из обычного крестьянского кружева.

Важно отметить, что декорации в русском костюме имели и функциональную направленность в сочетании с религиозными убеждениями: на нижних слоях одежды, непосредственно надевавшихся на тело, орнамент вшивался на наиболее важные места, выполняя роль оберега от нечистой силы - это магические узоры на пазухе, вороте, обшлагах рукавов, на подоле. Что касается одежды праздничной, то здесь «обереги» в виде вышивки, прошв, мелкой аппликации и нашитых лент располагались по швам подоплеки и плечевым швам.

В книге историка и фольклориста, глубокого исследователя мифологии А.Н. Афанасьева «Древо жизни» представлен заговор-заклятье, который выступает как форма поэтической метафоры древней символики народного костюма [2, С.289]:

«Пойду я во чистое поле –
Под красное солнце,
Под светел месяц,
Под частые звезды,
Под полетные облака,
Стану я во чистом поле
На ровное место,
Облаками облачуся,
Небесами покроюся
На главу свою кладу
Красное солнце,
Подпояшусь светлыми зорями,
Обтычуся частыми звездами,
Что вострыми стрелами –
От всякого злого недуга…»

Считалось, что одежда должна быть многослойной, широкой и богато украшенной, с целью - скрыть владельца или владелицу от «дурного сглаза».

Орнаменты употреблялись преимущественно мелкие, геометрические, иногда растительные.

Декоративное оформление одежды гармонировало с внутренним убранством крестьянской избы. Красочные расцветки подзоров, рушников и скатертей, покрышек на сундуки, половиков, а также

расписной деревянной утвари сочетались и перекликалась с яркими тканями одежды, с узорами и орнаментом.

Важно упомянуть дискуссионный момент по проблематике цветовой гаммы народного костюма. А.Ю. Андреева, Г.И. Богомолов в своих исследованиях высказывают мнение об устойчивой связи расположения цветов на русском народном костюме с цветовой символикой. Например, нижняя, так называемая «земная» часть женской понёвы, по мнению А.Ю. Андреевой и Г.И. Богомолова, намеренно была темной (черная или синяя), а верхняя, символически и ассоциативно связанная с солнцем и небом - красная и белая [1, С.35]. Однако в современной литературе по вопросам цветовой символики в колорите русского народного костюма существует и другая точка зрения. Н. Будур отмечает, что в русском народном костюме на выбор цвета оказали влияние обстоятельства более прозаические, а именно то, что ткань во времена становления русского народного костюма окрашивали растительными красками, поэтому преобладание в цветовой гамме одежды красного цвета связано ни с чем иным, как с тем, что марена, дававшая красный оттенок, росла в те времена в качестве сорняка практически в каждом дворе, в то время как растительных красителей зеленого цвета практически не было. Растения, дававшие зеленую краску, в те времена росли в Китае, поэтому лишь привозные с Востока атласы и шелка, в ограниченном количестве попадавшие в народный быт, были зеленого цвета [3, С.145].

Наконец, можно отметить комплексность как еще одно отличительное свойство народного костюма. Ансамбль и структура народного костюма были абсолютно определенными и четко привязывались к конкретному региону России. Важно отметить, что в основном это относилось к женскому костюму. Причину, почему женский русский народный костюм в разных губерниях и регионах достаточно сильно различался деталями, кроем и фасоном, достаточно убедительно и аргументировано раскрывает в своих исследованиях А.Н. Афанасьев, по его мнении связано это было с тем, что русская женщина периода становления русского народного костюма довольно редко отлучалась из дома, вследствие чего была мало знакома с обычаями чужого края. Женщина являлась хранительницей традиций, в том числе и традиций народного костюма.

Выделяют ряд женских костюмных комплексов:

- парочка,
- сарафанный комплекс,
- понёвный комплекс,
- комплекс с кубельком,
- комплекс с андараком.

Сарафанный и поневный комплексы, а так же комплексы с андараком и кубельком привязаны к казачьим областям, а так же к северным, западным, южным, южнорусским и центральным губерниям. В Сибири и на Урале, характеризующихся отсутствием коренного населения и преимущественным заселением выходцами и различных регионов России, четкой комплексности в русском народном костюме нет. Что касается парочки, то придя в XIX веке из городских поселений, этот вид русского народного костюма равномерно распределился по всем регионам России, заменив традиционные комплексы.

Исследуя специфику русского народного костюма, Пармон Ф.М., выявил, что в северных, южнорусских и центральных губерниях четко прослеживается пристрастие к красному цвету в народном костюме. [7, С.358]. Он объясняет это тем, что понятие «красное» сливалось в народе с понятием «прекрасное», это нашло отражение в таких определениях, как «красный угол», «красно солнышко», «красна девица». Сочетание красного цвета с белым повсеместно обнаруживалось и обнаруживается сегодня в украшениях, найденных в древнеславянских курганах - бусы из сердолика, горного хрусталя и кораллов. Предпочтения к красному цвету прослеживается и в выборе фабричных тканей и нитей для вышивания для кумачевых ситцевых платков и костюма. Исключение здесь составляют вышивки рубах воронежских губерний, исполненных нитями черного цвета [6, С.270].

Важно отметить, что сохраняя свои традиционные формы и цветовые решения, русский народный костюм не оставался неизменным. Это обусловлено влиянием городской моды и развитием промышленности на крестьянский быт и архаический уклад русской деревни. Подобного рода влияние в первую очередь нашло отражение в изготовлении тканей для одежды: хлопчатобумажная пряжа приходит на смену конопляной и льняной, яркие фабричные ситцы приходят на смену домашним

холстам.

В конце XIX века под влиянием городской моды в российских деревнях, как уже отмечалось нами выше, начинает свое широкое распространение «парочка»: женский костюм, состоящий из юбки и кофты, изготовленных из одной ткани. Меняется тип рубахи: рубаха на кокетке, верх которой изготавливается из кумача и коленкора. Такой традиционный элемент русского народного костюма, как головной убор заменяется набивными и хлопчатобумажными платками с красочными узорами [3, С.215].

Перейдем к особенностям конструктивного и декоративно-художественного оформления народного костюма великорусских губерний XIX века. Женские рубахи Тульской, Рязанской, Калужской губерний состояли из нескольких полотнищ (три или четыре), швы соединения которых располагались спереди и по бокам. В этих губерниях были распространены туникообразные рубахи с косыми и прямыми оплечьями (поликами). Стан таких рубах состоял их трех цельных полотнищ. Центральное полотнище, образуя плечевую линию, перегибалось посередине по утку, при этом по линии сгиба делался вырез или разрез, чтобы удобно было надевать рубаху через голову. К боковым сторонам центрального полотнища присоединялись еще два полотнища, выполняющие функции рукавов (рукава - в прямую пройму). Конструктивное решение рукавов вызывает интерес: от полотнищ-рукавов внизу вырезали треугольники, которые затем присоединяли к верхним частям рукавов, таким образом расширяли рукава под мышкой, образуя при этом вставки (ластовицы).

В Тульской, Рязанской и Калужской губерниях. в XIX веке были широко распространены рубахи с прямыми поликами. Их изготовляли из четырех полотнищ (по два полотнища спереди и сзади), которые сбирались вокруг горловины. Рукава представляли собой цельные полотнища, дополненные ластовицами. Зачастую рукава делали широкими, присборенными у запястья и завершающимися манжетами. Подол рубахи декорировался оригинальным тканым узором, а позднее - вышивкой техникой в полный крест или полукрест. При этом в девичьих рубахах подобным образом расшивался вокруг весь подол, а в женской рубахе подол расшивался только спереди, так как сзади и по

бокам рубаха закрывалась поневой. У пожилых женщин низ рубахи не украшался вообще [3, С.218].

В Рязанской и Тульской губерниях были широко распространены рубахи с косыми поликами. Рубахи различались по критерию места присоединения полика: в более старинном варианте рубахи полик вставлялся в разрезы полотнища, в более современном варианте - между двумя полотнищами.

В Тульской губернии традиционно бытовали рубахи, изготовленные из трех полотнищ белого цвета с прямыми, из красного ситца и с цветочным орнаментом, поликами. Рукава тульской рубахи были прямые, присброшенные у запястья, завершенные сборкой из красного ситца с орнаментом. Сборка вокруг горловины закреплялась присоединенной оборкой из ситца. Из такой же ткани изготавливались ластовицы.

В Орловской губернии народный костюм состоял из рубахи, поневы, передника, нашейных украшений, пояса, обуви и головного убора, необыкновенного и оригинального по форме, цвету и фактуре. Головной убор в костюме Орловской губернии - это чепик из малинового штофа с налобником, украшенным золотым шитьем и орнаментально нанизанным бисером. Над чепиком расположен двухъярусный веер, набранный из цветных лент в плиссировку, который удерживается вертикально с помощью каркаса - венка из искусственных цветов и перьев. Третий веер закрепляется сзади поверх позатыльника, а поверх него - еще ленты. Рубаха с отложным воротником изготавливалась из фабричной хлопчатобумажной ткани. Орнамент рубахи создавала вышивка цветной шерстью в виде цветных полос (бледно-желтых, зеленых, пурпурных). Вокруг воротника - частая односторонняя сборка в виде защипов. У рубахи ажурные рукава с гирляндой из цветных лент, пришитой внизу. Рукава выше гирлянд перехватывались подвязками, что создавало напуск над перехватом и спадание веером декоративной нижней части рукава. По краю воротника, низу рукавов и линии пришива рукавов к лифу прокладывалось узкое фабричное кружево. Дополняли костюм наплечные накладки длиной 40см, которые представляли собой прямоугольники с закругленными углами, собранные из лент. Понева глухая с прошвой. По верхнему срезу понева присобрана в сборку-

складку. Передник шился из кашемира пурпурного цвета, с широким орнаментальным низом (галуны, цветные ленты, бахрома). Пояс из кашемира пурпурного цвета с цветными орнаментальными концами (ленты, бахрома, галуны). Красный цвет пояса подчеркнут фоном темно-синей поневы. Эмоциональный настрой костюма создавался красочным решением - большими плоскостями красного цвета с присутствием белой рубахи, темно-синей поневы и желтого цвета. Все это озвучено вкраплением зеленого цвета и создает целостную цветовую композицию [3, С.225].

Курская, Белгородская, Тамбовская губернии отличались разнородностью населения. Вследствие этого для костюма Курской губернии характерно слияние черт костюма древнейшего населения губернии и польско-литовских выходцев. Женщины носили рубаху, юбку, поневу, передник. Из тонкой черной шерстяной домотканины шили сарафаны. Лиф такого сарафана декорировался вышивкой шерстяными цветными нитями, блестками, а различными цветными полосками атласа, парчи, кашемира - лиф и низ. Женские рубахи часто выполнялись с рукавами длиннее рук и завершались длинными узкими манжетами. Иногда широкие рукава по низу собирались в частые сборки, закрепляемые манжетами. В частые сборки собирали также рубахи и вокруг горловины. Декор рубахи - красная вышивка крестом в сочетании с белым кружевом, наложенным на кумач. В качестве навесных украшений возможны бусы [7, С.369]. Пояс - шерстяной, тканный, в полоску кушак, длиной 320 см., шириной 16,5 см, концы которого с бахромой. Головная повязка из цветного ситца. Обувь - кожаные туфли.

Костюм отличается красочностью, причем обилие цвета и различных декоративных решений не дробит единый образ. Объединяющим началом является темный цвет сарафана, придающий целостность и графическую выразительность. С другой стороны, темный фон сарафана высвечивает его декор, который созвучен красному цвету декора рубахи и головной повязки.

Воронежская область отличается большим разнообразием костюмов из-за хаотичного заселения края. «Дикое поле» заселялось служилыми людьми, отпрысками боярских родов, стрельцами,

пушкарями, вольными казаками, черкесами (выходцами из Украины). С XVIII века земли Воронежской губернии дарились боярам, дворянам и прочим знатным людям. Началось массовое переселение государственных и крепостных крестьян семьями и целыми селами из Тамбовской, Рязанской, Орловской, Московской, Курской губерний и Украины. Одежда жителей Воронежской губернии изготавливалась из конопляных, шерстяных и крапивных тканей. Конопля являлась широко распространенной культурой в черноземной зоне России. Конопляное масло употреблялось в пищу и было известно намного раньше подсолнечного. В народном костюме цвет одежды имел большое значение, символика цвета выражала эстетическое восприятие народа. В воронежском народном костюме обязательно присутствуют три цвета - белый, красный и черный. Черный цвет - цвет земли и покоя, - это один из самых любимых в Воронежской губернии. Черный цвет - это радостный цвет земледельцев, а использование черных тканей для шитья девичьих сарафанов, верхней одежды, черная вышивка на рукавах говорят о традициях, уходящих вглубь древней культуры. Воронежские историки считают, что это дань черноземной земле, которая кормила крестьянина [5].

Итак, русский народный костюм входит в семиотическую сферу традиционной национальной культуры как знак и символ художественно-творческого выражения. В образно-стилистической структуре русского народного костюма содержательно и различимо отразились художественно-эстетические, наравне, как и этнические, этические представления разнородного населения России, его история, система ценностей, мировоззрения, менталитет, уровень материальной и духовной культуры. Русский народный костюм становился и формировался на протяжении многих веков под воздействием культурно-исторических, социально-экономических, и природно-географических факторов, поэтому в нем аккумулирован социокультурный опыт народов России, который в качестве элемента семиотической системы транслируется в современное общество.

Библиография:

1. Андреева А. Ю., Богомолов Г. И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. - СПб., 2009.

2. Афанасьев А. Н. Древо жизни. - М.: Современник, 1982. - 464с.

3. Будур Н. История костюма. - М., 2011.

4. Ивановская В. И. Русские орнаменты / В.И. Ивановская - М., 2010.

5. Каршинова Л. Русский народный костюм. Универсальный подход / Л. Каршинова – М., 2009.

6. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. - М., 2004.

7. Пармон Ф. М. Композиция костюма. - М., 2007.

В. И. Прыгов

СТИЛЕВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПРИЗОВЫХ КУБКОВ, ВЫПОЛНЕННЫХ ПО ЗАКАЗУ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I ПРИДВОРНЫМИ АНГЛИЙСКИМИ МАСТЕРСКИМИ С 1845 ПО 1853 ГГ.

В статье рассматриваются произведения английских мастеров серебряного дела, выполненные под патронажем русского Императора Николая I для победителей на ежегодных скачках в Эскоте. Часть из них хранится в частных коллекциях, местонахождение других неизвестно, но информация о них доступна из иллюстрированных периодических изданий. Проанализирован ряд произведений придворных фирм – «Хант и Роскелл» и «Р. и С. Гаррард и К°» с указанием авторов проектных моделей. Определен ряд стилистических особенностей и тематических предпочтений, в полной мере отражающих переосмысление мастерами серебряного дела основных европейских исторических стилей в эпоху историзма.

The masterpieces of London silversmiths executed under the patronage of Russian Emperor Nicholas I to be awarded each year as Ascot's principal prize are considered. A number of them is stored in private collections, the location of the others unknown, but all of them could be traced in illustrated periodicals. Some Crown silversmiths – "Hunt & Roskell" and "R. and S. Garrard and Co." - products along with modellers' names are analysed. A number of prominent features of themes and European historical styles revival, which were common for silversmiths is defined.

Ключевые слова: кубок Эскота, художественное серебро, Хант и Роскелл, Сторр, Мортимер, Гаррард, чеканка, скульптурные композиции из серебра.

Keywords: Emperor Ascot prize, Hunt, Roskell, Garrard, chasing, silver sculpture group.

Состязания всадников в Англии традиционно привлекали общественное внимание и патронировались представителями королевской семьи, а также высшей аристократии. Призовые кубки для победителей престижных скачек зачастую представляли собой репрезентативные высокохудожественные произведения. Заказы на их изготовление получали, как правило, королевские мастера – серебряники. Одна из таких спортивных наград на ежегодных скачках в Эскоте была учреждена и на протяжении девяти лет патронировалась российским императором Николаем I. Во время государственного визита в 1844 году по приглашению королевы Виктории и принца Альберта император побывал на состязаниях, с интересом наблюдал за их ходом. Николай I был настолько воодушевлен увиденным, что предложил учредить собственную награду – ежегодный «Золотой Кубок Эскота», названный англичанами в его честь «Кубок Императора». Начиная с 1845 и до 1853 года, фактически преддверия Крымской войны, победителю соревнований вручался трофей, изготовленный мастерами «Хант и Роскелл» или «Р. и С. Гаррард и К°» по заказу и на средства русского императора.

Следует отметить, что английские мастера имели заслуженно высокую репутацию на континенте и, в частности, в России. Достаточно вспомнить, например, одну из самых известных петербургских фирм «Английский магазин» Никольса и Плинке, через которую придворная контора Российского Императорского двора заказывала значительные количества серебряных вещей (1). Кроме того, королевскими мастерскими «Сторр, Мортимер и Хант», «Хант и Роскелл» и «Гаррард» для Николая I в 1840-е годы был выполнен Лондонский сервиз, насчитывавший 1680 предметов и ныне хранящийся в Государственном Эрмитаже.

Для скачек в Эскоте по императорскому заказу было исполнено девять различных призов. Часть из них хранится в частных коллекциях, местонахождение других неизвестно. Однако доступны более или менее детальные описания с гравированными воспроизведениями



Рис. 1 Эскот, Кубок Императора 1846 г. Клеймо: Джон Самуэль Хант. Модельер: Эдвард Ходжес Бэйли. Маркировка основания: Хант и Роскелл; преемники: Сторр и Мортимер. Высота: 115 см., вес 28 740 гр. Серебро, черное дерево; литье, чеканка, гравировка, ковка, монтировка.

в периодике того времени, а также в каталожных описаниях ряда аукционов, что позволяет получить о них достаточно достоверное представление. Несмотря на сравнительно малое общее количество, типы этих предметов представлены очень широко: настольные многофигурные композиции, канделябры, декоративные вазы, символический щит, кувшин, сосуд для подачи вина. Впечатляет также их стилистическое разнообразие, весьма характерное для эпохи историзма. Основные черты неоготики, неоренессанса, необарокко и неорококо в той или иной мере получили в этих предметах свое воплощение.

В Англии интерес к материальной культуре готической эпохи проявился острее и своеобразней, чем на континенте. Во многих видах декоративно-прикладного искусства стилистика неоготики часто дополнялась натуралистично трактованными деталями, то есть стремлением передать максимально точно фактуру и характер тех или иных представителей животного и растительного мира в отдельных композиционных элементах и декоре. Эти особенности в полной мере проявились в серебряном канделябре (2), изготовленным в мастерской «Хант и Роскелл» для награждения победителя скачек в Эскоте 1846 г. (рис. 1). Скульптурная композиция на библейский сюжет – Георгий Победоносец, поражающий змея – создана по модели Эдварда Ходжеса Бэйли (1788-1867). Выбор святого покровителя обусловлен его почитанием в равной степени, как в Англии, так и в России. Георгий Победоносец представлен воином в средневековом рыцарском шлеме с плюмажем, его костюм и доспехи



Рис. 2. «Кубок королевы» из Лондонского сервиза, мастер: Роберт II Гаррард, 1844 г. Серебро, литье, ковка, чеканка, золочение. ГЭ, СПб.

трактованы более обобщенно. Вздыбленный конь и занесенное над змеем копье знаменуют кульминационный момент схватки. Мастера добиваются зрительного эффекта протокольной точности, почти фотографичности, передавая персонажей в сложной динамике, воспроизводя мельчайшие детали одежды, вооружения и снаряжения, конской упряжи, а также особенности фактуры различных предметов: металлических пластин шлема, перьев в плюмаже, кожного покрова поверженной рептилии. В напряженной динамике фигуративной группы и в иллюзионистической точности изображения деталей, несомненно, проявилось влияние искусства барокко. Аналогичная тщательность проработки деталей очень характерна для этого промежутка времени. Это особенно наглядно при сопоставлении с Кубком Королевы (3) - произведением, созданным другой ведущей английской мастерской и хранящимся в собрании Государственного Эрмитажа (рис. 2). Навершием крышки кубка служит скульптурная композиция, также изображающая сцену поединка, однако в данном случае боевой конь повержен, а рыцарь отражает натиск нависшего над ним дракона.



Рис. 3 Эскот, Кубок Императора. 1852 г. Канделябр на семь свечей. Модель Э. Коттерилла, изготовление «R. & S. Garrard and Co». Воспроизведение из ILN, vol. XX, No. 563, June 12, 1852, p. 453.

Основным конструктивным элементом, обеспечивающим функциональное назначение канделябра, служит стилизованный ствол с отходящими от него ветвящимися побегами с чашечками на тринадцать свечей. Стилистика канделябра обладает несомненными рокайльными чертами и обнаруживает сходство с известными по гравированным воспроизведениям моделями Ж.-О. Мейссонье (1695-1750). Постамент черного дерева имеет сложный профиль и декорирован в угловых частях серебряными чеканными накладками в виде объемных листьев аканта. На его лицевой части располагается шильд, обрамленный лавровыми ветвями, с выгравированной надписью на латыни: «Ludorum Ascotiensium Memor Quibus Ipse Interfuisset Reginae Victoriae Hospes Mens Jun MDCCCXLIV Solenne Certaminis Equestris Praemium Instituit Nicolaus Totius Russiae Imperator» (4). Этот текст об учреждении приза русским Императором присутствует на всех кубках.

Также решен в виде канделябра Императорский приз 1852 года, известный только по гравированному воспроизведению (5) (рис. 3). Определенным сходством обладают их отдельные композиционные элементы. Между тем, второй канделябр был выполнен королевскими мастерами другой фирмы - «Р. и С. Гаррард и Ко» по модели скульптора Эдмунда Коттерилла, возглавлявшего художественный отдел фирмы на протяжении почти тридцати лет (с 1831/32 до 1860 гг.). При его непосредственном участии разрабатывались модели всех значительных композиций, часть из которых была выполнена по сюжетам романов

Вальтера Скотта. Во многом благодаря публикации его литературных произведений на историческую тематику, например «Айвенго» (1820 г.), массовое общественное внимание обратилось к материальной культуре средних веков. Ювелирное искусство не оставалось в стороне и, следуя требованиям моды, активно использовало соответствующие темы, мотивы и образы. В данном случае скульптурная композиция является иллюстрацией к следующим строкам шотландской баллады В. Скотта «Томас Рифмач» (6):

Над быстрой речкой верный Том
Прилег с дороги отдохнуть.
Глядит: красавица верхом
К воде по склону держит путь.

Зеленый шелк - ее наряд,
А сверху плащ красней огня,
И колокольчики звенят
На прядках гривы у коня.

Ее чудесной красотой,
Как солнцем, Том был ослеплен.
- Хвала Марии Пресвятой! -
Склоняясь ниц, воскликнул он.

- Твои хвалы мне не нужны,
Меня Марией не зовут.
Я - королева той страны,
Где эльфы вольные живут.

Скульптурная группа стилистически и композиционно близка описанной выше: Королева эльфов верхом на коне и коленопреклоненный странствующий поэт Томас представлены в средневековых костюмах, а элементом пейзажа также является дерево, выполняющее функциональную роль канделябра на семь свечей. Однако постамент для данной композиции выполнен цельным и отличается насыщенным,



Рис. 4. Эскот, Кубок Императора 1848 г., Изготовлено; Хант и Роскелл, Автор эскизных проектов и модельер: Альфред Браун и Эдвард Ходжес Бэйли. Воспроизведено: The Illustrated London News vol. XII, No. 320, June 10, 1848, p. 375.

пластически активным рокайльным декором.

Приз 1848 г. тяготеет к стилистике неоренессанса и представляет собой символический щит диаметром около 1 м, декорированный чеканными рельефами. Он известен лишь по гравированному воспроизведению (7) (рис. 4). В работе над этим заказом принимали участие члены Королевской Академии: художник Альфред Браун и скульптор Эдвард Ходжес Бейли, а исполнение в серебре – «Хант и Роскелл». По периметру щита располагается надпись на латыни об учреждении приза, совпадающая с приведенной выше. В центре, а также в резервах по периметру воспроизведены аллегорические картины, связанные с историей царствования Петра Великого. В центральном медальоне, обрамленном лавровым венком, – аллегория победы Петра над варварством. В компартиментах по периметру изображены соответственно: стрелецкий бунт и венчание двенадцатилетнего Петра царской короной; Петр на судостроительных верфях в Голландии; Петр Великий направляет князя Меньшикова на строительство Санкт-Петербурга; Милосердие Петра к жителям после победы под Нарвой; Прутское сражение; Коронование Петром императрицы Екатерины I. Компартименты отделены друг от друга крылатыми фигурами античных



Рис. 5. Эскот, Кубок Императора. 1849 г. Настольное украшение «Смерть Ипполита». Модель Э. Коттерилла, изготовление «R. & S. Garrard and Co. Воспроизведение: The Illustrated London News, vol. XIV, No. 375, June 9, 1849, p. 393.



Рис. 6. Эскот, Кубок Императора. 1850 г. Кувшин с изображениями подвигов Геракла. Модель Э. Коттерилла, изготовление «R. & S. Garrard and Co. Воспроизведение: фото экспозиции «Р. и С. Гаррард и К°» лондонской выставки 1851 г., опубликованое: “Jury Reports on the Great Exhibition 1851” в 1852 г.

богинь победы – Виктории.

Кубок Императора 1849 г. представляет собой настольное декоративное украшение, высотой около одного метра и известен только по гравированному воспроизведению (рис. 5) (8). Он был выполнен по модели скульптора Эдмунда Коттерилла королевскими ювелирами «Гаррард» и решен в стилистике необарокко. Композиция, разворачивающаяся по спирали, иллюстрирует сюжет из античной мифологии – «Смерть Ипполита». На простом постаменте в виде октагональной плиты выгравирована та же надпись на латыни об

учреждении приза, а на лицевой стороне имеется изображение геральдического двуглавого орла. Над ним - накладной картуш с надписью “Ascot 1849”. В основании скульптурной композиции - имитируемый чеканкой каменистый берег. В соответствии с сюжетом, испугавшиеся кони понесли колесницу Ипполита, пытавшегося скрыться от гнева своего отца, поверившего злым наветам мачехи Федры. На камнях – обломки колесницы, тройка лошадей и драпированная плащом фигура обнаженного умирающего юноши. Над ними возвышаются симметрично расположенные парные морские чудовища – драконы, непосредственные виновники трагедии: от их вида запряженные в колесницу лошади испугались и понесли. Венчает композицию античный сосуд, из которой потоками стекает вода, символизируя царство Нептуна, исполнившего волю Тесея покарать Ипполита. Сопоставление природных стихий – дикого камня и массы воды – в сочетании с динамично выстроенной по спирали композицией являются вполне очевидным обращением к арсеналу выразительных средств барокко.

Приз 1850г. был представлен в экспозиции фирмы «Гаррард» на Первой Всемирной выставке в Лондоне и запечатлен на фотографии того времени (рис. 6) (9). Модели фигур для этого кувшина выполнил Эдмунд Коттерилл. Многофигурная скульптурная композиция, составляющая внешний декор кувшина, посвящена восьми подвигам Геракла. Основные сюжеты соотнесены с диагональю. Центральная сцена изображает укрощение кобылиц Диомеда. Геракл вышел победителем в битве с царем и попирает ногой его лежащее тело. В одной руке у него палица, а другой он удерживает вожжи кобылицы. Далее по тулову располагаются стилизованные изображения еще четырех сюжетов: Немейский лев, Эримафейский вепрь, Аркадский олень и Критский бык. Горловина декорирована полуфигурами Стимфалийских птиц. Ручка кувшина выполнена в виде Лернейской гидры. Основание содержит стилизованное изображение Авгиевых конюшен. Художественный язык барокко органичен как никакой другой для выражения динамики и эмоционального напряжения центральной сцены схватки Геракла с вставшей на дыбы разъяренной кобылицей. По своей семантике, художественному решению и качеству изготовления



Рис. 7. Эскот, Кубок Императора. 1851 г. Сосуд для охлаждения и подачи вина. Модель Э. Коттерилла, изготовление «R. & S. Garrard and Co.

рассмотренное произведение представляет один из лучших образцов ювелирного искусства рассматриваемой эпохи.

Кубок 1851 года, выполненный в придворными ювелирами «Р. и С. Гаррард и К°» по моделям Э. Коттерилла, характеризуется целым рядом черт необарокко (рис. 7) (10). Это внушительное, репрезентативное произведение (высота - 83 см, вес около 28.5 кг) представляет собой емкость в виде чаши с высокой фигурной задней стенкой, напоминающей спинку кресла. По своему функциональному назначению сосуд должен был использоваться для охлаждения вина. Чаша имеет четыре фигурные ножки, выполненные в виде круглящихся листьев аканта. В качестве боковых ручек служат объемно моделированные фигуры фантастических драконов. По кромке задней стенки разворачивается скульптурная композиция, изображающая нападение пятерых волков на путников, мчащихся по зимнему лесу в санях, запряженных парой лошадей. Возница отбивается от хищников кнутом, а один из седоков, закрывая собой сидящую рядом с ним даму, выхватил пистолет и прицелился в одного из настигающих преследователей. Стремительный бег животных, порывистые движения людей – все это создает впечатление напряжения и динамики, эмоционального накала сцены.



Рис. 8. Эскот, Кубок Императора 1847 г., Клеймо: Джон Самуэль Хант. Модельер: Эдвард Ходжес Бэйли. Маркировка основания: Хант и Роскелл; преемники: Сторр и Мортимер. Высота: 99.5 см., вес 19 776 гр. Серебро; литье, чеканка, гравировка, ковка, монтировка, золочение.

На чаше имеются отличительные знаки учредителя приза – Николая I. Это, прежде всего, чеканный двуглавый геральдический орел с императорской короной над ним, располагающиеся на передней стенке. На задней: «1851» в картуше, а под ним – гравированная надпись на латыни об учреждении приза. Следует отметить, что современная английская пресса очень высоко оценила это произведение. В частности, в «Иллюстрированных лондонских новостях» было опубликовано его гравированное изображение с описанием в восторженном духе, как «прекрасного образца мастерства и таланта» (11).

В рассмотренных трех произведениях черты необарокко выражены прежде всего в атектоничности, крупной моделировке орнаментальных форм, динамике и эмоциональной напряженности в трактовке изображаемой сцены.

Императорский приз 1847 года представляет собой репрезентативную двуручную, по форме близкую к амфоре вазу, с насыщенным, пластически активным декором (12) из рокайлей, листьев аканта и цветов розы (рис. 8). Заказ был выполнен мастерами «Хант и Роскелл» по модели Э.Х. Бэйли. Постамент вазы богато орнаментирован рокайлями и листьями аканта, а в резервах симметрично с двух сторон

имеются чеканные рельефы с изображением дворцовых загородных резиденций Петра в Петергофе и Гатчине, а также выгравированы надпись на латыни об учреждении приза и информация о награжденном. На каждом из четырех углов основания имеются чеканные накладки в виде геральдических двуглавых орлов. На тулове вазы в резервах имеются рельефы с изображением сцены Победы в битве под Полтавой (1709 г.) и Спасение в Балтийском море у берегов Финляндии (1724). Помимо рельефного рокайльного декора для достижения большего декоративного эффекта использовано локальное золочение.

В рассмотренных произведениях, относящихся к сравнительно небольшому промежутку времени, наглядно проявились стилистические особенности и тематические предпочтения, в полной мере отражающие переосмысление мастерами серебряного дела основных европейских исторических стилей в эпоху историзма.

Примечания:

1. Русское серебро XVI – нач. XX вв. Гос. Ист-культ. Музей-заповедник «Московский Кремль», СПб, 2004. с.156.

2. Christie's, Lot 206, Sale 1219, 11 April 2003, New York, Rockefeller Plaza.

3. «Кубок королевы» из Лондонского сервиза, мастер: Роберт II Гаррард, 1844 г. Серебро, литье, ковка, чеканка, золочение. ГЭ, СПб

4. «Николай, император всероссийский, учредил этот приз для состязаний всадников в память скачек в Эскоте, на которых он присутствовал в качестве гостя Королевы Виктории в июне 1844 г.».

5. The Illustrated London News, vol. XX, No. 563, June 12, 1852, p. 453-454

6. В переводе: Маршак С.Я. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 4. -М.: Художественная литература, 1969. С. 56-58.

7. The Illustrated London News vol. XII, No. 320, June 10, 1848, p. 375.

8. The Illustrated London News, vol. XIV, No. 375, June 9, 1849, p. 393

9. *Gere C., Culme J., Garrard*. The crown jewelers for 150 years. L., 1993, p.17.

10. Christie's, Lot 614, Sale 7284, 30 November 2006, London, King

Street.

11. The Illustrated London News; June, 5th 1851, источник: сайт Лондонского института Курто.

12. Christie's, Lot 143, Sale 2447, 17 May 2011, New York, Rockefeller Plaza.

Библиография:

1. Русское серебро XVI – нач. XX вв. Гос. Ист-культ. Музей-заповедник «Московский Кремль», СПб, 2004

2. *Gere C., Culme J. Garrard.* The crown jewelers for 150 years. L., 1993

3. *Seaverns J.* Royal Ascot. L., 1902.

4. The Illustrated London News vol. XII, No. 320, June 10, 1848

5. The Illustrated London News, vol. XIV, No. 375, June 9, 1849

6. The Illustrated London News; June, 5th 1851

7. The Illustrated London News, vol. XX, No. 563, June 12, 1852

8. http://www.christies.com

Гаврилова Л. В.

СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА П. П. ПАШКОВА

Статья посвящена анализу деятельности П. П. Пашкова (1872 – 1952 г.), как педагога – выпускника Императорского Строгановского Центрального художественно–промышленного училища, в период конца XIX – начала XX веков. Рассматривается творческое взаимодействие педагога с учениками и преподавательским составом, в атмосфере Строгановского училища, а так же уточняются некоторые подробности биографии Пашкова.

This article analyzes the activities of P.P. Pashkov (1872 - 1952 г.), as a teacher - a graduate of the Imperial Central Stroganov School of Industrial Art, during the late XIX - early XX centuries. It deals with the creative interaction of the teacher with the students and faculty, working in an atmosphere of Stroganov School, and some details of the Pashkov biography.

Ключевые слова: Строгановское училище, конец XIX – нач. XX века, преподавание, рисунок.

Keywords: Stroganov School, the end of the nineteenth century - the first half of the twentieth century, teaching, drawing.

Постижение национального культурного наследия, является одной из важнейших потребностей для современного общества.

Особый интерес представляет рубежная эпоха конца XIX – первой половины XX века, полная потрясений. Это и мировая война, и революция – события, которые затронули все сферы человеческого социума.



Рис.1.Фотография с изображением П.П. Пашкова.

Сегодня делаются попытки более внимательно и непредвзято рассмотреть дореволюционное достояние России, нашему взору постепенно открываются новые имена, и общая картина конца XIX - первой половины XX века предстает все более развернутой и насыщенной.

Императорское Строгановское Центральное художественно–промышленное училище являлось сильнейшим в Российской империи учебным заведением такого профиля. После 1917 года учебно-производственные мощности Строгановского училища были задействованы при создании Свободных государственных художественных мастерских. На базе Строгановской школы возник ВХУТЕМАС, затем – ВХУТЕИН, разделившийся позднее на Текстильный, Полиграфический, Архитектурный и Художественный институты. В настоящее время художественная традиция училища продолжается в стенах МГХПА им. С. Г. Строганова. Многие педагоги и выпускники Строгановского училища являлись важным связующим звеном между вышеперечисленными учебными заведениями, продолжив в них свою педагогическую деятельность.

Одним из таких художников - педагогов был Павел Павлович Пашков, который является важной фигурой для понимания образовательных процессов рассматриваемой эпохи. Павел Пашков (1872 – 1952 г.) на сегодняшний день, к сожалению, почти не известен за пределами узкого круга специалистов. Между тем, роль этого мастера в истории художественно-промышленного образования и монументально-декоративного искусства конца XIX – первой половины XX вв.

представляется заслуживающей внимания.

Сегодня, к сожалению, биографию П. Пашкова приходится собирать по крупицам, используя неопубликованные источники, работая в архивах.

Павел Пашков родился в православной семье Московского цехового живописного цеха и был старшим из пятерых детей. Трое его братьев – Николай, Иван, Георгий – также избрали для себя художественное поприще, обучались в Строгановском училище и в дальнейшем основали фирму «Наследники Пашкова».

Павел Павлович окончил полный курс Строгановского Центрального Училища технического рисования со званием ученого рисовальщика в 1890 году.

П. Пашков начинал свою преподавательскую деятельность когда когда директором Строгановского училища был Ф.Ф. Львов. В 1896 году директором Строгановского училища становится Н. В. Глоба.

При нем на должности преподавателей были приглашены такие известные мастера как Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский, Л. М. Браиловский, Н.С. Курдюков, благодаря которым значительно повысился уровень образования в училище.

Павел Пашков оставлен преподавателем в училище и с 1890 по 1918 й год, в течении 28 лет, работает в училище в качестве преподавателя рисунка, творческого рисования- композиции, стилизации и изучения русского стиля. Пашков «был участником трудового коллектива преподавателей училища вырабатывавших программные вопросы, методы и приемы обучения и воспитания, связавшие композиционные задания с практическими работами в мастерских училища, всего того, что может быть названо русской «школой» Школой художественно - промышленного образования» (1).

Кроме преподавания Павел Павлович занимался и административной работой, был заведующим учебной художественной частью училища, поэтому принимал самое активное участие не только в учебных, но и в организационных, хозяйственных делах Строгановского училища.

За годы преподавательской деятельности Павел Павлович дослужился до звания Статского советника (1907 г.), и был награжден за хорошую службу орденами Святого Станислава III и II степени, Святой

Анны III степени. На всемирной выставке 1900 г. в Париже по отделу художественно - промышленного образования Пашков был награжден медалью.

С 1916 года Пашков - исполняющий обязанности инспектора Строгановского училища.

За время преподавания и в свободное время Павел Пашков постоянно совершал поездки, заграничные и по городам России, для написания этюдов, ознакомления с памятниками, с целью усовершенствования в своей специальности. Пашков бывал в Египте, Греции, Турции, Италии, Франции, Англии, Голландии, Бельгии, Австро-Венгрии, Швейцарии, Германии.

О том, насколько проникновенно и глубоко Павел Павлович относился к своим студентам, свидетельствуют те акценты которые были сделаны в поздравлении коллегами 31 октября 1915 года, в честь юбилея преподавательской деятельности Пашкова: «Высок Ваш авторитет и среди учащихся. Велика и Ваша отзывчивость на нужды и интересы их» (2).

Помимо того, что Павел Павлович преподавал, он являлся также теоретиком преподавания, занимался вопросами улучшения образования. И как пример, выдержка из поздравительного с юбилеем письма Е. Уваровой Пашкову: «Вы принимали такое деятельное участие в упорядочении дела преподавания рисования. В городских училищах, в выработке новой программы рисования, так помогали нам во всех вопросах касающихся этого, что наша начальная городская школа не может быть вам чужой» (3).

Как пишет Павел Пашков в своей автобиографии: «Многие, многие сотни окончивших Строгановское училище в эти 90-е и 900 –по 1918 годы молодых художников и мастеров были основными кадрами в культуре русской художественной промышленности и в наше советское время являются руководящими деятелями и работниками. Радостным и волнительным является для старого художника преподавателя и организатора в деле художественного образования сознание и своего участия в деле воспитания прославленных и в наши дни таких крупных народных художников питомцев Стр[огановского] училища Ф. Ф. Федоровского, В.Е. Егорова, С.В Герасимова и многих других » (4).

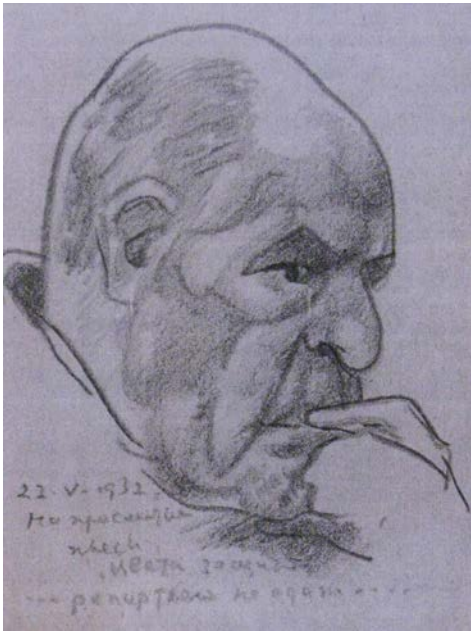


Рис 2. П. П. Пашков. Набросок 1932 г.

Благодаря воспоминаниям учеников постепенно складывается общая картина характерных особенностей педагогического метода Пашкова: «Навсегда запомни, что надо понять и увидеть главное, найти характер того, что рисуешь, очень общо набросать, не вдаваясь в подробности, проверить и только после этого заняться светом и тенью» (5), - объяснял одной из своих учениц Пашков.

В преподавании, Павел Павлович любил законченный рисунок, большое внимание уделял установке твердого штриха и от этого даже снискал себе в среде учащихся прозвище «Штрих» (6).

В газете «Студент – текстильщик» есть статьи, посвященные 50-летию научной, художественной и педагогической деятельности профессора П. Пашкова. В статьях написанных коллегами и учениками Пашкова Московского текстильного института, отмечается эрудиция Павла Павловича в вопросах декоративного искусства и колоссальная работоспособность. Вот некоторые наиболее интересные и важные выжимки из статьи, отражающие наиболее характерные детали преподавательской деятельности Пашкова: «Сейчас, когда время уже

достаточно сгладило остроту первого впечатления, трудно вспомнить этот момент со всеми подробностями, но ясно помню, что меня поразили две вещи: исключительная простота и доходчивость содержания лекций и виртуозные, моментальные рисунки на доске» вспоминал студент – дипломник художественного факультета, сталинский стипендиант С. Каплан, (7) « Нам, молодым людям, хочется прежде всего научиться у П. П. так же живо, красочно воспринимать жизнь, любить и понимать народное творчество нашей необъятной страны, уметь передать эту любовь простыми и яркими мазками» (8).

Вопросы образования Пашков рассматривает в своем докладе «О задаче городов в деле художественно – промышленного образования в России» в 1911 г. на Всероссийском съезде художников в Петрограде. На съезде выступил и его брат Николай с докладом «О преподавании иконописи в иконописных школах» Николай Пашков, который также активно занимался преподавательской деятельностью и вопросами образования. Он был директором иконописной палаты Донского монастыря в Москве.

Необходимо сказать пару слов о Павле Павловиче как о художнике, так как преподавательская деятельность и творчество у Павла Павловича взаимопроникающие вещи. Работал Пашков в пейзажном и портретном жанрах. По мнению современников некоторые работы Пашкова напоминали манеру Серова. «Среди работ исполненных маслом, обращает на себя внимание портрет в рост молодой женщины в черном (Портрет III – 1909 г.), исполненный в манере В. А. Серова» (9) или «Как рисовальщик П. П. Пашков часто берет объект чисто серовской железной хваткой» (10).

Конечно, как художника Павла Павловича Пашкова нельзя поставить в один ряд с Врубелем или Серовым, но нельзя не признать, что в области рисунка, передачи характера и внутреннего составляющего человека он добился немалых высот.

В некоторых интернет–статьях, посвященных П. Пашкову, а также в литературе, как например, в Биографическом словаре П. Н. Исаева имеется информация о том, что Павел Павлович Пашков преподавал в СГХМ (1918-1920), а затем во ВХУТЕМАСе (1920 - 1926 гг.) Сам Пашков в своей автобиографии от 1947 года, ничего подобного не

указывает, он пишет: «В промежутке времени с 1918 г. по 1930 й г., когда вследствие реорганизации Строгановского училища в новый тип учебного заведения, пришлось оставить работу в нем и перейти в Высшие Государственные Театральные мастерские при академическом Малом Театре» (11) В описи фонда ВХУТЕМАСа, в РГАЛИ, информация о художнике также отсутствует.

И это неудивительно, так как само преобразование Строгановского училища в 1918 г. в СГХМ, а затем во ВХУТЕМАС повлекло кардинальные изменения в структуре и методах преподавания. Студенты Строгановского училища и МУЖВЗ активно «настаивали на замене «классов» индивидуальными мастерскими, руководимыми авторитетными мастерами, на ликвидации старого совета преподавателей и т. д.» (12).

ВХУТЕМАС, наряду со своим собратом Баухаузом в Германии, был крупным явлением в искусстве XX века. Выпускники и преподаватели этих учебных заведений пользовались особым уважением. Имеются сведения, что «с 1950-х гг. аббревиатура «ВХУТЕМАС» в биографии художника или архитектора могла напрямую повлиять на стоимость его работ» (13). Это вполне объясняет возникновение неточности у исследователей биографии Пашкова.

В Строгановском училище рассматриваемого периода в образовательном процессе допускалась определенная свобода, чувствовалось желание идти в ногу со временем и устремленность в будущее, что вполне нашло свое отражение в творчестве студентов, и как одно из свидетельств журналы «Лель» М.,1918 г., «Миг» М.,1905 г., «Окно» М.,1908 г. и. т. д. Среди прочих студентов, там имеется немало работ Георгия Пашкова, брата Павла Павловича. Утверждение, проходящее через всю литературу советского периода, что при директоре училища Н. В. Глобе «господствовала атмосфера казенщины, духовного застоя, ремесленничества», не совсем отражает действительность. Вот как комментирует сам педагогический процесс, на примере коллеги, П. Пашков: С. В. Иванов был приглашен на работу в натурный (7-й) класс. С. В. получил возможность поставить педагогический процесс по – своему (программы Строгановского училища были достаточно общи, так что индивидуальность учеников и учителей не подвергалась

насилию). Дирекция так подбирала учителей, чтобы ученик каждый год мог заниматься у педагога другого характера. Так С. И. Иванов сменял преподавателя академического толка Д. А. Щербиновского (в 6-м классе)» (14).

А вот как Пашков характеризует само состояние училища, как раз приходящееся на время директорства Н. В. Глобы: «Эти годы с 1890 по 1914 были временем подъема, углубления и рассмотрения деятельности Строгановского училища, увеличения его ресурсов изученных, библиотечных и многообразных учебных пособий, количества мастерских доведенных до 18 учащихся с 360 в 1890 г. до 2000 человек к 1914 г. (школа, училище, художественно-ремесленные мастерские)» (15).

Пашков, проработав столько лет в училище, покидает его стены в момент ломки устоявшихся традиций образования. Сильно изменился преподавательский состав, теперь к преподаванию пришли представители «левых» течений. Пашкову были чужды бунтарские новаторы ВХУТЕМАСа со своими экспериментами, это например, проявляется в одном из его выступлений, связанном с художественным оформлением Малого театра, в [1942 г.], где Пашков резко критикует за формализм некоторые постановки, например, такие как «Жена», «Вьюга» и др. и сравнивает такие театральные явления с живописью ВХУТЕМАСа. Пашков говорит: «Но мы должны отметить, что настоящий сдвиг произошел, когда В. И. Ленин побывал в клубе вхутемасовцев, где он сказал: « Если я их не понимаю, то для кого вы делаете эти произведения?» Такого рода откровения вождя были толчком, после этого началось оздоровление по всем линиям, но все же было очень много формалистического. Или такое высказывание: «Во вху[темасе] создавался музей из нелепых формалистических произведений, закупавшихся комиссией из Наркомпроса» (16).

Что является поистине любопытным, дореволюционные события вполне можно сопоставить с нынешним положением дел в Академии им. С. Г. Строганова, в коей так же наблюдается некий переходный период. С одной стороны программа, конечно, нуждается в постоянном обновлении и расширении, в связи с нарастающим появлением новых технологий, материалов, и т.д. а так же в связи с тем, что Советская

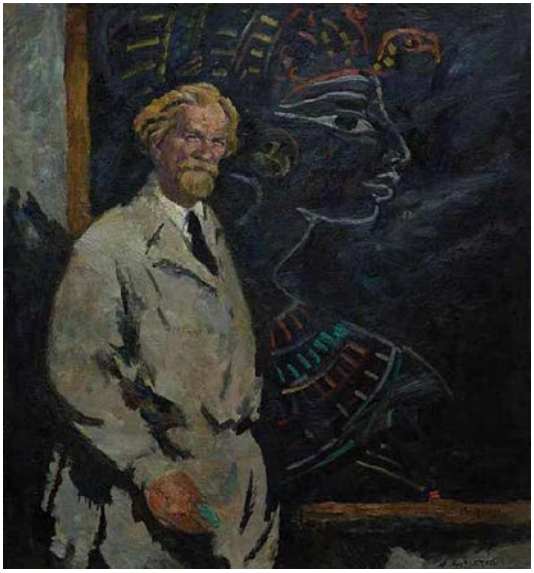


Рис 3. М. А. Бирштейн. «Портрет Пашкова» 1964 г.

эпоха, с конечно, несомненными достижениями, но безвозвратно ушла и необходимо двигаться дальше, а не пребывать в ретроспективных иллюзиях. Но с другой стороны, необходима та твердая, выработанная десятилетиями база, уверенная рисовальная школа, традиции, без которых любое новаторство будет носить случайный, временный характер. Такой базой, со шлифовавшейся годами системой традиционного образования, несомненно был Павел Павлович для своего времени. Но все же было бы не совсем верно относить Пашкова в лагерь жестких консерваторов. Пашков развивал художественные традиции, обладал также теоретическим знанием своего дела. Павел Павлович был человеком разносторонним, область его деятельности была довольно широка, он с легкостью переходил из одной области в другую и достигал в каждой больших высот. Как например, в Строгановском училище, в Малом Театре и далее в Текстильном. О достижениях Пашкова можно судить по высказываниям его современников и учеников, часть из которых была приведена выше.

Хотя Пашков и покинул стены училища в 1918 году, по вышеперечисленным причинам, некоторые его ученики, впоследствии

известные личности и художники продолжили обучение во ВХУТЕМАСе, а позже даже остались в нем преподавать.

Среди наиболее известных воспитанников П. Пашкова в Строгановском училище с 1910- 1917 гг. – был Захар Николаевич Быков, который также является выпускником и педагогом ВХУТЕМАСа, а в дальнейшем ректором МВХПУ (б. Строгановского) (17), Кольцова – Бычкова А. Г. и др. А например, ученик Пашкова Н.Н. Соболев читал лекции во ВХУТЕМАСе.

В своей автобиографии Павел Павлович перечисляет фамилии своих учеников. В том числе в списках значатся некоторые члены преподавательского коллектива восстановленного с 1945 года Строгановского училища. Среди прочих фамилий, присутствует фамилия «Пашков Н.», скорее всего это Николай Пашков, брат художника.

После отделения текстильного факультета от расформированного Высшего художественно – технического института в 1930 году, П. Пашков становится доцентом созданного при его участии факультета художественного оформления тканей Московского текстильного института. Текстильный, в отличие от ВХУТЕМАСа был вполне консервативным учебным заведением: «Являясь духовным кладезем национальных традиций в прикладном искусстве на факультете в первое пятилетие 1930-х годов…» (18) (речь идет о П. П. Пашкове. Л. Г.) Пашков «становится пропагандистом и историком прикладного искусства, знатоком тканей, костюмов и мебели. Он преподает редкий, мало теоретически разработанный предмет: историю художественных тканей и костюма» (19).

Павел Павлович становится членом Совета в воссозданном в 1945 г. Художественно - промышленном училище (б. Строгановское), таким образом, он является одним из связующих звеньев не только между эпохами но и между старой и новой Строгановкой.

Жизнь и деятельность Пашкова приходится на рубежную эпоху. Эпоху полную потрясений, изменивших уклад общества, мировоззрение людей. Сначала революция, потом Великая Отечественная война. Павел Пашков является одним из связующих звеньев между эпохами, между старым и новым укладом жизни, образованием, взглядом на искусство.

Примечания:

1. РГАЛИ. Ф. 2716. Оп. 1. Ед. хр. 31: Автобиография П. П. Пашкова; лист 3-4

2. РГАЛИ. Ф. 677; Оп. 2. Ед. хр. 216: Дело о проведении юбилеев преподавателей училища; лист 20

3. РГАЛИ. Ф. 2716. Оп. 1. Ед. хр. 27; Письмо Уваровой Е. Пашкову П. П. Лист 1 (Из письма следует, что Е. Уварова узнала о юбилее П. П. от Е. И. Герье. Герье входил в попечительский совет Московских высших женских курсов (высшее учебное заведение для женщин в России. Просуществовавшее с 1872 по 1918 г.))

4. РГАЛИ. Ф. 2716. Оп. 1. Ед. хр. 31: Автобиография П. П. Пашкова. Лист 7-8

5. *Ходасевич В. М.* «Портреты Словами»; глава « Первый учитель Павел Павлович Пашков»URL:http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/69331/17/Hodasevich_-_Portrety_slovami.html; Дата обращения: 06. 03. 13

6. *Бесчастнов Н. П.* Рукопись П. П. Пашков – деятель искусства, педагог, художник (Автор статьи благодарит профессора МГТУ им. А. Н. Косыгина Н. П. Бесчастнова за предоставление ценных материалов из личного архива о П. П. Пашкове)

7. РГАЛИ. Ф.2, Оп.1. Ед. хр. 32: Статьи и заметки, посвященные пятидесятилетию научной, художественной, и преподавательской деятельности П. П. Пашкова. Газета «Студент-текстильщик».

8. *Там же.*

9. *Там же.*

10. Журнал « Рабис» № 15; 1928 г. стр. 5

11. РГАЛИ. Ф. 2716; Оп. 1. Ед. хр. 31:Автобиография. Лист 8

12. *С. О. Хан Магомедов.* ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН М., 1990 г. Стр. 16

13. *Дьяков В., Мазалова М.*; Журнал «Коммерсантъ Власть», №45 (899), 15.11.2010; URL: http://www.kommersant.ru/doc/1532227 дата обращения: 16.02.13

14. *Грановский И.* Сергей Иванов М.,1962 г. стр. 242

15. РГАЛИ. Ф. 2716. Оп. 1. Ед. хр. 31: Автобиография П. П. Пашкова.

Лист 4

16. РГАЛИ. Ф. 825 Оп. 1 Ед. хр. 442: Пашенная Вера Николаевна. Пашков Павел Павлович. Выступление о художественном оформлении спектаклей Малого театра, прочитанное на заседании секции литературы и искусства челябинского Дома ученых.

17. *Захар Николаевич Быков*, мастерские и художники ВХУТЕМАСа URL: http://archi.ru/events/extra/event_current.html?eid=4025 дата обращения: 20.02.13

18. *Бесчастнов Н. П.* Рукопись П. П. Пашков – деятель искусства, педагог, художник

19. РГАЛИ; газета Студент - текстильщик; Ф.№2, опись №1,ед. хр. 32

Библиография:

1. Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище М., 2012 г.

2. *Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В.* Товарищество Передвижных Художественных выставок. Перечень произведений и библиография. М., 1952 г.

3. *Бесчастнов Н. П.* Рукопись «П. П. Пашков – деятель искусства, педагог, художник» (Автор статьи благодарит профессора МГТУ им. А. Н. Косыгина Н. П. Бесчастнова за предоставление ценных материалов из личного архива о П. П. Пашкове)

4. *Грановский И.* « Сергей Иванов» М., 1962 г.

5. *Дьяков В., Мазалова М*; Журнал «Коммерсантъ Власть», № 45 (899), 15.11.2010; URL: http://www.kommersant.ru/doc/1532227; дата обращения: 16.02.13

6. «Захар Николаевич Быков, мастерские и художники ВХУТЕМАСа» URL: http://archi.ru/events/extra/event_current.html?eid=4025 дата обращения: 20.02.13

7. *Исаев П. Н.* Строгановка: Биографический словарь том II; М., 2007 г.

8. Персональные и групповые выставки советских художников. Справочник 1917-1947, М.,1989 г.

9. Православная Москва в начале XX века М., 2001 г.

10. Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации М., 2010

11. *Рогозина М. Г.* Альбом художников Пашковых//русское церковное искусство нового времени. М.,2004

12. Строгановская школа рисунка М., 2001

13. Строгановская школа композиции М., 2005

14. *Тимерин С. М.* «Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки» М.,1960г.

15. *Фролов Н.* Призыв, № 45 от 16. 11.2011 URL:http://www.prizyv.ru/archives/338451; Дата обращения: 01. 03. 13

16. *Хан Магомедов С. О.* ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН М., 1990

17. *Хапланова Е. Г.* Студенты художественных вузов в «своей» библиотеке. От знакомства до совместной деятельности. URL: http://www.rucont.ru/efd/158990 дата обращения: 27. 02. 13

18. *Ходасевич В. М.* Портреты Словами URL: http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/69331/17/Hodasevich_-_Portrety_slovami.html;Дата обращения: 06. 03. 13

19. *Шульгина Е. Н., Пронина И. А.* История Строгановского училища М., 2002

20. URL:http://balaschov.ru/artists/koltsova-bychkovabiography/ ; Дата обращения: 06.03.13; Кольцова - Бычкова А. Г.

Д. А. Ильин

ТИРАЖНАЯ ГРАФИКА КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Данная статья посвящена истории возникновения и развития тиражной графики, у истоков которой стоят великие европейские мастера. Популяризация тиражной графики тесно связана с развитием общества и его потребностью в информации. Печатная графика со всем многообразием техник, безусловно, является специфическим средством массовой культуры.

This article is devoted to history of emergence and development of printed graphics, in which sources there are great European masters. Promoting of printed graphics is closely connected with development of society and its information need. The printing graphics with all variety the technician, certainly, is specific means of mass culture.

Ключевые слова: тиражная графика, печатная графика, ксилография, гравюра, эстамп.

Keywords: printed graphics, printing graphics, xylographie, engraving, print.

Изобретение различных техник создания произведений искусства в ходе научно-технического прогресса, в нашем случае графических произведений, во многом зависит от материалов и способов изображения.

Можно привести множество примеров того, как под воздействием катаклизмов, революционных движений, бурно меняющихся эпох, войн протекало формирование и развитие графического искусства.

На наш взгляд, одним из наиболее ярких примеров является

изобретение тиражной графики, у истоков которой стоят великие европейские мастера первой половины XV века. Не случайно то, что именно в этот период, общество, как никогда, нуждалось в информации. Это, прежде всего, связано с наступлением новой эпохи, в которой общество освободившись от церковного влияния, было готово обогатиться новыми знаниями.

Из всего многообразия известных на сегодняшний день гравюрных техник, первой была обрезная гравюра – ксилография, выполняемая на доске продольного распила из нетвердого дерева. Первые европейские гравюры носили политический характер и в основном были направлены против церкви и духовенства. Нанесенные изображения выглядели очень примитивно, единственной их целью было пояснение текста или его замена. Такого рода «листовки» были предназначены для массовой агитации малограмотной части населения.

Именно ксилография сыграла важнейшую роль в развитии книгопечатания, изобретенного в середине XV века. Автором такого нововведения считается немецкий ювелир и изобретатель Иоганн Гутенберг.

В связи с ростом и расширением городов, с развитием общества и его потребностей, наблюдалась стремительная популяризация тиражной графики. Активное применение граверами ксилографии, при создании книжных иллюстраций, позволяло им совершенствовать свои умения и навыки. В результате приемы гравирования становились все сложнее и богаче. Использование перекрестной штриховки создавало иллюзию организованного пространства листа, и предавала объем различного рода изображаемым формам (серия из пятнадцати листов «Апокалипсис», А. Дюрер). К одним из наиболее ярких представителей ксилографии, несомненно, относятся немецкие живописцы и графики: А. Дюрер и Л. Кранах.

Во второй половине XV в. возникает резцовая гравюра - самый ранний тип гравюры на металле. Данной технике свойственна четкая линия штриховки, моделирующая объем и частота нанесения штриха создающего светотеневые отношения. Резцовая гравюра достигла своего расцвета в творчестве немецкого живописца и рисовальщика М. Шонгауэра, флорентийского живописца и гравера А. Поллайоло,

итальянских художников и граверов А. Мантеньи, и М. Раймонди. В своих произведениях мастера резцовой гравюры решали сложнейшие задачи анатомического, перспективного и композиционного построения.

Гравюра на металле технически очень трудоемка. Она требует длительной работы над доской, но взамен дает точность и ясность в передаче пространства и объема предметов. Поэтому резцовая гравюра не случайно достигла наивысшего расцвета именно в эпоху Возрождения, когда перед искусством стояла задача познания и отражения реального мира, когда и в живописи господствовало стремление к ясным и четким формам, законченности и определенности композиции и рисунка.

Позднее, начиная с XVII столетия, резцовая гравюра превращается все больше лишь в средство репродукции живописи. А в XVIII веке, она особенно успешно выступает в качестве иллюстраций в научных и художественных книгах. Существует еще несколько разновидностей гравюры на металле: офорт, акватинта, меццо-тинто, «сухая игла», «мягкий лак».

Существует еще одна разновидность плоской печати - литография, способ которой открыл в 1798г. немецкий изобретатель в области полиграфии – Иоганн Алоиз Зенефельдер. Позднее, он же сконструировал литографский печатный станок, при помощи которого издал книгу - «Полное руководство по литографии», вышедшею в свет в 1818г.

В основу литографии положено травление кислотами, но в отличие от офорта и меццо-тинто на поверхности печатной формы не получается углублений. Таким образом, литография относится к видам плоской печати. Возникновение литографии не было случайностью. Быстрое распространение периодической печати, игравшей все большую роль в общественной жизни, неуклонно требовало новых, более оперативных форм изобразительного искусства.

Новая техника давала возможность издателям и художникам, быстро откликаясь на сменяющиеся события, высказываться непосредственно, допускала массовое воспроизведение и большие тиражи. Таким образом, через двадцать лет после своего изобретения, литография, вытеснив более сложные гравюрные техники, становится основным способом воспроизведения любых изображений.

Существует еще несколько техник тиражной графики, возникших

в конце XIX, начале XX столетия, близких по стилю исполнения торцовой гравюре на дереве, к таким относятся: линогравюра, гравюра на органическом стекле, монотипия, гравюра на картоне. Наиболее распространенной и востребованной из них является линогравюра.

Гравюра на линолеуме считается самой молодой и самой популярной из всех техник графического искусства. Росту ее популяризации способствует, во-первых, доступность используемого материала (линолеума), во-вторых, лаконизм художественного языка, высокая контрастность, тиражность, простота в работе с материалом и, в-третьих, использование большого формата листа. Возникновение линогравюры относят к середине XX века.

Первые изображения (серия гравюр «Рио Эскондидо», отдельные листы:«Разгром школы», «Хозяин всего» и др.), выполненные, в этой технике по праву принадлежат мексиканскому графику и живописцу – Леопольду Мендесу. В 1937 году, в Мехико под его руководством была основана «Мастерская народной графики», в состав которой входили такие известные граверы как: П. О. Хиггинс, Л. Аренал, А. Гарсиа Бустос, А. Бельтран, А. Сальсе, А. Гомес, Р. Ангиано и другие. Помимо индивидуальных листов авторов, были и коллективные произведения (серия антифашистских плакатов), а так же сборники гравюр, среди них такие как: «Франкистская Испания» 1938г., «Черная книга нацистского террора в Европе» 1943г., «Образы мексиканской революции» 1947г. и др.

Примерно в это же время линогравюра распространяется в Бразилии («Клуб друзей гравюры», под руководством К. Склиара, Р.Каца, В. Праду), в Аргентине (А. Р. Виго), а так же Чили, Дании, США, Франции и России. Следует отметить, что возникновение еще одного вида тиражной графики – линогравюры, связано с грядущими массовыми волнениями – мексиканская революция, Великая Отечественная война, распад СССР.

Советская линогравюра достигает своего расцвета в 60-е гг. XX столетия и связана она с такими мастерами, как: В. Д. Замирайло, Д. И. Митрохин, В. Д. Фалилеев, В. А. Фаворский, А. Остроумова-Лебедева, И. Н. Павлов и др.

В современном мире, проявление тиражной графики связано с

изобретенным Каспаром Херманни в 1904 г. способом офсетной печати. При помощи современных офсетных станков, можно с легкостью, в короткие сроки осветить любого рода информацию, преподнести ее в массы под видом листовок, объявлений, плакатов, афиш, рекламных баннеров и т.д.

Художник, в поисках новых путей воплощения своих произведений в жизнь, стремиться донести до зрителя информацию в том виде, в котором она существовала еще на уровне замысла. Пробуя различное сочетание материалов, форм и техник, он в конечном итоге находит единственно-верное решение. В отдельных случаях такие поиски приводят к созданию, открытию новых техник, которые в дальнейшем активно используют другие мастера искусства, преподнося плод своих произведений в массы.

В нашем случае, любая из форм проявления тиражной графики, будь то ксилография, гравюра на металле, литография или линогравюра, является проявлением массовой культуры и несет в себе информацию. Основной функцией и одновременно специфической областью печатной графики является ее предрасположенность к воспроизведению многочисленных идентичных экземпляров чего-либо – репродукции великих мастеров искусства, книжные миниатюры, информационные листовки, плакаты, рисунки и т.д.

Библиография:

1. *Бычков В. В.* Эстетика: учебник / В. В. Бычков. – Москва : КНОРУС, 2012. – 528 с.

2. *Борко Т. И.* Мировая культура и искусство: учебное пособие / Т. И. Борко. – Тюмень : Изд-во Тюм. Гос. ун-та, 2010. – 348 с.

3. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства: учебник / Ю. Б. Виппер. - Москва : КИС, 2008. - 402 с.

4. *Каган М. С.* Морфологи искусства: учебник / М. С. Каган. - Москва : «Искусство», 1972. - 426 с.

5. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы: Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. - Москва : «Искусство» 1995. - 528 с.

6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста: Об искусстве /

Ю. М. Лотман. - СПБ : «Искусство - СПБ», 1998. - 285 с.
7. *Павлов И., Маторин М.*, Техника гравюры на дереве и линолеуме, 2 изд., М., 1952;
8. *Курашев В. В.*, Гравюра на линолеуме, М.-Л., 1965.

И. А. Теньков

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА, ТВОРЧЕСТВО ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА»

Статья посвящена тому, как выдающиеся композиторы, музыканты и художники начала XX века (А.Скрябин, М.Чюрленис, М.Матюшин, В.Кандинский, художники группы «Амаравелла»: П.Фатеев, Б.Смирнов-Русецкий, В.Пшесецкая, В.Черноволенко, А.Сардан, С.Шиголев и др.) пытались решить проблему синтеза искусств, музыки и живописи.

The article opens, how outstanding composers, musicians and artists of the early twentieth century(Scriabin, M.Chyurlenis, M.Matyushin, V. Kandinsky, artists group «Amaravella»: P.Fateev, B. Smirnov-Rusetsky, V.Pshesetskaya, V.Chernovolenko, A.Sardan, S.Shigolev and others) tried to solve the problem of synthesis of the arts, music and painting.

Ключевые слова: синтез искусств, музыка, цвет, А.Скрябин, М.Чюрленис, «Амаравелла».

Keywords: synthesis of the arts, music, color, Scriabin, M.Chyurlenis, «Amaravella».

Особенностью творческой среды начала XX века было постоянное взаимодействие литературно-художественных и научно-философских идей с социальными и политическими. Революционные события XX столетия в России, являясь для многих решительным разрывом с прошлым, («поворотом к новому» во всех областях), все же окончательно исторические связи с прошлым не смогли разорвать; так символизм, продолжая традиции, восприняв дух времени, видоизменившись и переработав накопленный материал, приобрел новую окраску. Новым

явилась для русского искусства «космическая тема». Восприятие ее было противоречиво: от реальных предчувствий будущих научно-технических достижений до устремлений к началу «вселенской» работы по созиданию «нового мира» и «нового человека», от мистицизма теософской окраски до максималистских «космических» теорий (1). Космическое осмысление получила идея синтеза искусств, доминировавшая в сознании мастеров группы «Амаравелла». С удивительной органичностью вписывается «Амаравелла» в контекст исканий «русского космизма», представителями которого были: Н. Ф. Федоров, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский.

В 1923 году четыре художника - Петр Фатеев, Вера Пшесецкая (Руна), Александр Сардан и Борис Смирнов-Русецкий - образовали группу «Квадрига». Позднее к ним присоединились Сергей Шиголев и Виктор Черноволенко. С 1927 года эта группа стала называться «Амаравеллой». К ним также примыкал Анатолий Францевич Микули (1882-1938) – знаменитый скрипач, окончивший училище Московского Филармонического общества, успешно выступавший, дававший частные уроки и читавший лекции о музыке. Автор поэтического сборника «Птица-галка» (1916), а также скульптур из корней деревьев, (созданных им под влиянием Коненкова), графических и живописных работ. В декабре 1910 – январе 1911 года участвовал в известнейшей и нашумевшей выставке под названием «Бубновый валет», в 1917 – в первой выставке картин Московского общества «Звено» в «Салоне искусств». В 1923 году в Музее изящных искусств проходила «Выставка пяти», на которой среди произведений художников группы «Амаравелла», экспонировались и живописные работы Микули. Линия духовной преемственности связывает эту группу с Н. К. Рерихом, М. К. Чюрленисом, А. Н. Скрябиным, М. В. Матюшиным, В. Д. Барановым-Россинэ, В.В. Кандинским.

В недрах символизма впервые произошло широкое знакомство с теориями универсального знания и всеобъемлющего творчества, призывами преодоления старых верований, необходимости «высшего», теософского взгляда на мироздание и человека (2). Разрушались границы видов и жанров искусства, так например, следуя общему стремлению символистов к «синтезу искусств», А. Белый, знаменитый русский

писатель, филолог, философ, теоретик символизма, создает четыре литературных произведения в жанре, так называемых, «поэтических симфоний»: (I – Северная, героическая 1900; II – Драматическая, 1902; III – Возврат 1905; IV – Кубок метелей, 1908). Прозаическое повествование здесь строится по законам музыкальной симфонической формы. Автор отказывается от традиционного сюжета и замещает его скрещением и чередованием как бы «музыкальных» тем, развитием лейтмотивов, рефренами, техникой контрапункта, постоянной ритмизацией фраз. Наиболее выразительна с «технической» точки зрения I, Северная симфония, возникшая, по признанию автора, из импровизации на музыку Э. Грига (3).

В живописи происходило постепенное «растворение» образа человека внутри ландшафта, портретный и прочие жанры на этом пути словно поглощались пейзажным. Это явление было заметно в ряде полотен П. Уткина и П. Кузнецова, в произведениях М. Чюрлениса, Н. Рериха, К. Богаевского, а ещё раньше – у М. Врубеля (4).

В 1910 году появились первые абстрактные произведения В. Кандинского, а в 1911 году провозглашена его теория «духовного» (абстрактного) искусства. В сферу интересов Кандинского входили не только визуальные искусства, он также увлекался музыкой, поэзией, театром, сам играл на фортепиано и виолончели, писал стихи и сценарии. Но будучи художником универсального типа, его глубоко интересовала взаимосвязь различных видов искусства и ее влияние на восприятие человека. Увлекшись идеями «синтеза искусств», художник собрал в своей библиотеке множество книг по театру, в частности, работы Эдварда Гордона Крейга (Edward Gordon Craig) и Николая Евреинова. Он также интересовался идеями Скрябина и его сочинениями, в особенности поэмой «Прометей». В период с 1909-1914 год в Мурнау Кандинский создал ряд сценических композиций и текстов, имеющих отношение к идеям «синтеза искусств»: «Фиолетовый занавес», «Зеленый звук», «Черный и белый», «Желтый звук». Последний из них был опубликован в 1912 году в альманахе «Синий всадник». Либретто Кандинского бессюжетно. В публикации в «Синем всаднике» есть также подробная световая партитура, указания характера музыки и движений пантомимы (5).

Параллельно с Кандинским, активно экспериментирует на грани музыки и живописи итальянский футурист, композитор, поэт Луиджи Руссоло. Он концентрируется на изучении шумов и звуков, в результате чего открывает Intonarumori (шумовые звучания), из которых возникла «музыка шумов», эмбиент, ставшая великолепным вкладом футуризма в развитие музыки XX столетия. Особое развитие этот жанр получил с конца 40-х годов в произведениях представителей конкретной музыки (Musique concrete), видевших в нём правдивое отображение реального мира.

Кандинский писал, в 1918 году - «Каждое произведение, - возникает и технически так, как возник космос, - оно проходит путём катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой - музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» (6).

Подобное могли написать М. Чюрленис, размышляющий над идеей «музыкальной живописи» и А. Скрябин со своей идеей «световой симфонии». Первые известные теории цветомузыки (Дж. Арчимбольдо в Италии, А. Кирхер в Германии и прежде всего Л. Б. Кастель во Франции) основаны на стремлении достичь однозначности «перевода» музыки в свет на основе аналогии спектр – октава, предложенная И. Ньютоном под воздействием космологической концепции «музыка сфер» (Пифагор, И. Кеплер). Эти идеи были популярны в XVI-XIX вв. и культивировались в двух основных вариантах: «цветомузыка» - сопровождение музыки последовательностью цветов, определяемых однозначным соотношением звукоряд-цветоряд; «музыка цвета» - беззвучная смена цветов, замещающих тоны в музыке согласно той же аналогии. Среди сторонников теории Кастеля (1688-1757) – его современники композиторы Ж.Ф. Рамо, Г. Телеман, А.Э.М. Гретри и ученые позднейшего времени Э. Дарвин, Д. И. Хмельницкий и др. Среди ее критиков – такие мыслители, как Дидро, Ж. Д'Аламбер, У Хогарт, П. Гонзаго, а также И.В. Гете, Ж. Бюффон, Г. Гельмгольц, - которые указывали на необоснованность прямого переноса законов музыки (слуха) в область зрения. Критическому анализу идей Кастеля было посвящено в 1742 специальное заседание Российской АН. Уже первые «световые органы» (Б. Бишоп, А. Римингтон), появившиеся после

изобретения электрических источников света, убедили в том, что критики Кастеля правы. Но отсутствие широкой практики светомузыкального синтеза способствовало повторным опытам установления аналогии звукоряд – цветоряд (Ф.И. Юрьев, Д. Келлог в США, К.Лёф в Германии). Эти механистические концепции являются внеэстетическими по содержанию и натурфилософскими по происхождению. Современный вариант кастелианства представляют собой попытки некоторых учёных и инженеров добиться «перевода» музыки в свет с помощью средств автоматики и кибернетики на основе пусть и более сложных, но также однозначных алгоритмов (например, эксперименты К. Л. Леонтьева и лаборатории цветомузыки Ленинградского НИИ им. А. Попова, 60-е годы XX столетия).

В XX веке появились первые светомузыкальные композиции, создание которых отвечало реальным эстетическим потребностям. Прежде всего это замысел «световой симфонии» в «Прометее» А. Н. Скрябина (1910), в партитуре которого впервые в мировой музыкальной практике самим композитором введена специальная строка «Luce» (свет), записанная обычными нотами для инструмента «tastiera per luce» («световой клавир»). Указания о том, какие цвета соответствуют нотным знакам, в «Luce» отсутствуют. Несмотря на различные оценки этого опыта, с 1915 года «Прометей» неоднократно исполнялся со световым сопровождением. Тогда же проводились опыты с динамической светоживописью (Г. И. Гидони, В. Д. Баранов-Россинэ, З. Пешанек, Ф. Малина, С. М. Зорин) (7).

В декабре 1913 г. Крученых представил оперу «Победа над солнцем», музыку к которой написал Матюшин, а оформление выполнили Малевич и Крученых.

В 20х годах XX века, М. В. Матюшин разрабатывает своеобразную цветомузыкальную теорию, его опыты велись в направлении взаимодействия «осязания, слуха, зрения и мысли». Важной составляющей теории «расширенного смотрения» стало учение о трёх взаимодействующих цветах, создающих ощущение гармонии в восприятии человека. Главным для него явилось особое понимание пространства: провозглашенное кубизмом «неэвклидовое» построение его на плоскости картины. Матюшин основной акцент делал на

необходимости «перехода нашего сознания в новую фазу измерения, из трёхмерного в четырёхмерное». Понятие «четвёртое измерение» он несомненно заимствовал у теософов (А. Безант, П. Успенский, Ч. Ледбитер).

Если попытаться отбросить (как позже сделал сам Матюшин) столь частую и модную «оккультную» терминологию - поиски «высшего пространства», «психической вселенной», развитие «космического сверхсознания», - в итоге останется не лишенная интереса теория нового пространственного восприятия в искусстве (8). Матюшин призывал художника «так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю земную ширь». Он утверждал, что при развитых навыках его способа «расширенного смотрения» постепенно «теряется привычное сознание переднего и заднего плана, исчезает чувство притяжения земли, являются ощущения новой меры пространства, в котором нет ни верха, ни низа, ни сторон, то есть направление безразлично» (9). В это же время такое восприятие содержало удивительные предощущения современного «космического пленэра», пережитые человеком в открытом околоземном пространстве. Это объяснялось повышенно-острым восприятием пространства в русской художественной культуре.

В этой связи, также хотелось бы вспомнить спектакль «Ода», на музыку Н. Набокова в постановке Л. Мясина, одна из последних постановок труппы С. Дягилева в Париже и в Лондоне 1929 г. Балет «Ода» оформлял по просьбе С. Дягилева П. Челищев. Главную партию исполнял С. Лифарь. Это один из самых новаторских спектаклей, опередивших время, потому он и не имел успеха у публики. Челищев применял сложные технические средства, включая акробатику, проецирование фильма, пиротехнические эффекты с использованием света (10).

Все эти идеи и веяния не могли остаться вне поля зрения широко образованных художников - космистов группы «Амаравелла». Творческие поиски «Амаравеллы», в области живописного языка были созвучны поискам русского искусства 20х годов с его попытками выразить средствами пластики невыразимое – абстрактные понятия времени, энергии, силы, поток мысли и чувств человека. Идея синтеза живописи и музыки пронизывает, практически, творчество

всех художников группы, возможно, одна из причин этого явления, что они не имели профессионального художественного образования и свободнее относились к творческому процессу. Взаимодействие различных видов искусств было более естественным и органичным для них, чем для художников, скованных академическими навыками. Идея синтеза прослеживается и в тонких, лирических пейзажах Б. Смирнова-Русецкого, и у С. Шиголева, создавшего четырехчастный, «звучащий» цикл «Радиосоната»: «Алегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал», где каждая из частей «озвучена» своими особыми цветовыми построениями и формами. Но отчетливее других, эта идея раскрывается в творчестве А.П. Сардана и В. Т. Черноволенко.

Александр Павлович Сардан (настоящая фамилия Баранов 1901-1974) родился в Москве и после окончания школы поступил в музыкальный техникум (ныне Музыкальное училище имени Гнесиных). Уже первые его живописные композиции были выстроены по законам музыки, он хотел прочувствовать музыкальные ритмы, звуковые колебания в пластическом языке. В 1923 году в Музее живописной культуры Сардан познакомился со Смирновым-Русецким, и тот привел его к Фатееву - лидеру группы «Амаравелла». Фатеева очень заинтересовал талантливый музыкант, пытавшийся изображать звуки в ритмически выстроенных композициях, в которых Сардан проявил себя и как незаурядный колорист. Сардан-музыкант и Сардан-художник в одном лице, как и М.К. Чюрленис, экспериментировал в области живописно – музыкального синтеза. Есть несколько произведений, на которых Сардан отображает структуру звуковых колебаний или звуковой спектр разных инструментов. Многослойность звучащего пространства, сотканного из кружевной графики различных тембров, позволяет создать ощущение звучания формы, а звуку предает определенные формы. Картины Сардана динамичны, на них не увидишь застывшей статики - все вибрирует, переливается, движется, звенит. В своих работах: «Рождение материи» (1920), «Симфонии Космоса», «Звучания в пространстве» (1923), эти импульсивные звучания, структурирующие пространство, пронизывают всю атмосферу окружающей среды, архитектуру, природу. Этими же вибрациями пронизано все пространство картины «Весенняя серенада» (1923), где художником показана жизнь флоры.

Он также, глубоко чувствовал и понимал особенности психологического воздействия цвета и музыки. Недаром в статье «Проблема свето-цветовой-палитры», он пишет:

«Говоря о психо-физическом воздействии проектируемой «музыки красок», нельзя забывать, что это воздействие далеко не ограничивается тем, что называют обычно эстетическим наслаждением, а несет в себе малоизученный еще, но не подлежащий сомнению фактор мощного влияния на нервную структуру организма. В этой проблеме я выдвигаю проект о свето-цветовом освещении городов; то есть его улиц, площадей, зданий, посвященных искусству - снаружи и внутри. Освещение концертных залов, их фойе и пр». И далее в духе времени, революционных ожиданий и построений (вспомним В. Хлебникова, В Маяковского, В Татлина) он делится сокровенными проектами:

«При достаточном подходе к этой проблеме, можно мыслить в дальнейшем открытие специального Государственного экспериментального института по изучению света и цвета, параллельно уже существующему Государственному Институту Музыкальной Науки. В число функций нового института нужно включить демонстрацию предложенных моделей, всевозможных установок и цветовых композиций перед широкой публикой, с записью результатов психофизического их воздействия, хранение и построение новых моделей, а также хранение записей, представляющих научную ценность и, наконец, теоретическая разработка проблемы. При умелом научном и художественном использовании неисчерпаемых возможностей свето-цветовой палитры можно будет создать новый вид психической гигиены» (11).

Вскоре после выставки «Амаравеллы» 1929 года - художник был арестован. И хотя заключение было недолгим, душевное потрясение оказалось настолько сильным, что Александр оставил живопись. В 1930 году он прошел курс кинорежиссуры во ВГИКе и далее работал на киностудии «Мостехфильм», выступая в роли режиссера, сценариста и художника. Его редкий талант проявился и здесь, позволив ему создать запоминающиеся научно-популярные фильмы. В 1949 году в Париже за фильм «В мире кристаллов» Сардан получил Международную премию им. Маррея Мезгиша, а в 1960-м снял научно-популярный фильм об

основоположнике гелиобиологии - А.А. Чижевском.

Музыка также стала неотъемлемой частью творчества В.Т. Черноволенко. Он обладал абсолютным музыкальным слухом, и часто после показа своих картин художник садился за рояль и начинал импровизировать. Он никогда не мог повторить сыгранное, всегда это было что-то новое. Сохранилось 14 часов аудиозаписей его музыки, сделанных в 1960-е годы.

Художник признавался: «У меня живопись настолько связана с моими музыкальными импровизациями, что думаю – если у меня отнять инструмент, я не смогу ничего нарисовать, и, наоборот, если у меня отнять живопись, я не смогу играть. Как известно, древняя мудрость утверждает: «звук и цвет - основы Мироздания». Это те энергии, которыми пронизана вся Вселенная. Я уже говорил, что в моих работах слышат музыку Александра Скрябина. Нужно только подольше постоять около них ». Недаром многие картины художника носят музыкальные названия: *«Симфония», «Мелодия и ритм», «Песнь звезд», «Звуки»*

«Музыка многих композиторов близка была художнику по духу. Рахманинов, Мусоргский, Римский-Корсаков, Григ, Чайковский – все они значились среди любимых и почитались, но Вагнер и в самой высокой степени, Скрябин были вершиной, – пишет М. Ф. Дроздова-Черноволенко (жена художника). – Виктор считал творчество Александра Скрябина высочайшим достижением человеческого гения». «Симфонические произведения Скрябина полны необычных сочетаний звуков, – говорил художник. – Они уносят нас к звёздам, к свету и рождают в душе ощущение причастности человека ко всей Вселенной».

Приглядываясь к удивительной текстуре работ В.Т. Черноволенко, постоянно думаешь о сходстве ее с живой тканью: то ли это сплетения стрекозиных крыл, то ли сложные нейтронные сети. Подобные ассоциации возникают не случайно. Само создание произведения у В. Т. Черноволенко было в чем-то подобно развитию организма. Этот спонтанный процесс, контролируемый не расчетом, а интуицией, порождал гармонию. Он изображал, без предварительного рисунка, сплетения взаимопроникающих пространств, гармонично и музыкально наслаивая их друг на друга. Многоцветное кружево плелось по листу

работы, постепенно выявляя образы зачарованных странников, стрельчатых арок, зеркал озёр. Местами акварель ложилась у него так густо, что казалось, это темпера или гуашь. Многократно наслаивая их друг на друга, он создавал ощущение затягивающей в себя глубины. Не только картина в целом, но и ее отдельные фрагменты кажутся неисчерпаемыми. Часть здесь несет полноту целого.

С давних времен философы, мыслители, художники, музыканты пытались проанализировать, найти какие-то закономерности в незримых связях между различными видами изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика) с музыкой и литературой. Временные виды искусства, такие как, театр, кинематограф синтетичны по характеру. Эти связи прослеживаются даже в таких понятиях как: «композиционный строй», «ритм», «акцент», «тона», «полутона» и др., характерных, как для музыки, так и для живописи и литературы. Цвет в живописи, так же как звук в музыке, эмоционально воздействуют на человека на подсознательном уровне. На примерах, рассмотренных выше, можно видеть, как различные виды искусства при взаимодействии обогащают друг друга, без чего невозможно дальнейшее развитие творческой мысли.

Примечания:

1. *Байдин В.* «Космический бунт» русского авангарда//Российский ежегодник 1990 выпуск 2.- С. 181.//Москва «Советская Россия»1990.

2. *Там же.* - С. 181.

3. Российская книжная палата: [сайт]. URL: http://beliy.ouc.ru/.

4. *Байдин В.* «Космический бунт» русского авангарда//Российский ежегодник 1990 выпуск 2.- С. 192.//Москва «Советская Россия»1990.

5. Российская книжная палата: [сайт]. URL: http://modernartconsulting.ru/2011/11/ василий-кандинский-синтез-искусств/.

6. *Кандинский В. В.* Ступени. Текст художника. - М.,1918. – С. 34.

7. Музыкальная энциклопедия//Москва, издательство «Советская энциклопедия», 1978. – С. 879.

8. *Байдин В.* «Космический бунт» русского авангарда//Российский ежегодник 1990 выпуск 2.- С. 186.//Москва «Советская Россия»1990.

9. *Матюшин М. В.* Опыт художника новой меры (1926)//К истории

русского авангарда. – Стокгольм, 1976. – С. 172, 175.

10. Российская книжная палата: [сайт]. URL: http://art.1september.ru/article.php?ID=201000101/Выстовачный зал//Виктория Хан-Магомедова //Триумфатор Сергей Дягилев.

11. *Грибова З.* Художники «Амаравеллы»: судьба творчество//Изд-во МБА, 2009//Сардан А. статья «Проблема свето-цветовой-палитры» С. 39.

12. Российская книжная палата: [сайт]. URL: http://www.delphis.ru/journal/article/amaravella//Величко Е.М.; Дроздова-Черноволенко М.Ф. Воспоминания «Дельфис» №24(4/2000) Амаравелла.

Библиография:

1. *Грибова З.* Художники «Амаравеллы»: судьба творчество//Изд-во МБА, 2009

2. Музыкальная энциклопедия//Москва, издательство «Советская энциклопедия», 1978.

3. *Байдин В.* «Космический бунт» русского авангарда//Российский ежегодник 1990 выпуск 2.

4. *Матюшин М. В.* Опыт художника новой меры (1926).

5. *Зорин С. М., Книжник Т.* Вестники дальних миров// Каталог выставки произведений художников группы «Амаравелла»// Москва Международный центр Рерихов, Мастер-банк, 2000.

6. *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. Москва 1922.

7. *Аделе Ди Руокко*. Диссертация на тему: «Буддийские реминисценции в изобразительном русском искусстве первого тридцатилетия XX века. Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро.

8. *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Москва 1932.

9. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. 1912.

10. *Циолковский К. Э.* Грезы о Земле и небе. Тула 1986.

11. *Циолковский К. Э.* Монизм вселенной. Калуга 1925.

12. *Рерих Н. К.* Живая этика.

13. *Смирнов-Русецкий Б. А.* Воспоминания//Одесса «Астропринт» 2012.

К. Д. Трушина

РУССКАЯ ТЕМА В ИСКУССТВЕ КОСТЮМА XX-XXI В. В ЕВРОПЕ: ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

В статье характеризуются материалы ряда исследований в аспектах оценки этнического костюма как составляющей части художественного процесса, позволяющего средствами моделирования одежды свидетельствовать факты и тенденции влияния русского костюма на процессы европейской моды.

The article discusses several reports and works on the theme of ethnic costume as an element in the formation of an art process and the facts and tendencies of the Russian costume's influence on the European fashion.

Ключевые слова: костюм, мода XX века, русский стиль, русский костюм, историография.

Keywords: costume, XX century fashion, Russian style, Russian costume, historiography.

В мировой моде этнический (или «фолк») стиль давно и успешно адаптирует народный костюм для современной модной одежды. У традиционных и национальных, иногда архаических костюмов, заимствуются силуэты и конструкции, экзотические колористика и декоративные элементы. Как европейские дизайнеры из сезона в сезон экспериментируют с сарафанами, сари, саронгами и пончо, так и, к примеру, японские модельеры переосмысляют канонические формы европейского костюма.

Важно понимать, что русский народный костюм в контексте мировой современной моды служит таким же источником идей, как и другие этнические и исторические костюмы. Его реминисценции, а иногда и

прямые цитаты из традиции русского народного костюма встречаются в актуальных коллекциях мировых модных домов практически в каждом сезоне. Еще большее влияние традиционного русского костюма прослеживается в важные для формирования моды исторические периоды: начало XX века (Русские сезоны в Париже, первая волна русской эмиграции), 60-70-е годы XX века (увлечение этникой в моде этого периода), конец XX века (окончание холодной войны, открытие границ стран бывшего СССР).

Непреходящая актуальность русского костюма в современной моде свидетельствует об интересе к этой проблеме. Тем не менее, несмотря на то, что этот вопрос изучался некоторыми историками и теоретиками моды, нельзя сказать, что исследования носили систематический и всеобъемлющий характер. В существующих на данный момент работах описываются и исследуются либо определенные исторические периоды, либо деятельность отдельных модельеров и модных домов.

М. Н. Мерцалова, историк моды подчеркивала: «Способность художника абстрагировать художественную идею от конкретной формы исторического или народного костюма и дать этой идее новую жизнь, уловить возможные точки соприкосновения прошлого и настоящего и языком современного искусства выразить найденное в образном решении костюма современника - эта редкая способность свойственна лишь настоящим талантам» (1). Это высказывание применимо и к проникновению русской традиций костюма и современной моды в европейскую, для которой отечественный народный костюм как источник вдохновения сущностно ничем не отличается от костюмов народов Африки или Азии.

Обзор литературы выявил ряд работ, представляющих собой наиболее авторитетные исследования русского этнического влияния на историю моды в XX веке. Среди отечественных авторов следует выделить М. Н. Мерцалову (Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1975), еще в 1970-е годы опубликовавшую труд, посвященный истории русского народного костюма и его связи с современностью, а также Н.М. Калашникову, посвятившую свою работу семиотике народного костюма нашей страны (Калашникова Н. М. Народный костюм. Семиотические функции. М: Сварог и К, 2002). В книге

данного автора превалирует идея изучения влияния народного костюма на российских дизайнеров одежды над изучением этого влияния на зарубежных кутюрье. Значительными являются также работы таких историков моды, как Ф.М. Пармон (Пармон Ф. М. Композиция костюма. М: Легпромбытиздат, 1985.), Л.Н. Картамышева (Картамышева Л.Н. Исторический процесс и эволюция одежды – Саратов, 1998), Ю. Л. Герасимова (Герасимова Ю. Л. История костюма и моды – Омск, 2003.), Бланк и Фомина (Бланк А. Ф., Фомина З. М. Русская народная одежда и современное платье. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982). Русской теме в моде XX века посвятила свою книгу Н.Б. Козлова (Козлова Н. Б. Магия русского стиля/Московские учебники и Картолитография; – М, 2008). В книге, однако, больше внимания уделено не анализу влияния русского костюма на западноевропейский, а интервью с модельерами (как зарубежными, так и отечественными) и описанию большого пласта современных коллекций.

Теме культурного и, в особенности, модного взаимодействия России и Западной Европы популярный сегодня историк моды Александр Васильев посвящает часть в каждой из своих книг. В первую очередь можно выделить статьи «Русская моды в Париже» (Васильев А.А, Этюды о моде и стиле. М: Альпина нон-фикшн, Глагол, 2008, стр. 46-56) и «Русское влияние на культуру, моду и искусство XX века» (Васильев А. А, Судьбы моды. М.: Альпина нон-фикшн, 2012, стр. 198-211). Популярный аспект в этих изданиях перевешивает научный, однако, как коллекционер и биограф многих русских эмигранток прошлого века, поселившихся после революции в Париже, автор собирает в своих заметках достаточно полную картину для понимания феномена русского проникновения в парижскую моду XX века.

Среди зарубежных авторов, изучавших воздействие этнических, в том числе русских, мотивов на моду, можно выделить Джоан Нанн (Нанн Д. История костюма 1200 – 2000/Д. Нанн; – М.: Терция, 2003) – несмотря на значительный охват анализируемого периода, она дает полное представление о путях развития моды в XX веке, в том числе и определяемых этническими мотивами. Однако Нанн уделяет пристальное внимание развитию моды во Франции, Англии и Америке, не освещая в полной мере моду других стран. С разных сторон

рассмотрено влияние традиционного русского костюма на коллекции модельеров XX века в статьях Колина Макдауэлла (McDowell C. Fashion Today. Phaidon; – New York, 2003).

Большая часть трудов зарубежных авторов носит скорее популярный, чем научно-исследовательский характер. Это обзоры моды Дж. Кэссин-Скотт (Кэссин-Скотт Дж. История костюма и моды. / Дж. Кэссин-Скотт; –М.: Д&К, 2002), Э. Гиль (Гиль Э. История костюма. / Э. Гиль; – М.: Легкая индустрия, 1971). Уделяет некоторое внимание влиянию этнического на костюм в своей работе и А. Дзеконьска-Козловска (Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX в. / А. Дзеконьска-Козловска; – М.: Легкая индустрия, 1977). Важный труд о русских народных мотивах в моде СССР и взаимоотношениях моды советской и западной принадежит Джурдже Бартлетт (Бартлетт Дж. Fashion East: Призрак, бродивший по восточной Европе. – М.: Новое литературное обозрение, 2011).

Немаловажный для изучения темы пласт литературы – это книги, написанные русскими авторами на английском языке и выпущенные в крупных мировых издательствах, поскольку преимущественно именно эти издания изучали интересующиеся русской культурой и костюмом западные художники-модельеры. Из такого рода изданий можно выделить книгу «Russian Elegance. Country and City Fashion» Л.В. Ефимовой и Т.С. Алешиной (L.V. Yefimova, T.S. Aleshina “Russian Elegance: Country & City Life from the 15th to the 20th Century”. – Cambridge: Vivays Publishing, 2011. Оригинально книга была издана на русском языке издательством Арт-Родник в 2011), а также большой альбом Э. Хромченко «Russian Style», выпущенную издательством Assouline (New York, 2009), одним из наиболее респектабельных в мире книг о моде. Этот, по сути дела, фотоальбом выполнен в формате своеобразной азбуки с забавными подписями, объясняющими различные явления русского стиля. Явлениями этими здесь являются как личности (от Веры Мухиной и Леона Бакста до современных модных дизайнеров вроде Дениса Симачева), так и элементы традиционно русского костюма (сарафана, кокошника и сапог), а также наиболее распространенные клише о России и русской культуре, и популярный в западных статьях о русском стиле термин «perebor» (перебор). С точки зрения ментальной

достоверности эти материалы, безусловно, поверхностны, однако и отрицать их значения нельзя, поскольку мода как часть социологии искусства существует на условиях редуцирования аспектов восприятия и усреднения типов визуализации.

Еще один заметный блок литературы – это альбомы выставок русского костюма. Выделить из них, в первую очередь, можно книгу «Славяне Европы и народы России», выпущенного к 140-летию первой этнографической выствки 1867 года (СПб: Славия, 2008), а также каталог выставки русского костюма, «Le Costume Populaire Russe», прошедшей в Париже в 2009 году при содействии фонда Ива Сен-Лорана и Пьера Берже и Русского этногеографического музея. К этому же блоку можно отнести альбомы фотовыставок, посвященных русского костюму и стилю. Как, например, издание «Русский костюм в фотографиях. Метаморофозы», приуроченное к одноименной выставке, прошедшей в 2009 году рамках фестиваля «Мода и стиль в фотографиях». Как такого текста в них, за исключением кратких вступительных статей, нет, однако для изучения материала они представляют немалую важность.

Литература, посвященная отдельным кутюрье, отдавшим в своей работе дань русскому стилю, как правило, представляет собой выпущенные к выставкам альбомы. Хотя чаще это сборники фотографий, сопровожденные вступительными эссе, можно выделить несколько важных объемных трудов. Как, например, каталог выставки Поля Пуаре «Король моды», прошедшей в Кремле в 2011 году (изначально, на два года раньше, аналогичная выставка проходила в нью-йоркском музее Метрополитен, где также был выпущен каталог; русская версия практически не отличается от оригинальной). Половину каталога занимает сборник искусствоведческих очерков о творчестве кутюрье, среди которых есть и статья Раисы Кирсановой «Поль Пуаре в России». Объемный, изобилующий статьями каталог был выпущен и к выставке творчества Ива Сен-Лорана, прошедшей в Париже в 2010. Две из десятка статей посвящены этническим, в том числе русским, мотивам в творчестве Сен-Лорана.

Группа книг, без которых также невозможно изучение проблематики влияния русской культуры на западноевропейскую моду – это альбомы, посвященные костюмам Русских сезонов Дягилева. Их всех блоков

литературы, посвященной русской теме в искусстве костюма XX в., этот, пожалуй, наиболее обширный. Костюмам дягилевских сезонов и их влиянию на моду посвящены десятки прекрасных книг, но, в первую очередь, наверное, стоит выделить каталог выставки лондонского Музея Виктории и Альберта «Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929» (London, 2010), каталог выставки в Национальной галерее Австралии «Ballets Russes: The Art of Costume» (Canberra, 2011), а также американскую книгу «The Ballets Russes and the Art of Design» (The Monacelli Press, New York, 2009) и выпущенную в Лондоне «Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion» (Reaktion Books, London, 2010).

Анализ вышеперечисленной литературы показывает существенные ограничения в оценке характера влияния русского *традиционного* искусства на европейское, связанные с неразработанностью самого *метода* рассмотрения проблемы, его преимущественно культурологический характер, важный для определения значимости общего отношения к теме, но не имеющий оценок средств искусствоведческой интерпретации. Особенности в оценке процессов восприятия феномена одной культуры при попадания ее в иносреду и мгновенное трансформирование ее в структуре собственных художественных стереотипов – это проблема определения пиков мировой культурно символической презентации, связанной с событиями общего культурно-исторического взаимодействия, идейными (идеологическими) стереотипами восприятия «другой страны», несовпадением социальных ценностей, специфики художественно-исторических прецедентов обмена в области искусства как воли автора (дизайнера), проблемы адекватности архетипических ощущений и фигур. Восприятие художественных ценностей очевидных для носителей одной культуры вовсе не означает их одинаковое восприятие другой культурой. Соответственно необходима разработка понятий *художественно-эстетической корреляции* при переносе одних феноменов в структуру иных ментальных пространств, а также оценка значения и особенностей огромной работы, проделанной художниками конца XIX начала XX в., специфически преодолевающих разрывы, порожденные надменным двадцатым столетием.

Примечания:

1. *Н. М. Мерцалова.* Поэзия народного костюма. М: Мол. гвардия, 1975. - 92 с

Библиография:

1. *Калашникова Н. М.* Народный костюм. Семиотические функции. М: Сварог и К, - 2002

2. *Мерцалова Н. М.* Поэзия народного костюма. М: Мол. гвардия, 1975

3. *Пармон Ф. М.* Композиция костюма. М: Легпромбытиздат, 1985

4. Ballets Russes: The Art of Costume, edited by Robert Bell. National Gallery of Australia, Canberra, 2011

5. *Evelina Khromtchenko* "Russian Style". Assouline, New York, 2009

Д. В. Манукян

ВСХВ - 1923: НАЧАЛО СТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО ВЫСТАВОЧНОГО АНСАМБЛЯ

Статья посвящена Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке, которая была открыта в 1923 году на территории сегодняшнего парка им. А. М. Горького. Статья дает общее представление об особенностях художественной жизни в России в первые годы после Революции и охватывает основные принципы организации и строительства выставки, базирующиеся на новой советской идеологии и пропаганде. В статье также описана главная выставочная архитектура этого смотра, включая наиболее прогрессивные павильоны, спроектированные советскими конструктивистами.

The article describes the All-Russia agricultural and artisanal industrial exhibition that was opened on the territory of the future Gorky park in 1923. It gives general understanding of the Russian art life particularities within the first years after the Revolution and covers the main principals of organization and construction of the exhibition based on the new soviet ideology and propaganda. It also describes the main exhibition architecture including the most advanced pavilions designed by soviet constructivists.

Ключевые слова: выставка, экспозиция, экспонат, архитектура, павильон, генеральный план, монументальные росписи, выставочное оборудование, конструктивизм, авангард, модерн, пропаганда, агитация.

Keywords: exhibition, exposition, exhibit, architecture, pavilion, general layout, wall painting, exhibition equipment, constructivism, avant-garde, Art Nouveau, propaganda, agitation.

1920-е годы – уникальный период отечественной истории, который

вызывает сегодня живой интерес у современников. Это было время небывалого подъема общественной жизни, творческих исканий и экспериментов в области изобразительного и декоративного искусства, архитектуры, литературы, театра и музыки. 1920-е стали блистательной страницей в истории отечественного дизайна и временем формирования искусства советской выставочной экспозиции.

События октябрьской революции, за которыми последовали серьезные социально-политические и экономические изменения в России, многие представители русской и западной творческой интеллигенции восприняли с большим энтузиазмом. Для них революция стала символом тотального обновления общества, эпохи подлинной свободы мысли и слова, свободы художественного самовыражения.

При этом для большинства жителей России происходящие в стране события были связаны с глобальным катаклизмом во всех сферах жизни, а их идейное содержание оказалось чуждым и непонятным. Поэтому уже в первые годы после революции новое правительство столкнулось с необходимостью разъяснения ее идей методом наглядной массовой агитации, которая определила общий вектор развития художественной жизни страны тех лет. Искусство стало орудием пропаганды новой идеологии, а советский агитфарфор, росписи агитпоездов и агитпароходов стали ярким выражением нового времени.

К важным составляющим художественной политики страны относилась организация массовых народных празднеств и выставок. Оживленные площади и улицы городов украшались художественно оформленными плакатами, содержащими основные идеи и лозунги новой идеологии, дающими оценку важным историческим событиям, происходящим в стране.

Особым революционным содержанием отличалась и выставочная практика. На первом этапе, пропагандируя новые идеологические установки, они, тем не менее, были построены с использованием старых приемов и форм показа, которые сложились еще в дореволюционных музеях, на торгово-промышленных выставках и ярмарках. Таким образом, предмет и форма экспонирования находились в противоречии.

Заметный сдвиг в решении этой проблемы произошел на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной

выставке (ВСХВ) 1923 года. Выставка расположилась на территории, которую тогда занимали огороды у Крымского моста, сад Голицынской больницы, Нескучный сад и часть Воробьевых гор. Самый масштабный проект тех лет ВСХВ была открыта 19 августа. В рамках новой государственной политики, основанной на социалистическом методе ведения хозяйства, ей уделялось особое значение. В Постановлении X съезда Советов о Всероссийской сельскохозяйственной выставке от 27 декабря 1922 г. были четко сформулированы ее задачи. В частности, в документе подчеркивалось, что необходимо «показать основные достижения свои в области восстановления, укрепления и развития сельского хозяйства на новых началах, под руководством рабоче-крестьянской власти» (1). Выставка стала первым совместным мероприятием всех союзных республик, первым смотром развития сельского хозяйства страны.

В январе 1923 года начал свою работу Главный выставочный комитет, который осуществлял непосредственное руководство выставкой и подготовительными работами. Главным архитектором был назначен А. В. Щусев. К подготовке выставки ее устроители привлекли лучшие художественные силы страны, а также молодых перспективных специалистов. В их числе архитекторы И. В. Жолтовский, В. К. Олтаржевский, Ф. О. Шехтель, В. А. Щуко. И. А. Фомин, И. А. Голосов, Н. Я. Колли, В. Д. Кокорин, К. С. Мельников и другие; скульпторы С. Т. Коненков, И. Д. Шадр. В. И. Мухина, М. М. Страховская и другие; художники А. А. Экстер, И. И. Нивинский, С. В. Герасимов, Б. В. Иогансон, А. А. Осмеркин, Л. С. Попова, Г. К. Савицкий, А. В. Лентунов, Г. А. и В. А Стенберги, А. Г. Тышлер, А. А. Лабас, А. А. Дейнека, К. Клуцис, С. А. Лучишкин и другие.

Организаторами ВСХВ 1923 года была проведена грандиозная и беспрецедентная для того времени работа. Практической ее стороне предшествовала разработка целого ряда принципиальных теоретических требований к выставке в целом. Огромное значение придавалось художественно-декоративному облику, который, помимо достижения вышеуказанных задач, должен был гарантировать популярность ВСХВ среди населения, создавать ощущение праздничности и соответствовать духу подъема. Такой подход сам по себе требовал своеобразного

эстетического единства: это была первая в истории молодого советского государства выставка, построенная по единому плану, в котором в экспозиционную сферу включались сами павильоны, их интерьеры, а также большая открытая территория. Хотя гармоничного единства этих трех составляющих выставочного ансамбля в результате достигнуто не было, сама постановка подобной задачи была очень важной и прогрессивной.

С целью выработки единого плана ВСХВ Главный выставочный комитет организовал открытый всероссийский конкурс. Параллельно ему был устроен конкурс закрытый, среди именитых архитекторов, которые неоднократно участвовали в организации российских и зарубежных выставок. Открытый конкурс дал богатый материал по архитектурному облику выставки, но ни один из проектов не удовлетворил ее организаторов. В закрытом конкурсе победил проект И. В. Жолтовского. Этот проект лег в основу генерального плана выставки. Оставаясь верным своему творческому кредо, Жолтовский в основу планировки выставки заложил идею классического регулярного парка, главная ось которого шла параллельно Москве-реке. Второстепенные аллеи формировали сетку партера, вокруг которого свободно располагались выставочные павильоны. В центре партера первоначально предполагалось соорудить фонтан с символической скульптурой пробуждающейся России. Однако в ходе строительства по экономическим причинам от этой идеи пришлось отказаться. На месте фонтана был установлен ветряк, у подножья которого стояли земледельческие машины.

По проекту И. В. Жолтовского также были построены отдельные сооружения ВСХВ. Среди них главная входная арка, конструктивным решением напоминающая триумфальные арки Древнего Рима, и павильон Главного дома - самое крупное сооружение выставки. Главный павильон состоял из 8 корпусов, расположенных буквой П. Один из фасадов павильона выходил на Крымский вал. Снаружи он был украшен статуями «Металлист» работы И.Д Шадра и «Жнец» М.М. Стаховской. Два других фасада шли параллельно Москве-реке. В центре одного из них, ближайшего к реке, располагалась Главная арка. Другой фасад, расположенный прямо напротив Главной арки,

выходил из общего объема в виде шестигранника, также состоящего из отдельных корпусов, симметрично расположенных вокруг открытого внутреннего двора. Вход в «шестигранник» был оформлен портиком с фронтоном и скульптурными колонами-кариатидами работы С.Т. Коненкова. В Главном павильоне были представлены экспонаты всех разделов выставки.

Эти сооружения, традиционно решенные в стиле неоклассики, тем не менее, выглядели особенно современно, главным образом, за счет строительного материала. Дерево (в основном, пиленый лес), использованное во всем выставочном ансамбле в целях экономии, помогало выявить особенности классической архитектурной конструкции. Кроме того, сочетание кладки «елочкой» и деревянной монументальной скульптуры, с одной стороны, придавало необычную нарядность архитектуре Жолтовского. С другой стороны, выявление деревянной конструкции в античных формах вызывало ассоциации с архитектурой эпохи греческой архаики. Подобное балансирование придавало этим сооружениям особый дух новаторства и остроты.

Согласно традиции классической парковой архитектуры от Главного павильона открывался вид на большой партер шириной 120 м и протяженность 500 м. Такое планировочное решение регулировало движение посетителей в пространстве выставки. Партер ВСХВ разительно отличался от того, что является классическим представлением о регулярном парке. По замыслу Жолтовского партер сам по себе представлял ценный и эффектный экспонат и был засеян посевами опытно-показательного характера и образцами культур разных районов страны, вследствие чего не отличался цветовой насыщенностью. В передней части партера находилась пирамида. На одной из ее сторон из живых цветов была надпись с цитатой Ленина: «Наша цель восстановить смычку, доказать крестьянину, что мы начинаем с того, что ему понятно, что мы ему умеем помочь, что коммунисты в момент тяжелого положения разоренного мелкого крестьянина ему сейчас помогают на деле». На противоположной стороне также из цветов был выполнен портрет самого вождя, а также выкладывались дни месяца.

По левую сторону от партера располагалась группа павильонов

животноводства, машиностроения, полеводства, мелиорации. Павильон машиностроения, также спроектированный Жолтовским, - одно из немногих во всем выставочном ансамбле зданий, полностью построенное из железобетона. Павильон состоял из 6 отдельных корпусов, которые в центре формировали открытый двор. Это единственное сохранившееся до наших дней сооружение ВСВХ, хотя в настоящий момент оно находится в очень плачевном состоянии. Монументальный характер сооружения удачно сочетался с его назначением. В день открытия выставки в Павильоне машиностроения посетители увидели первые советские тракторы, вызвавшие настоящий фурор. Новинками сельхозтехники также стали молотилки и плуги, зерноочистительные и сортировальные машины.

Расположенный на берегу Москвы-реки рядом с Главным павильоном Кустарный павильон А. В. Щусева также относился к «недеревянным» постройкам выставки. По сути, он представлял собой реконструкцию цеха завода Бромлея, где до революции строились небольшие речные суда. Традиционная базилика с повышенным средним нефом и окнами для освещения внутреннего пространства была преобразована Щусевым в стилистически абсолютно иную архитектуру. Наличие белых элементов на фасаде стен из красного кирпича, ритм пилястр, декоративных карнизов, вертикальный шпиль, использование в декорировании гжельской майолики – все это отражает стилистику модерна.

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года также изобиловала павильонами, которые носили элементы национального своеобразия. Это корпуса Федераций, расположенные, главным образом, напротив Главного корпуса по другую сторону партера, такие как павильон Азербайджана архитектора Я. М. Сырыщева, Киргизской республики И. А. Фомина, Украины – В. К. Троценко и другие. Примечательно, что авторы некоторых из них в будущем станут выдающимися мастерами русского авангарда.

В том числе и М. Я. Гинсбург – на выставке 1923 года архитектор павильона Крыма, исполненного в «бахчисарайском» стиле. Павильон стал первым реализованным проектом Гинсбурга после приезда в Москву двумя годами ранее. Внешний облик этого сооружения еще

ничем не напоминает «зрелый» стиль архитектора - главного теоретика советского конструктивизма. Уже в следующем 1924 году выйдет его труд «Стиль и эпоха», ставший манифестом этого направления.

Наиболее выразительным сооружением отдела Федераций стал павильон Дальнего Востока И. А. Голосова. Павильон Дальнего Востока интересен как с точки зрения образно-стилистического решения, так и в качестве этапного проекта этого зодчего, который еще не подошел *к* целостному пониманию «своей» архитектуры. Сохранившиеся авторские эскизы и редкие фотографии павильона помогают получить о нем визуальное представление. Стремясь наиболее ярко выразить индивидуальный особенности этого края, Голосов создает образ, полный романтической символики. При этом в проекте безошибочно угадывается метод архитектора. Павильон в форме дуги состоял из отдельных объемов: вход представлял собой простую юрту, затем основной объем постепенно нарастал, превращаясь в корабельную мачту (символ мореходов). Сбоку к павильону примыкал вход в виде китайской пагоды, соединенный с главным объемом перекидным мостиком.

К комплексам эклектичного типа относился и Иностранный отдел ВСХВ, который был построен по проекту архитектора В.А. Щуко и располагался по другую сторону Крымского вала.

Современность и новизну традиционным архитектурным формам на ВСХВ 1923 года также придавали монументальные росписи и контррельефы, исполненные в авангардном ключе. Декоративные элементы вписывались в тимпаны фронтонов, в люнеты порталов, размещались между опорами портиков, при этом их содержание и форма разительно отличались от привычного канона. Монументальная живопись выставки (как и скульптура) носила агитационный характер: росписи павильонов содержали изображения атрибутов передового сельского хозяйства (ветряка, мельничного колеса, электродвигателя, опрыскивателя и т.д.) или представлялись в виде панно с изображением карты земель, сельскохозяйственных работ и т.д.

Например, монументальный декор павильона машиностроения, созданный А. А. Экстер и И. И. Нивинским, содержал изображения строительной и сельскохозяйственной техники, механических деталей,

написанные плоскостно в простых геометрических формах. Надписи «металл» и «электричество» были ритмично закомпанованы в тимпанах, создавая особую динамику.

Другой авторский подход просматривается в росписях павильона Лесоводства, павильона Полеводства, павильона Луговодства, мелиорации, садоводства, огородничества. Заданная плоскость разделялась на ассиметричные секторы, каждый из которых имел независимую от соседнего живописную композицию.

Для фронтона павильона Полеводства художники Экстер и братья Стеренберги создали контррельефы, отдельные детали которого были свободно, ассиметрично расположены в заданном ордерном пространстве.

Живопись покрывала фасады и других павильонов, в частности, Главного павильона, павильонов текстильсиндиката, Украины, Отдела переработки, постройки Иностранного отдела и т. д.

Однако, возвращаясь к архитектуре выставки, необходимо подчеркнуть, что особый интерес представляю собой проекты авангардного характера. Павильон «Известий» и «Красной Нивы», авторами которого стали художник А. А. Экстер, скульптор В. И. Мухина и архитектор Б. В. Гладков, павильон «Добролет» (Добровольного общества содействия авиации) неизвестного автора и, конечно, знаменитая «Махорка» К. С. Мельникова стали наиболее передовыми сооружениями ВСХВ 1923 года. Сами по себе они явились экспонатами выставки, независимо от содержания их экспозиции.

Павильон «Известий» и «Красной Нивы» располагался недалеко от отдела Дальнего Востока. Это была небольшая по размерам конструкция, которая воспринималось современниками как символ быстротечной информации, выраженный в определенных атрибутах: радиомачте, увенчанной крылом и пропеллером аэроплана. Внешний облик павильона в конструктивной, лаконичной форме напоминал театральные декорации тех лет, которые, в частности, создавала сама Александра Экстер.

Идея киоска Добровольного общества содействию авиации раскрывалась автором в простой прямолинейной форме. Он был решен как взлетающий самолет, под фюзеляжем которого помещалась сама

постройка.

Павильон Синдиката махорочной промышленности (Махорсиндикат) - один из ярких примеров подлинного обновления языка архитектуры. Он стал не только первым реализованным проектом К. С. Мельникова, но и самым передовым павильоном выставки. Эта небольшая по размерам, но очень выразительная деревянная постройка была сооружена в Отделе переработки — самой крайней части композиционной оси, и резко контрастировала с окружающими его павильонами.

Сооружение представляло собой сложную динамическую композицию, в которой использовались особые средства и приемы. Сам архитектор определял их следующим образом:

«1) объемы сдвинулись с опор, 2) у открытой наружной лестницы ступени-консоли, 3) односкатная стремительность кровель, 4) прозрачность углового остекления... объемы вздыбились, и ничтожная величина павильона возвеличила Архитектуру новым языком — языком экспрессии... Я не хотел в своем произведении видеть крыш, что составило стиль всех тогда построенных на выставке павильонов. Плоских кровель мы не умели строить, поэтому без крыш не обойтись, и в результате с главного фасада все крыши сдвинуты, образовав стремительную игру форм.... У винтовой лестницы упразднена тетива, ввиду сложных работ по ее выполнению из дерева. Взамен 200 болтов удерживают ступени-консоли и ни один болт не виден снаружи» (2).

В «Махорке» и последующих проектах Константина Мельникова прослеживается его особое отношение к архитектуре. Мельников считал, что настоящее архитектурное произведение должно вызывать у человека эмоции. Форма должна идти именно от эмоционального восприятия, а не от функции и выявления конструкции, которые не имеют ничего общего с искусством.

При проектировании «Махорки» Мельников применил принципиально новый подход к художественному образу выставочного павильона, который затем был развит в советском павильоне на Международной выставке декоративных и прикладных искусств в Париже 1925 года.

Говоря об организации внутреннего пространства павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной

выставки 1923 года, сразу необходимо подчеркнуть, что оно не выглядело столь современно как экстерьеры. В большинстве случаев декораторы придерживались традиционных схем, характерных для русских торговых выставок дореволюционного периода. Экспозиции строились либо по музейному, либо по торговому прототипу. Однако и здесь наметились некоторые сдвиги в сторону художественного единства и унификации выставочного оборудования. В частности, при проектировании интерьеров павильонов Наркомпроса и Машиностроения оформители пользовались стандартной системой и схемой расположения составных, комбинированных, типовых выставочных щитов и стеллажей, которая была разработана специально для ВСХВ 1923 года профессором Сакулиным. Это позволяло рационально использовать помещение без установки глухих перегородок, что не нарушало свободного движения публики и цельности внутренней пространственной организации экспозиции.

ВСХВ 1923 года изобиловала натурными экспонатами, что также широко использовалось в выставочной практике прошлых лет. Демонстрация машин в действии (соревнования тракторов, запуски двигателей и насосов), устройство дегустационных отделов, где можно было попробовать разные сорта сыра, масла, вина и т.д., открытие показательных производств (та же «Махорка»), непосредственное вовлечение посетителя в процесс изготовления (например, в Кустарном павильоне) на тот момент широко использовались в мировой выставочной практике. Этот способ экспонирования стал главным на ВСХВ 1923 года.

Из практики всемирных и международных выставок был воспринят и проект «Деревня». Его автор - архитектор А.Н. Рухлядев. Отдел, расположенный вдоль Москва-реки прямо за Кустарным павильоном, состоял из двух частей - Старой и Новой деревень. В Старой деревне находилось несколько наиболее типичных крестьянских усадеб Европейской России со всей утварью, сельскохозяйственным орудием и даже обитателями, одетыми в характерную для региона одежду. В некоторых из них показывались типичные для этих мест кустарные промыслы. Рядом были расположены усовершенствованные типы построек для северного, центрального и южного районов из

огнестойкого материала: кирпича, цемента, камней, глинобитной массы. Сооружения Новой деревни покрывались шифером и черепицей, а также демонстрировал другие строительные новации. Таким образом, экспозиционный комплекс Старой и Новой деревень работали на контрасте устаревшего быта и его модернизации.

Общую визуальную картину ВСХВ 1923 года создавали также многочисленные плакаты и лозунги агитационного характера. Кроме того, синтез искусств на выставке включал в себя и огромный диапазон различных мероприятий – торжественные шествия, театральные постановки, выступление артистов цирка, эстрады, концерты симфонической, хоровой и народной музыки, различные презентации и тематические лекции.

В заключение нужно подчеркнуть, что при всех недостатках художественного решения Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года, в ходе реализации этого грандиозного проекта был предпринят ряд важных шагов прогрессивного характера. К ним, в первую очередь, следует отнести принципиально новый подход к созданию выставки. В основе этого подхода лежали задачи идеологического характера, связанные с пропагандой новой социально-политической системы, новых экономических отношений, нового образа жизни. Устроители ВСХВ 1923 года продемонстрировали уже существующие достижениями в экономической сфере, подчеркнули перспективность такой формы хозяйствования. С этой точки зрения ВСХВ де-факто ознаменовала собой переход от политики военного коммунизма к новым экономическим отношениям.

Закономерно, что художественная составляющая выставки была подчинена идеологическим задачам, которые требовали от этого смотра, в том числе, и особой масштабности и размаха. Уникальность и особое значение Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года заключается и в том, что на ней впервые были воплощены в жизнь архитектурные проекты, авторами которых стали мастера советского авангарда. Именно советским архитекторам-конструктивистам всего через несколько лет предстояло совершить революцию в советской выставочной практике, которая очень быстро будет подхвачена их зарубежными коллегами.

Примечания:

1. Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных советских республик. Сборник документов. 1917-1936, Т.1, М.: 1959, с. 233

2. *Хан-Магомедов С. О.*, Константин Мельников, М.: Архитектура-С, 2006, с. 59, 71.

Библиография:

1. Рязанцев *И. В.*, Искусство советского выставочного ансамбля. 1917-1970, М.: Советский художник, 1976.

2. *Хан-Магомедов С. О.*, Илья Голосов, М.: Архитектура-С, 2007.

3. *Хан-Магомедов С.О.*, Иван Жолтовский, М.: С.Э. Гордеев, 2010.

4. *Хан-Магомедов С.О.*, Константин Мельников, М.: Архитектура-С, 2006.

5. *Хан-Магомедов С. О.* Моисей Гинзбург, М.: Архитектура-С, 2007.

6. *Хан-Магомедов С. О.*, Творческие течения, концепции и организации советского авангарда, М.: Архитектура, 1997.

7. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования, М., 1971.

8. Алексей Щусев Документы и материалы, М.: С. Э. Гордеев, 2011.

9. Временная архитектура парка Горького: от Мельникова до Бана. Каталог выставки, М,: Центр современной культуры «Гараж», 2012.

10. Выставочные ансамбли 1920-1930-е годы, М.; Галарт, 2006.

11. Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных советских республик. Сборник документов. 1917-1936 гг., Т.1, М., 1959.

Н. К. Шабанов, М. С. Степанов

СЪЕЗДЫ ДЕЯТЕЛЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

В статье раскрывается роль всероссийских съездов деятелей профессионально-технического образования в России, в конце XIX – начале XX в.

An article shows the role of Russia-wide meetings of educationalists in Russia, in the end of XI – beginning of the XX century.

Ключевые слова: съезд, художественное образование, художественно-промышленное образование, рисование в школе, черчение.

Keywords: meeting, artistic education, Arts and Crafts education, painting, draftsmanship

Прогрессивную роль в деле развития профессионально-технического образования в России в конце XIX - начале XX веков сыграли съезды русских деятелей профессионально-технического образования, Съезды возбуждали интерес к делу распространения технических знаний в стране, содействовали обмену опытом и квалифицированному и к тому же коллективному обсуждению и раз решению вопросов технического образования.

Инициатором созыва наиболее представительных трех всероссийских съездов русских деятелей по техническому и профессиональному образованию было Русское техническое общество.

Первый съезд состоялся в 1889-1890 гг., В его работе принимали участие 1076 чел., второй - в 1895-96 гг. - 1750 человек, третий - в 1903-1904 гг., участвовало 2727 человек. На всех съездах широко обсуждались не только специальные, но и общие вопросы, такие, как

о всеобщем начальном образовании, о распространении внешкольных форм просвещения ремесленников и рабочих, о длительности рабочего дня и т.д.

Съезды являлись своеобразными импульсами в деле развития профессионально-технического образования. Среди специальных вопросов, обсуждаемых на съездах, так или иначе, вставал вопрос и о развитии художественного и художественно-промышленного образования. Правда, решений съездов носили характер просьбы и рекомендаций в адрес правительства и заинтересованных лиц, но они в какой-то мере способствовали оживлению дела в обсуждаемых областях художественно-промышленного образования.

Художественное образование вообще и художественно-промышленное, в частности, естественно в силу своего положения и развития не занимали главенствующего места в кругу вопросов, обсуждавшихся организационным комитетом 1-го съезда его секций, хотя и была создана секция технического рисования и черчения. На секции был заслушан доклад по вопросу о введении рисования как предмета общеобразовательного и обязательного во все учебные заведения, причем, поднимались такие вопросы как: определение наилучшего начального возраста, при котором следует приступать к обучению, рекомендовался метод обучения, содержались призывы организовать подготовку учителя рисования, составлялись схемы программ.

После 1-го съезда рисование было введено в низшие классы гимназий в качестве обязательного предмета, реальные училища получили новые измененные программы по рисованию и черчению. Новый Устав Академии художеств (1893 года) возлагал на нее обязанности распространять рисовальные школы в провинции.

Значительно больше внимания вопросу художественного и художественно-промышленного образования уделил II-й съезд, организационный комитет которого создал специальную секцию (XI) графических искусств (рисования, черчения и чистописания), под председательством бывшего директора Строгановского училища Ф.Ф. Львова, что способствовало выходу секции за рамки круга вопросов, касающихся только графических искусств, и сосредоточению внимания на вопросах художественно-промышленного образования.

Предварительно организационным комитетом по учебным заведениям были разосланы перечни вопросов, получено было 200 ответов, которые в обобщенной форме докладывались и рассматривались на секции. В перечне предлагались, например, следующие вопросы для рефератов:

по черчению: Желательно ли введение преподавания черчения в городских, приходских и сельских училищах, и кому может быть поручено преподавание этого предмета?

Может ли черчение считаться необходимым предметом в современной общеобразовательной школе, как в средней, так и в низшей? и другие.

по рисованию: Общеобразовательное значение рисования (роль его в ряду других предметов школьного обучения).

Не следует ли считать необходимым ввести преподавание методики рисования в тех учебных заведениях, которые дают окончившим в них курс право на преподавание рисования.

После обсуждения вопросов секция пришла к выводу, что как художественное, так и художественно-промышленное образование в России отстает от требований жизни, что «наряду с другими профессиональными школами Россия нуждается и даже, может быть, наиболее в художественно-промышленных школах, которые воспитывали бы эстетические чувства своих учеников и образовывали бы людей, вполне пригодных для самостоятельной работы», подчеркивалось в материалах съезда.

Секция утвердила следующие тезисы по вопросам развития в России художественно-промышленного образования:

1. Современное состояние отечественной промышленности вызывает настоятельную необходимость в специальном художественно-промышленное образовании.

2. Цель художественно-промышленного образования - дать обществу художников-композиторов, мастеров-художников и рисовальщиков - ремесленников по разным отраслям промышленности.

3. Художественно-промышленная школа, отвечающая современным требованиям жизни, должна иметь специальные мастерские по избранному отделу промышленности.

4. Для распространения художественно-промышленного образова-

ния желательны, между прочим, особые общества в разных местах России, целью которых было бы как содействие устройству, так и само устройство школ, классов, музеев, библиотек, конкурсов, чтений и передвижных выставок, а также содействие осуществлению художественно-промышленных изданий.

5. Желательно, чтобы организационный комитет будущего съезда по техническому и профессиональному образованию обратил, между прочим, внимание и на нужды художественно-промышленного образования, учредив особую секцию для подробной разработки вопросов, касающихся этого специального образования.

Секция также указала на необходимость обратить должное влияние на подготовку преподавателей рисования. Все эти рекомендации были затем утверждены съездом с некоторыми поправками и дополнениями (отнесение рисования к числу обязательных предметов, об уравнении отметки по рисованию с отметкой по другим предметам, о введении экзамена в некоторых учебных заведения, где этот предмет является обязательным и т.п.)

Состояние художественного и художественно-промышленного образования было предметом обсуждения на II-и съезде не только на секции графических искусств. Этот вопрос поднимался и на заседаниях других секций. Так 3-я секция средних и низших технических училищ рекомендовала для ремесленных классов при городских училищах организовать подготовку ремесленников преимущественно по художественным ремеслам, подчеркнув, что с этой целью в ремесленных классах при городских училищах следует обратить серьезное внимание на изучение графических искусств.

В местностях с ярко выраженными кустарными промыслами (гончарным, художественно-литейным, живописным, игрушечным, резным и др.) секция рекомендовала открывать соответственным специальные профучилища с серьезной постановкой преподавания графических искусств.

По докладу А.Г. Небольсина «Об учреждениях для распространения общего и специального образования среди населения» в связи с высказыванием пожелания об устройстве воскресных и вечерних классов не только для ремесленных учеников, но и для взрослых

ремесленников с общеобразовательными и специальными предметами рекомендовалось обратить особое внимание на рисование и черчение. И в связи со всем этим признавалось желательным устройство доступных художественно-промышленных музеев, в которых ремесленники могли бы видеть хорошие образцы изделий.

Художественно-промышленные музеи, кроме того, могли быть центрами открытия воскресных и вечерних классов рисования для ремесленников.

Как видим, многие пожелания этой секции были идентичны с пожеланиями секции графических искусств. Это лишний раз говорит о том, насколько назрел вопрос о художественном и художественно-промышленном образовании в России, показывает, как его думали разрешить передовые деятели профессионально-технического образования.

Постановка проблемы в таком аспекте выходила за рамки художественно-промышленного образования и смыкалась с социальными проблемами.

Значительно большее внимание художественно-промышленному образованию было уделено на III-ем съезде (1903-1904 гг.). Организационный комитет III-го съезда учел пожелания графической секции II-го съезда: была создана секция художественно-промышленного образования и графических искусств. Секция заслушала на своих заседаниях 69 докладов, большая часть которых затрагивала вопросы художественно-промышленного образования. Так, например, председателем секции А.Бенуа и членом секции Е. Маковским были прочитаны доклады, трактующие постановку преподавания искусств в художественно-промышленных и других учебных заведениях в связи с задачами художественной промышленности и общим развитием учащихся. А. Бенуа же сделал обзорный доклад о современной постановке учебного дела в художественно-промышленных учебных заведениях; Н.В. Глоба выступил с докладом на тему: «Что может требовать фабрика от оканчивающих художественно-промышленные школы и что могут и должны дать своим ученикам такие школы»; Г.Мирошников - «Соображения о желательной постановке художественно-промышленного обучения в России» и др. III съезд не

закончил своей работы: испугавшись роста в стране революционных выступлений, петербургский градоначальник распорядился закрыть съезд без каких-либо объяснений на этот счет, лишний раз, подчеркнув отношение правящей верхушки даже к умеренным требованиям, в общем-то, либеральных делегатов.

На последующих съездах, не имеющих столь широкого представительства и программ заседаний (Егорьевский съезд директоров и преподавателей технических училищ Московского учебного округа - 1911г., совещание деятелей по профессиональному образованию при отделе промышленных училищ Министерства народного просвещения 1916 г.), вопросы художественно-промышленного образования не поднимались.

Правда, состоявшейся в декабре 1911 - январе 1912 г. Всероссийский съезд художников не прошел мимо вопросов художественно промышленного образования.

В связи с тем, что докладчики, говоря о причинах отставания художественной промышленности, называли такие, как отсутствие подготовленных кадров, низкий уровень общей культуры народа, малочисленность художественно-промышленных учебных заведений, отсутствие надлежащий учебной базы и т.д. рекомендовалось:

- ввести в начальных школах элементарный курс рисования и ручного труда;

- ввести во все средние и высшие учебные заведения общеобразовательный курс «Всемирной истории изобразительных искусств»;

- открывать музеи, организовывать кустарные выставки, читать лекции по прикладному искусству;

- устраивать в городах городскими учреждениями или же обществами вечерние и воскресные курсы для ремесленников, где преподавалось бы специальное черчение, рисование, лепка и общеобразовательные предметы, относящиеся к ремеслам;

- устраивать земствами художественно-промышленные школы и временные курсы по специальностям, отвечающим местным нуждами в виде отдельных учреждений или же при начальных школах и т.п.

В это же время подобные вопросы поднимались и принимались

рекомендации на кустарном съезде в С.-Петербурге, на Казанском кустарном съезде и др.

Вообще же съезды, различные совещания, сыграв определенную роль в деле развития художественного и художественно-промышленного образования, не разрешили сколько-нибудь существенно его коренных вопросов, о чем, в частности, говорит тот факт, что на них иногда поднимались и обсуждались одни и те же вопросы и принимались те же рекомендации, которые уже были приняты на предыдущем съезде, принятые ранее рекомендаций десятилетиями не претворялись правящими кругами в жизнь из-за их косности и экономической отсталости страны.

Библиография:

1. *Веселов, А.Н.* Профессионально-техническое образование в СССР. М.: Профтехиздат, 1961.

2. *Шабанов, Н.К., Степанов, М.С.* История художественно-промышленного и художественно-педагогического образования в России в XIX – XX вв. Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2006.

3. Резолюция III съезда деятелей по техническому и профессиональному образованию. СПб, 1906.

4. Труды организационного комитета I съезда деятелей технического и профессионального образования. СПб., 1890.

5. Художественно-педагогический словарь. Сост. Шабанов, Н.К., Шабанова, О.П., Тарасова, М.С., Пронина, Т.Д. М.: Академический Проект: Трикста, 2005.

А. В. Сазиков

О СОХРАНЕНИИ СТАРОЙ РЕКЛАМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований («Дизайн в формировании эстетического облика городской среды»), проект № 12-04-00308

В статье на примере дошедших до наших дней образцов старой уличной рекламы раскрывается культурное значение такого рода исторического наследия, подчеркивается важность его сохранения.

In the article on the example of the extant samples of old outdoor advertising the cultural value of such historical heritage is revealed, the importance of its conservation is emphasized.

Ключевые слова: история рекламы; исторические вывески; городская среда

Keywords: history of advertising; historical signs; urban environment.

В июне 2012 г. на углу Малой Бронной и Спиридоньевского переулка, во время планового ремонта фасада расположенной здесь аптеки, была обнаружена уникальная вывеска времен нэпа. Как позднее выяснилось, профильное заведение располагалась в этом доме с 1914 г. и под вывеской 1920-х читается более старая, возможно относящаяся к периоду появления аптеки. Оригинальные шрифты, разработанные безвестным художником под влиянием стиля «модерн» образуют на нижней части эркера над входом надпись «АПТЕКА» в центре и «Центральное бюро студенческих кооперативов» по краям. Надписи выполнены в технике клеевой живописи по штукатурке. Активисты общественного движения

«Архнадзор» организовали сбор средств на реставрацию вывески и 3 октября 2012 года состоялось торжественное открытие труда многих людей, принявших участие в работах по восстановлению этого пусть не значительного, но исторически ценного культурного наследия Москвы. Реставрационные работы были выполнены в качестве производственной практики студентками Реставрационного отделения МГХПА им. Строганова Екатериной Дмитриевой и Мариной Гавриченко. Руководила реставрационными работами Н. А. Ковалева, художник-реставратор высшей категории отдела монументальной живописи ГосНИИР.

По всей Москве под вековым слоем краски и штукатурки скрывается еще немало старинных вывесок и реклам. Какие-то из них известны, но большинство – нет. В этой статье будут рассмотрены некоторые из известных сохранившихся вывесок царской и советской эпохи.

На Мясницкой улице можно видеть известный всем москвичам «Чайный дом». Его ярчайшая рекламная декорация созданная в 1895 году архитектором К.К. Гиппиусом для чаеразвесочной фирмы купца Перлова использовалась на протяжении многих десятков лет, и до сих пор «работает», привлекая покупателей в это царство чая, кофе и шоколада. Владельцы оформили свой магазин к приезду канцлера Китайской империи Ли Хунчжана, приглашенного на коронацию императора Николая II. Целью столь странной причуды было желание заполучить выгодный контракт (1).

Еще одна реклама чая спряталась во дворе дома 7 по Лубянскому проезду. На высоте 4 этажа объемными буквами в кирпичной кладке выложено «19 Чай Некрасова 00». Цифры по сторонам означают дату – 1900 год.

В 2010 году при сносе старого здания на углу Глинищевского переулка и Тверской улицы на брандмауэрной стене соседнего дома почти под крышей обнажилась гигантская вывеска «Францъ Маркъ и Ко». Дальнейшая ее судьба тревожна и пока не известна. Похожая история приключилась в 1994 г., когда на брандмауэрной стене Доходного дома Е. И. Курникова (1-я Тверская-Ямская улица, д. 32) была обнаружена реклама «Е.И.Курниковъ и сыновья. Колоніальная и гастрономическая торговля. Телефонъ № 34-64». Здание было сломано в 1997 году, декор

фасада в основном воссоздан на новом здании, построенном в 1999 году, но уже, разумеется, без рекламы.

Совершенно уникальная вывеска была обнаружена в конце 1990-х гг. при реконструкции здания расположенного по адресу ул. Маросейка, д. 9. За полосой гофрированного алюминия, служившего основой для советской вывески овощного магазина, открылись мозаичные вывески начала XX века. В те годы здесь располагался магазин хрустальной посуды француза Армана Федоровича Дютфуа. Межоконные проемы были украшены скрывавшимися под толстым слоем краски керамическими панно с растительным орнаментом характерным для стилистики модерна. Объемные картуши с латинской буквой «D» и в советские годы напоминали о прежнем владельце магазина. К сожалению, при реставрации уникальные керамические панно были уничтожены. Воссозданные на их месте мозаики хоть и повторяют оригинальный рисунок, но уже не могут претендовать на историческую подлинность. Вывеска в межэтажном пространстве при реставрации пострадала меньше – были утрачены объемные элементы изготовленные из поделочных камней, таких как янтарь, оникс, яшма и сердолик. Оригинальные вывески и панно были некогда изготовлены по заказу Дютфуа в смальтовой и керамической мастерских Строгановского художественно-промышленного училища. Одним из создателей вывески был тогдашний ученик Строгановки Федор Федорович Федоровский, позднее ставший знаменитым театральным художником, известным своими работами в Большом театре, участием в «Русских сезонах» Дягилева и созданием проекта рубиновых звезд московского Кремля.

В начале XX столетия весьма распространенным явлением была особая рекламная отделка фасадов. При этом каждый старался выделиться на фоне конкурентов, и никто не считался с архитектурой. Так что на одном и том же здании можно было увидеть отделку самого различного характера: «перерождения Людовика XVI, рядом нечто голландское и завершается все это вывескою кинематографа во всех цветах радуги со всевозможными кривыми, кругами, золотыми солнцами и звездами» (2). Такой памятник рекламного вандализма сохранился в Богоявленском переулке Китай-города. Два нижних этажа

на углу, в начале прошлого века занимал трактир, фасад которого, совершенно не считаясь с основной отделкой здания, облицован белой глазурованной плиткой «кабанчик».

Более удачно в архитектурном отношении была решена аналогичная отделка магазинов известного до революции московского купца-миллионера Александра Васильевича Чичкина. В Москве в 1917 г. насчитывалось 76 молочных магазинов его всероссийской империи. Многие из них сохранили свой декор и поныне – светлая плитка «кабанчик» с зеленой или темно красной тягой, внутри которой некогда размещалась лаконичная надпись – «А.В.Чичкин».

По адресу ул. Рождественка д. 11 сегодня располагается Московский архитектурный институт. Рядом, притулилась широко известная «Книжная лавка архитектора». Металлические буквы этой вывески крепятся на полихромном керамическом панно, появившемся на здании после того, как оно в 1890 году перешло в собственность Строгановского художественно-промышленного училища. В верхней части панно, посередине имеются утраты глазури в виде перевернутого треугольника – это след от располагавшегося здесь некогда двуглавого орла с распростертыми крылами. Сейчас уже трудно сказать, когда именно были изготовлены сохранившиеся до сих пор буквы – «Книжная лавка архитектора», но всем своим видом они дают понять, что возраст их насчитывает десятилетия.

Иногда, в тех случаях, когда старая реклама на историческом здании была уничтожена, а новые владельцы по тем или иным причинам считают целесообразным ее восстановить, прибегают к опыту реконструкции. Одна из таких вывесок разместилась на фасаде бывшего Торгового дома Петра Смирнова «у Чугуннаго моста» что на Пятницкой улице. После революции основное производство семейной фирмы Смирновых, торговавших под этой вывеской еще с конца XIX века, было остановлено, а вывеска Торгового дома уничтожена. В конце XX века ее восстанавливает на прежнем месте по старым фотографиям «Торговый Дом по возрождению традиций Поставщика Двора Его Императорского Величества П.А.Смирнова». Хоть и новодел, а все-таки приятно. Еще одна «алкогольная» вывеска расположилась по адресу Петровка, д. 8. Высеченная в граните надпись гласит – «Товарищество

виноторговли К.Ф.Депре».

В конце XIX – начале XX веков были распространены вывески, написанные на листе кровельного железа, этот вид наружной рекламы представлен вывеской «Оптовая торговля кавказскими фруктами Каландадзе» на доме № 55 по ул. Лесная. Эту вывеску для нас сохранил созданный в 1924 г. музей «Подпольная типография». Дело в том, что в этом здании в дни Первой русской революции находилась глубоко законспирированная нелегальная типография, издававшая революционные листовки и социал-демократическую газету. Фасадная вывеска, ничем не выделялась среди прочих вывесок сделанных по той же технологии и потому отлично подходила для конспиративных целей. К сожалению, вывеску регулярно подновляют, так что она уже давно утратила свою аутентичность. Шрифтовые надписи, некогда выполненные масляной краской в ручную по трафарету, заменены на вырезанные из самоклеющейся пленки. И все же, хоть и с большой натяжкой вывеска передает дух и колорит наружной рекламы начала XX столетия.

После революции поиск новых форм выражения свободной мысли в искусстве отражается и на наружной рекламе. Особенно ярко и выразительно это получалось у конструктивистов: даже сегодня всеобщие взгляды привлекает выполненная по проекту Александра Родченко 1924 года рекламная роспись дома Моссельпрома в Калашном переулке, восстановленная в 1996 году студентами МАРХИ под руководством Елены Виноградовой.

Еще одним шедевром эпохи конструктивизма является вывеска «Мосторг», выполненая штукатуркой по фасаду, на здании расположенном на площади Краснопресненской заставы. Вывеска была запроектирована непосредственно для «памятника советской архитектуры» — бывшего Краснопресненского универмага в 1927 году архитекторами братьями Весниными и воссоздана в наши дни.

Чрезвычайно редкую в наши дни разновидность вывесок можно увидеть на 9-й Парковой улице — классическая для 1960-х гг. вывеска на стекле, выполненная по технологиям еще дореволюционных мастеров. Таких в Москве осталось – по пальцам сосчитать, а тут сразу две – «Ателье» и «Ремонт часов». Еще одна вывеска «Ателье» из той же

эпохи и выполненная в сходной стилистике сохранилась на Талдомской улице.

Удивительно, но на почве повального увлечения историческим прошлым наружной рекламы появляются даже мистификации вроде вывески бара «Жигули» (Новый Арбат, д. 11, стр. 1). Указывалось, что это точная копия вывески, некогда располагавшегося на этом месте популярного московского бара 1960-х годов. Но, хотя, газосветная надпись школьным курсивом и характерна для того времени, оригинальная вывеска имела совершенно иной характер.

Зато с другой стороны Нового Арбата на здании Московского дома книги по сию пору красуется вывеска, установленная еще при строительстве магистрали в 1967 г. Проект вывесок для Нового Арбата выполнил дизайнер-график А.Д.Крюков. В современной Москве это редкий пример единства вывески и архитектуры здания. Приземистому протяженному фасаду Дома книги явно не хватало стройного завершения, и парящие над зданием прямоугольники букв стали необходимыми вертикальными акцентами.

Еще один образец подлинной вывески, да еще к тому же газосветной находится близ Таганской площади на гастрономе «Таганский» (ул. Марксистская, д. 1). Установленная в 1987 г. вывеска с возрастом, увы, утратила прежний шик и презентабельный вид. Некогда красные буквы со временем приобрели «приятный» рыжеватый оттенок, который при ближайшем рассмотрении оказывается ржавчиной насквозь проевшей металлический остов гигантских литер.

Вообще, экспонаты наружной рекламы 1970-80-х годов в нашем «музее рекламы под открытым небом» представлены наиболее богато: это и объемные буквы-короба, и витринные карты и типовые вывески на так называемой «стиральной доске», где объемные пластмассовые буквы, крепятся на гофрированной основе из стеклопластика, алюминия или прямо на стене. Бережно сохранены даже одни из первых экспонатов таких вывесок, относящиеся к тому времени, когда, не смотря на поточный метод производства буквы для вывесок выпиливались в ручную — можно сказать hendmade. Позднее, когда было закуплено специальное импортное вакуум-формовочное оборудование, эти буквы стали штамповать.

Рядом с некоторыми образцами рукотворных букв начала 70-х годов притулились, уже едва различимые, непонятные значки. Это символические обозначения различных торгов, которые были присвоены им еще в 1920–30-е годы. Они выполнены в уже давно позабытой технике живописной стеклянной вывески. Написанные на стекле, тонированном желтым, красным или синим цветами блеклых оттенков, эти вывески, появившись еще в XIX веке царили вплоть до конца 1970-х годов.

Вывесок этого периода больше всего сохранилось в городе, но и исчезают они быстрее прочих. В утиль они отправляются не только волей новых хозяев зданий, но иногда и вопреки ей. Так стало с прекраснейшим образцом советской эпохи – вывеской «Булочная» на Покровке, д.1. Владельцы магазина расположенного по этому адресу всеми силами старались сохранить красивую вывеску с историей, но представители администрации города потребовали ее снять, а когда этого не произошло, буквы-короба были демонтированы неизвестными людьми. Интересно, что под коробами советской эпохи открылась более старая надпись на облицованном плиткой «кабанчиком» фасаде. И это не удивительно, ведь хлебом здесь торгуют с 1800 года. В настоящее время идет реставрация этой старинной вывески. Слева от входа в булочную сохранилась дореволюционная плитка с рекламой ее производителя Артура Перкса. Домов с такой рекламой в Москве осталось совсем не много, пересчитать хватит пальцев на одной руке.

Многие кинотеатры, гостиницы и заводы сохранили до сих пор вывески и крышные установки уже далекой советской эпохи. Одним из интереснейших экспонатов такого рода служит газосветная установка кинотеатра «Рига». Логотип на фасаде здания выполнен великолепным, мастерским росчерком. Это вам не компьютерный принт, набранный из типовой библиотеки типографских шрифтов.

Крайне занимательной может оказаться прогулка от метро «Добрынинская» вниз по Люсиновской улице. Прямо на площади на брандмауэрной стене дома № 60/2 по Большой Полянке, можно увидеть монументальное панно «Мы строим коммунизм». Сбоку, на этом же доме под строительной сеткой и лесами расположилась газосветная вывеска «Ремонт обуви», а свернув от метро направо на Люсиновскую

улицу, можно погрузиться в ностальгические воспоминания, созерцая вывески, относящиеся к началу 1980-х гг. Отформованные из плексиглаза и оклеенные синим и красным оракалом эти буквы-короба очень неплохо сохранились.

«Ювелирные работы» в Селиверстовом переулке сохранили не только вывеску 1980-х годов из объемных букв-коробов, но и оригинальное оформление витрин.

Еще до недавнего времени исправно выполнял свои обязанности афишный стенд у ДК «Меридиан» близ метро «Калужская». Не смотря на то, что такие стенды устанавливались в 1960-80-х годах, его конструкция крепка и надежна по сию пору, жаль, что не используется по назначению.

Световые короба на фабрике-химчистке имени Котовского в 1-м Кирпичном переулке; короб-кронштейн и витринная карта мастерской «Ремонт часов» на ул. Толбухина донесли до нас неповторимый колорит советского быта и рекламы бытового обслуживания периода «застоя».

К сожалению, в силу ограниченности объема статьи, невозможно рассказать еще о многих и многих экспонатах, красующихся на просторах родного города. Число их тает на глазах и, возможно многие из описанных уникальнейших объектов уже исчезли навсегда. Между тем, на примере рассмотренных в статье образцов старой московской рекламы не трудно заметить, что ее сохранение, и даже в некоторых случаях воссоздание, значительно обогащает городскую среду. Столь незначительная на первый взгляд деталь, как старая вывеска, историческое панно или крохотная керамическая плитка раскрывает множественные, неведомые до сей поры смыслы, заложенные в камне, в архитектуре, в пространстве исторического города. Сохранение этого наследия не только расширяет палитру художественных средств современной рекламы, но и обогащает дома, улицы и жителей города.

Примечания:

1. *Нащокина М. В.* Городская реклама // Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Книга вторая. Под общей редакцией Е.И. Кириченко. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 250.

2. ЦИАМ, ф. 179, оп. 52, д. 1172, л. 1. «О наблюдении за установкой уличных реклам и расклейкой афиш в городе». 1913-1916. Резолюция IV съезда Зодчих Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге. Из доклада архитекторов Е.Е.Баумгартена и Л.А.Ильина «Вандализм рекламы», 1909 г.

Библиография:

1. *Виноградова Т. Б.*, Сазиков А.В. Музей рекламы под открытым небом // Наружка. № 9, 2008. С. 49-54.

2. *Нащокина М. В.* Городская реклама // Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Книга вторая. Под общей редакцией Е.И. Кириченко. — М.: Прогресс-Традиция, 2003.

3. *Рахматуллин Р. Э.* Памяти Артура Перкса // Газета «Известия», 11.08.2006.

4. *Серов С. И.* Многоточие // КАК. № 1(3), 1998.

5. ЦИАМ, ф. 179, оп. 52, д. 1172, л. 1. «О наблюдении за установкой уличных реклам и расклейкой афиш в городе». 1913-1916.

А. В. Сазиков

ГАЗОСВЕТНАЯ РЕКЛАМА В СССР

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований («Дизайн в формировании эстетического облика городской среды»), проект № 12-04-00308

В статье рассмотрена история возникновения и развития газосветной рекламы в СССР. Анализируются специфические особенности формирования газосветной рекламы в условиях советского строя, ее разновидности, художественные и технические характеристики.

The article is dedicated to the history of occurrence and development of gas - discharge advertising in the USSR. The author analyses the specific features of the formation of gas - discharge advertising in the conditions of the Soviet system, its variations, artistic and technical characteristics.

Ключевые слова: газосветная реклама, история наружной рекламы, рекламный дизайн, городская среда

Keywords: gas - discharge advertising, history of outdoor advertising, advertisement design, urban environment.

Попытки европейских и американских светотехников создать источник света лишенный тепловыделения, привели в 1910-х гг. к рождению газосветной рекламы. К началу 30-х это изобретение дошло и до Советского Союза. Первая газосветная установка в нашей стране появилась в Москве в 1932 году, изготовлена она была фабрикой свето-художественных работ по проекту инженера А.П. Селезнева. Это было всего лишь короткое слово «Сад» для городского парка имени Прямикова близ Таганской площади.

1930-е гг. – особенное время в нашей истории. Уже сформировался своеобразный советский праздничный календарь: Первое Мая, День конституции, годовщина Революции... Все это сопровождалось торжественными актами и праздничными церемониями, сложными по организации, требовавшими немалых усилий и затрат. В такие дни город наполнялся колоссальными моделями машин, макетами новостроек, решенными в виде динамических конструкций с использованием света, музыки, радио, кино, различных пиротехнических эффектов.

Самодеятельные художники с их левацкими экзерсисами, более не поспевали за набирающей обороты машиной меднотрубного воспевания свершений и побед. Индустриализация проникала во все сферы жизнедеятельности страны. Централизованная торговля приходящая на смену рыночной стихии нэпа, в не меньшей степени нуждалась в стандартизации и механизации рекламы.

Для выполнения этих целей в марте 1930-го года в Москве при тресте наружного освещения «Мосгорсвет» возникла фабрика свето-художественных работ. Ей было суждено стать первым в стране предприятием, поставившим дело изготовления торговой и политической рекламы на промышленную основу. Не смотря на все объективные трудности переживаемые фабрикой в течении ряда лет, с первых же дней своей деятельности она стала крупнейшим производственным центром по свето-художественному и живописному оформлению Москвы. Вслед за первой скромной вывеской парка имени Прямикова, неоновая реклама появилась на кинотеатрах «Палас» и «Центральный», аргоновая – на гостинице «Гранд-отель». В первые для отечественной газосветной рекламы годы, палитра цветов ограничивалась всего тремя наименованиями. Наполнение трубки неоном давало оранжево-красное свечение, аргоном – бледно-лиловое, аргон с ртутью давал голубой цвет.

Для расширения цветовой гаммы с 1934 г. в качестве своеобразных светофильтров стали использовать окрашенное в массе цветное стекло. Например, наполнение трубки из желтого стекла аргоном с ртутью давало свечение зеленого цвета.

С принятием в 1935 г. Генплана Москвы, начало разработки которого было положено Постановлением 1931 года о развитии городского хозяйства в стране, назрела необходимость качественных перемен во

внешнем облике столицы. В ноябре 1935 года на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц-стахановцев Иосиф Сталин заявил: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее». По всем городам Советского Союза из репродукторов полилась бравурная музыка, на улицах и в парках играли духовые оркестры, на парадах тысячи физкультурников синхронно маршировали и проделывали гимнастические упражнения. Народилось и подросло новое поколение не знавшее ни Церкви, ни царя, ни капитализма. Вся мощь крепчающей машины советского агитпропа воспевала появление человека нового типа, являвшегося олицетворением образа идеального борца и строителя «светлого будущего».

Для наилучшего отражения этой идеи, в том же 1935 году Моссоветом был создан трест Мосгороформление, в состав которого была вскорости включена фабрика свето-художественных работ. В задачи треста входило все внешнее архитектурное, художественное и световое оформление города. Тогда же фабрикой был открыт магазин, в котором торговали стандартной продукцией живописного и газосветного цехов.

В 1937 году фабрика освоила новый вид художественной рекламы — применение паянных стеклянных букв для газосветных вывесок. Это новшество в купе с ростом производственных мощностей позволили тресту существенно расширить масштабы производства. В том году было изготовлено газосветное оформление Центрального Дома Культуры Железнодорожного транспорта, выставки «20 лет социалистического транспорта», кинотеатра «Художественный», Военного универмага, магазина «Хрусталь».

Кроме само собой разумеющихся 1 мая и 7 ноября Мосгороформление оформляло город к всевозможным политическим компаниям и выборам в Верховный Совет СССР. На 1 мая 1937 г. над Манежной площадью столицы появился огромный, 244 квадратных метра, светящийся герб Советского Союза. Это была одна из крупнейших работ фабрики. На герб ушло больше тысячи погонных метров газосветных трубок. Светящиеся силуэты Ленина и Сталина были не столь масштабны, но их в том году изготовили более двух сотен.

В 1940 году фабрика полностью освоила производство высоковольтных газосветных трубок (ранее они изготовлялись на

Московском электроламповом заводе), в фабричном годовом отчете ставились задачи на обозримое будущее: «В 1941 году необходимо добиться четкой работы всех цехов фабрики с тем, что бы фабричная марка была лучшей из всех живописно-оформительских предприятий города Москвы. 1941 год должен стать годом внедрения новых видов реклам и в частности динамической рекламы» (1). Начало войны внесло свои коррективы – производство газосветной рекламы было прекращено.

После войны произошло второе рождение газосветной рекламы. Начиная с 1946 года выпуск газосветных установок постепенно увеличивался с 4500 погонных метров в 1946 г. до 100 тысяч погонных метров в 1957 г. Благодаря начавшемуся в 1947 году использованию люминофоров, гамма цветов выросла до двадцати четырех. Газосветная реклама появляется во всех республиках, во многих городах страны. Тогда впервые возникли комплексные решения газосветной рекламы по группе объектов на улице или площади.

В 1950 году выходит приказ Минторга СССР № 830 «О состоянии торговой рекламы и мероприятиях по ее улучшению», обозначивший очередную компанию по модернизации наружной рекламы. Минторг стремился привести внешний и внутренний вид магазинов в соответствие с современными европейскими стандартами, от которых советская реклама к тому времени отстала уже лет на тридцать. Положения этого документа поставили задачу обеспечить газосветными вывесками все универмаги, крупные специализированные продовольственные и промтоварные магазины, рестораны и магазины без продавцов, расположенные на центральных магистралях города, ввести газосветную рекламу отдельных товаров.

В феврале 1956 года Циркулярным письмом Минторга СССР «О развитии и улучшении газосветной торговой рекламы», была утверждена инструкция по обращению с газосветными установками и единая форма договора на их техническое обслуживание.

Старания Минторга не прошли даром, газосветная реклама распространилась повсеместно, во всех ее видах. Улучшилось качество рекламы, снизились расценки на монтаж и техническое обслуживание. Из всех производителей газосветной рекламы трест Мосгороформление

был у Минторга на особом счету. В деле «улучшения внешнего вида газосветных установок» (2) ему не было равных.

Световую рекламу все чаще стали размещать на брандмауэрах, межэтажных проемах, сдвоенных кронштейнах, крышах. Особое внимание в это время уделялось разнообразию форм рекламы, для чего применяли художественные шрифты, силуэтные изображения товаров, светодинамику.

Светящиеся силуэты размещались, как правило, в витринах второго этажа. Изготовлялись они из газосветных трубок, закрепленных на металлической сетке, подвешенной к потолку над окном магазина. В витринах первого этажа газосветная реклама практически не использовалась, считалось, что это затруднит осмотр товаров. Но исключения, все же существовали, — в витринах продуктовых магазинов подвешивали прозрачные картуши с газосветными рекламными надписями.

Вывески становятся не только средством рекламы, но и действенным украшением фасадов зданий. Как правило, газосветная часть установок монтировалась на фоне деревянных или металлических букв и щитов, что создавало четкую видимость текста и силуэтных изображений в дневное время, при выключенном освещении. Объемные буквы для газосветных установок изготовляли из кровельного железа с окраской поверхности нитроэмалью, по верху контуром монтировались газосветные трубки.

В 1967 г. по всему Союзу отмечалось 50-летие Советской власти. Подготовка к празднованию началась задолго до юбилейной даты. С этим событием был связан особый подъем в развитии газосветного производства. Были заменены или отремонтированы все вывески, кронштейны, крышные газосветные установки. С этого времени газосветные вывески составляли подавляющее большинство световой рекламы Советского Союза.

В Москве и Ленинграде производство газосветных установок было монополизировано системой горисполкомов. В Москве все газосветные работы выполнял принадлежащий тресту Мосгороформление завод световой рекламы «Газосвет» (так к этому времени стала именоваться фабрика свето-художественных работ), в Ленинграде – объединение

«Газосвет». В то же время в столицах других республик, в краевых и областных центрах и просто отдельных городах газосветным производством занимались разнообразные ведомственные предприятия, причем каждое такое производство изготовляло газосветное оформление только для своего ведомства.

1970-е годы стали золотым временем для газосветных установок Советского Союза. В 1974 г. только по Москве насчитывалось 4000 газосветных установок и вывесок, из них 30 политической тематики. В 1975 г. уже были разработаны и введены в жизнь генеральные комплексные проектные решения по оформлению проспекта Калинина, ул. Кирова, ул. Герцена, завершалось оформление ул. Горького. Мосгороформлением было смонтировано множество крупных, многопрограммных светодинамических установок с рекламой как отечественных, так и зарубежных предприятий. Реклама стран восточно-европейского блока монтировалась, как правило, по трассам ведущим в столичные аэропорты.

Стремление московских властей систематизировать и упорядочить городскую рекламу посредствам комплексных проектов имело и свои негативные последствия. К середине 1980-х годов некогда яркая и самобытная ночная Москва представляла собой унылое однообразие сине-бело-голубых вывесок, большей частью выполненных по типовым проектам. Эта печальная мода стремительно распространялась и на другие города страны.

Технология производства советской газосветной рекламы за прошедшие с 1932 года десятилетия достигла очень высокого уровня. В Москве целый научно-исследовательский институт (ВНИСИ) работал над этой проблемой. Существенной ложкой дегтя оказалось качество комплектующих, в результате отечественные газосветные устройства грешили блеклостью цветов, трудоемкостью в изготовлении и ненадежностью в эксплуатации, а тут еще благие намерения проектировщиков, экономический и политический кризис середины 1980-х довершили дело. На фоне хиреющих пыльных вывесок 80-х годов неожиданным и шокирующим для москвичей оказалось то чудовищное вывесочное разноцветье и разностилье, которое обрушилось на них в 90-е. Но это уже совсем другая история…

Примечания:

1. ЦАГМ, ф. 1864, оп. 1, д. 2. Объяснительная записка к годовому отчету за 1940 год по фабрике свето-художественных работ треста «Мосгороформление».

2. РГАЭ, ф. 7971, оп. 1, д. 2716, л. 161. Циркулярное письмо Министерства торговли Союза ССР от 20 февраля 1956 г. № 098 «О развитии и улучшении газосветной торговой рекламы».

Библиография:

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932. — М.: Искусство, 1984.

2. *Дормакович П. А., Петров А. В., Поволоцкая Т. А., Щепанский О. Ю.* Газосветная реклама. Библиотека светотехника. Вып. 21. — М.: Энергоатомиздат, 1990.

3. *Каганов Г. З.* К поэтике обитаемого пространства // Человек, № 4, 1995. С. 37-52.

4. *Мержанов С.* Световая реклама: цвет и шрифт // Реклама, № 4, 1986. С. 20-22.

5. РГАЭ, ф. 7971, оп. 1, д. 1773, л. 69–75. Приказ Министерства торговли Союза ССР № 830 от 9 октября 1950 г. «О состоянии торговой рекламы и мероприятиях по ее улучшению».

6. РГАЭ, ф. 7971, оп. 1, д. 2716, л. 160–163. Циркулярное письмо Министерства торговли Союза ССР от 20 февраля 1956 г. № 098 «О развитии и улучшении газосветной торговой рекламы».

7. *Сазиков А. В., Виноградова Т. Б.* Москва в праздники и в будни. Убранство российской столицы от Петра I до наших дней. — М.: Союз-Инфо, 2007.

8. *Сазиков А. В.* Наш советский газосвет // Реклама & дизайн на улицах России. № 16, 2012. С. 108-113.

9. ЦАГМ, ф. 1864, оп. 1, д. 1. Объяснительная записка к годовому отчету за 1935 г. фабрики свето-художественных работ треста «Мосгорсвет».

10. ЦАГМ, ф. 1864, оп. 1, д. 2. Объяснительная записка к годовому отчету за 1937 г. и 1940 г. по фабрике свето-художественных работ треста «Мосгороформление».

11. ЦАГМ, ф. 1864, оп. 1, д. 462. Справка о принципах размещения в городе средств наглядно-массовой агитации и рекламно-художественного оформления за 1974 г.

И. В. Смекалов

ОПЫТЫ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ КОСМИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ ОРЕНБУРГСКОГО ФИЛИАЛА УНОВИСА (1920)

В статье на основе анализа сохранившихся и реконструированных произведений, а также архивных документов рассматриваются живописные концепции Ивана Кудряшова и Сергея Калмыкова – членов творкома УНОВИСа в Оренбурге.

This article is dealing with artistic conceptions of two avant-garde artists, Ivan Kudryashov and Sergey Kalmykov, heads of the local branch of UNOVIS organization in the city of Orenburg. It is based on the analysis of the preserved and reconstructed works of art as well as the archive material.

Ключевые слова: УНОВИС, супрематизм, космизм, утопия.

Keywords: UNOVIS, Suprematism, cosmism, utopia.

Среди основополагающих идей русского авангарда особое место занимают темы пространства, времени, космоса. На волне интереса к трудам философов-космистов и великим открытиям физиков и математиков начала XX века художники начали рассуждать о динамизме мироустройства, рассматривая время как четвёртое измерение, дополнительное к трём пространственным. Идея четырёхмерного пространства (единого пространства-времени) захватила кубистов, футуристов, супрематистов. Общим было стремление выразить в пластических формах идею движения, содержащую в себе пространство и время как неразрывное целое. От кубистского анализа действительности, предполагавшего учёт пространственно-временных совмещений, от футуристического принципа *«красоты скорости»* (Ф. Т.

Маринетти), связанного с разработкой способов передачи движущихся объектов, *«постоянно умножающих себя»* во времени, художники пришли к космичному супрематизму. В поэтике этого метода время накрепко связывалось с многомерным космосом, бесконечностью. Супрематизм исследовал не само движение, а его потенциал, готовность к движению абстрактных *«парящих»* форм, одновременно свободных друг от друга и тяготеющих друг к другу.

Оренбургские художники-космисты. *«Планетарное ощущение»* доминировало в супрематическом творчестве мастеров группы УНОВИС (Утвердители нового искусства) с центром в Витебске и *«филиалами»* в Смоленске, Москве и Оренбурге. Стремление к пластическому выражению космичного пространства-времени стало смыслом творчества Ивана Алексеевича Кудряшова и Сергея Ивановича Калмыкова – двух ведущих представителей оренбургского филиала УНОВИСа. Можно утверждать, что их работа целиком (от станковых произведений до проектов монументальных росписей) определялась поисками различных вариантов решения этой большой задачи. В голодном послевоенном Оренбурге они поэтически рассуждали о мироздании. Мысль об освоении и заселении космоса казалась вполне реализуемой. Произведения и теоретические тексты обоих художников убеждают, что все свои поиски они связывали с космосом и адресовали будущему.

Ещё в юности Кудряшов познакомился с К. Э. Циолковским, испытал влияние его идей и проявил глубокое философское понимание значения космоса для человечества. По свидетельству искусствоведа В. И. Костина, Кудряшов, «захваченный идеей космических полётов», начал искать способы выражения разных форм движения и скорости в безграничном пространстве [1]. В этом контексте следует рассматривать его путь от кубизма к супрематизму, а позднее к собственной версии геометрического космизма. Но уже в самом начале этого пути возникли произведения, несомненно, связанные между собой и объединённые названием, которое художник дал одному из рисунков серии: ***«Рождение Солнца. Полёт».*** В листе, помеченном 1919 годом ***(бумага, карандаш, акварель. 32х27. Частное собрание. Оренбург),*** тема полёта в бесконечном пространстве определяется композиционным



Рис. 1. И. А. Кудряшов. Общая схема росписи 1-го Советского театра в Оренбурге. 1920 (холст, смешанная техника. 101,5х88 см. ГТГ)

решением - сочетанием гранёных и сферических форм, расположенных по диагонали и сокращающихся в пространстве, как бы удаляющихся.

Сергею Калмыкову ближе оказался философ Н. Ф. Фёдоров с его проповедованием общей, единой для всего человечества цели вечной, обновляющейся жизни во вселенной. Подлинным потрясением стало для Калмыкова знакомство с исследованиями физика А. Эйнштейна и математика Г. Минковского о пространстве-времени. Очевидно, что влияние на оренбуржца оказал и его учитель К. С. Петров-Водкин, призывавший осмыслить в живописи Землю как часть космоса. В искусстве Малевича Калмыков увидел идею художественного порядка, логику *«действующих сил»* искусства. О своём сотрудничестве с миссионером супрематизма Кудряшовым он вспоминал как о путешествии *«на двух супрематических квадратах»* [2]. Показательна супрематическая вещь Калмыкова, похожая на чертёж местности, увиденной из космоса. Долгое время эта «чёрная» композиция ошибочно приписывалась И.Г.

Чашнику. Она напоминает об уновисском направлении «АЭРО». В 1921 году автор называл свою картину ***«Видимая абстракция (чёрное и белое)» (доска, масло. 29,5х15,7. Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кастеева)***[3].

Главная ценность супрематического метода – его «итоговая» всеохватная художественность, универсальность – нашла у Кудряшова и Калмыкова своё убедительное подтверждение. Центральными произведениями Кудряшова и Калмыкова стали монументальные художественные проекты, разработанные в период с октября по декабрь 1920 года внутри оренбургского творкома УНОВИСа. В это время оба художника активно боролись за лидерство в творкоме. Каждый настаивал на собственном понимании цели организации. Кудряшов предложил масштабный, но вполне реализуемый проект супрематического оформления местного театра, ставший темой заинтересованного обсуждения среди художников Оренбурга и Витебска. Калмыков разработал и пропагандировал собственный проект росписи стен утопического *«Города-Храма-Музея-Дворца изучения видимых форм Четырёхмерного мира»*, не нашедший широкой поддержки у соратников. В чём же заключались особенности взгляда обоих авторов в космические бездны? Как они представляли себе пластическое выражение движения в бесконечном пространстве задолго до реальных космических полётов?

Проект Ивана Кудряшова. Оформление Городского театра (иначе 1-го Советского театра) предполагало создание занавеса, роспись трёх ярусов, плафона зрительного зала, а также роспись плафона и стен фойе. Это новое, преображённое живописью целое было структурировано как система развивающихся в пространстве сопряжённостей супрематических форм. Основой живописи в своём «Красном театре» Кудряшов сделал «красную форму», добавляя к ней цвета, «основанные на контрастах», стараясь дать «общую полноту цветов», их гармоническое сочетание [5].

Показательно, что итоговым произведением проекта стала живописная картина, названная автором ***«Общая схема росписи 1-го Советского театра в Оренбурге» (холст, смешанная техника. 101,5×88. ГТГ).*** По мысли Кудряшова, картина являлась не только своеобразным живописным «чертежом» реального пространства театра, его проектной

формулой, объединяющей все элементы росписи зрительного зала, но и образом Вселенной, переорганизованной по методу супрематизма. На картине художник показал уходящий в перспективу супрематический занавес, исполненный *«при помощи баланса цветовых сил»*, клубящиеся супрематические формы росписи ярусов, а смысловым центром сделал плафон, его живопись *«давала направление»* разнообразным *«динамическим формам»,* которые художник *«рассыпал по ярусам»* [6]. Среди приёмов достижения композиционной динамики — типичное для супрематизма сопоставление мелких форм с крупными, создание эффекта разлетающихся в невесомости «осколков».

Холст Кудряшова отличает удивительное сочетание конкретики реальной архитектуры театра и абстрактной супрематической поэзии. Чертёж зрительного зала превращён в схему мироздания. Реальная перспектива «обернулась» космической бесконечностью. О том, какой смысл художник вкладывал в свою работу, свидетельствует его высказывание: «Космический образ, который создаёт интуитивом художник, аналогичен научному представлению о Вселенной. Мы перестаём жить на земле. Мы стали жить в космосе, и теперь точка схода должна быть там» [7]. Так Кудряшов объединил пластическую систему Малевича и собственные представления о задачах искусства. Вскоре после своего отъезда из Оренбурга, уже в переосмысленной форме, он вернулся к идее живописи, «имеющей космическое значение».

Проект Сергея Калмыкова. В проекте, предложенном в качестве альтернативной основы развития филиала УНОВИСа, Калмыков выступил с программой, противоположной супрематической концепции, подверг сомнению её приоритет в обновлении живописи, по-своему переформулировал картину будущего мирового искусства. Он предложил серию картин-схем, так называемую *«математическую»* живопись, в которой на основе идей математика Г. Минковского стремился дать собственное визуальное выражение единства пространства-времени *(«Четырёхмерного видимого мира»*). Калмыков называл свои серии своеобразно: *«Видимые изолированные точки и их сочетания (чёрное и белое)»*; *«Видимые изолированные бесконечные прямые и их сочетания (чёрное и белое)»; «К учению об элементах видимых линий»* и т.д. Они представляли собой чертежи, заимствованные из проективной

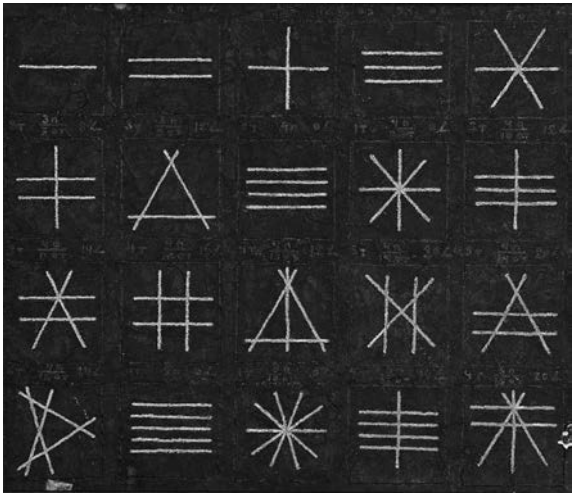


Рис. 2. С. И. Калмыков. Картина-«схема» (доска, меловой гризет-графит. 40×50. Частное собрание. Казахстан)

геометрии. Разные варианты сочетаний точек и пересечений прямых олицетворяли отдельные, всё усложняющиеся миры во вселенной. Это была попытка создать зримую (видимую) проекцию различных явлений пространства-времени на картинной плоскости. Положения проекта Калмыкова получили теоретическое толкование в трактате *«Изучение Четырёхмерного Мира с точки зрения живописца»* и соответствующей публичной лекции автора (Оренбург, февраль 1921). По мысли Калмыкова, каждая точка в его проекциях свидетельствует о *«бесконечном прямолинейном ряде точек, лежащих за и перед плоскостью бумаги, <...> ряде, пересекающемся с плоскостью бумаги в данной точке»*. Каждая точка – *«бесконечность, находящаяся под знаком данной точки»*, каждая рассматривается во времени, в *«отношении к точкам, существующим в прошлом и будущем»* [8]. Представляя геометрические чертежи как знаки пространства-времени, как эстетический объект (живопись), Калмыков стремился расширить границы искусства. Зритель-созерцатель *«математической»* живописи должен был активно включиться в сотворчество и свободно философствовать о космосе, занимаясь вычислениями и геометрией.

По текстам Калмыкова и фотографии экспозиции работ оренбургского филиала, сохранившейся в коллекции Г.Д. Костаки, ряд «схем» удалось

реконструировать. Главным достоинством придуманной им живописи Калмыков считал минимализм изобразительных средств, *«гораздо более экономный, чем супрематизм Малевича»*, при максимуме заключённого в каждой работе динамического содержания. Образцы белых и чёрных «схем» были представлены Калмыковым в продуманной (постоянно усложняемой) последовательности на контрастных фонах. В качестве дополнительного цвета выступал красный. Этим цветом выполнены записи формул, играющие важную композиционную и смысловую роль в единственной сохранившейся картине-«схеме» ***(доска, меловой гризет-графит. 40×50. Частное собрание. Казахстан).***

Калмыков, подобно Кудряшову, представлял свои «схемы» в виде росписей. Но предназначались они не для реального городского здания, а для стен грандиозного и совершенно утопического *«Города-Музея-Дворца изучения видимых Форм Четырёхмерного Мира»*, где каждая группа вариантов «схем» — отдельная стена. Это сооружение грезилось Калмыкову не стоящим на земле, а парящим в пространстве. Художник надеялся на признание своего изобретения и всю жизнь продолжал настаивать на непреходящей ценности изобретённой им *«математической»* живописи как *«самого экономного из искусств».*

Итак, проект Калмыкова выступает как логическая пара проекту Кудряшова. Оба решения посвящены пластическому выражению динамики космической бесконечности. Оба призваны утвердить роль авторов в создании «высших» форм искусства. Хотя проекты Кудряшова и Калмыкова отнесены к живописи, они трактуют это традиционное искусство по-новому, «расширительно». И то и другое – проекции мыслимого четырёхмерного пространства-времени. Не случайно Калмыков использует слово «видимые» применительно к своим точкам и линиям. Видимым четырёхмерное пространство становится только будучи спроецированным. Обогащение живописного произведения пространственными значениями, характерными для проективной геометрии, позволяет художникам, оставаясь живописцами, приобрести качества, которые характерны для инженеров, архитекторов, и следовательно, выйти к новым пространственным возможностям искусства.

Обе творческие концепции оренбургских живописцев-космистов,

каждая по-своему, свидетельствовали о непрерывности и пластичности мирового пространства-времени. Пафос этих творений очевиден: опережая время, «перенастраивая» привычное видение людей (а следовательно, и их сознание), художники стремились изменить реальность, подобно тому, как достижения философии, физики и математики помогли преобразить цивилизацию.

Общего языка Кудряшов и Калмыков не нашли. В результате, «не сумев согласовать направление работы», оренбургский творком распался. Впрочем, этот факт не помешал выставить рядом работы Кудряшова и Калмыкова, относящиеся к двум рассмотренным проектам, на 1-й Государственной выставке картин (февраль 1921). В дальнейшем художники уже самостоятельно продолжили свои опыты. Ни общественного, ни личного преуспеяния им достичь не удалось, более того, их старость была трагична, но в творческом плане эти эксперименты увенчались огромным успехом. Не случайно искусствовед А. С. Шатских, рассуждая о «космически планетарном смысле супрематизма» в связи с трудным жизненным выбором обоих мастеров, подчёркивает: «Кудряшов, как известно, стал одним из ярчайших визионеров-космистов в мировом искусстве, а чудаковатый Калмыков в алма-атинском уединении ни на минуту не сомневался в своей глубинной связи со Вселенной» [4].

Иван Кудряшов после УНОВИСа. В работах середины 20-х годов Кудряшов окончательно сформулировал собственный («космический») вариант абстрактного геометризма, в котором фантастическая для его времени тема полётов к другим планетам получила новое пластическое решение. Если супрематическая «Общая схема росписи 1-го Советского театра в Оренбурге», по мнению классика «другого искусства» Лидии Мастерковой, «не имеет себе равного соперника даже среди всех великих русского авангарда» [9], то новые «космические» абстракции периода участия художника в ОСТ (Общество станковистов) знаменуют собой этап абсолютной творческой независимости. Основа «остовского стиля», несомненно, закладывалась ещё в Оренбурге. Показательно, что И. В. Клюн, соратник Кудряшова по работе в ОСТ, в своих рассуждениях о чистых элементах живописи, таких как цвет, свет, объём, пространство, перечисляя художников, олицетворяющих эти

понятия, называет главной отличительной чертой Кудряшова «работу с пространством» [10].

На выставках ОСТ художник показал две наиболее значительные и принципиальные серии картин: «Конструкции прямолинейного движения» и «Конструкции криволинейного движения», рассуждая в них о возможностях космоплавания. Этапным стало произведение, названное ***«Траектория полёта Земли вокруг Солнца» (1925. Холст, масло. 85×75,5. ГТГ).*** Картины под характерными названиями: «Динамика в пространстве», «Свечение», «Расхождение» (1925), «Пространственная живопись» (1926), «Рождение планеты» (1928) [11] стали попыткой зримо представить в абстрактных формах сложные вихреобразные процессы, происходящие во вселенной с позиции космического путешественника.

Особенности личностной концепции абстракции Кудряшова хорошо сформулированы им самим уже в 1925 году: «Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестаёт быть отвлечённой цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства». Такая «реалистическая» живопись определяется автором как «представление космического плана» [12]. В своих абстракциях художник видел «живописный образ, демонстрирующий безграничность космического мира», где «свет является главным формирующим началом» [13]. Развёрнутые по диагонали, уходящие в перспективу «конструкции» и «структуры», взаимодействуя со световыми сегментами пространства, определяли необыкновенно широкий диапазон трактовок космического начала в искусстве Кудряшова.

Сергей Калмыков после УНОВИСа. Картины-схемы-проекции «простейших знаков» — «видимых форм Четырёхмерного мира» остались наиболее амбициозными и неоднозначными свершениями Калмыкова. Нельзя не согласиться с мыслью искусствоведа В.С. Бучинской о том, что космос для Калмыкова «…это целая мировоззренческая и пластическая система. Это цельное восприятие всей вселенной, в которой люди — жители планеты» [14]. Возможно, Калмыков не сумел в полной мере развить свою идею, но продолжал возвращаться и в живописи, и в графике к теме пространства и времени даже в 50-е годы. В его поздних абстракциях угадываются темы и

образы оренбургского проекта о пространстве-времени.

Библиография:

1. *Костин В. И.* ОСТ. М.: Художник РСФСР, 1976. С. 48.

2. *Калмыков С. И.* Необычайные абзацы. Государственный архив Республики Казахстан. Ф. р-1758 (личный фонд С. Калмыкова).

3. Авторские названия произведений даются по каталогу 1-й Государственной выставки картин, проведённой в Оренбурге в 1921 году (ГАРФ. А-2306, оп. 26, д. 12, л. 4–12).

4. *Шатских А. С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 108.

5. Цитаты из переписки И. А. Кудряшова с витебским творкомом.

6. *Там же.*

7. *И. А. Кудряшов.* Автограф. Частное собрание. Париж.

8. *Калмыков С. И.* Изучение Четырёхмерного мира с точки зрения живописца. Государственный архив Республики Казахстан. Ф. р-1758 (личный фонд С.Калмыкова), д. 87.

9. *Мастеркова Л.* Интервью в газете «Московские новости», 25.01.2006.

10. *Клюн И. В.* Супрематизм и беспредметное искусство // Мой путь в искусстве: воспоминания, статьи, дневники. М.: Изд-во «RA», 1999. С. 274.

11. Данные каталогов выставок ОСТ.

12. *Кудряшов И. А.* О беспредметной живописи. ОР ГТГ. Ф. 4, ед. хр. 2099.

13. *Там же.*

14. *Бучинская В. С.* Сергей Калмыков // Панорама искусств № 13. «Советский художник», 1990. С. 136.

В. Ф. Зива

СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИННОВАЦИОННОЙ СРЕДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ВУЗЕ

В статье рассматриваются вопросы инновационного художественно-промышленного образования в контексте государственной образовательной политики и новых нормативно-правововых документов, затрагиваются проблемы формирования инновационной среды: создание условий для повышения качества образования, обновление профессионального контекста и роль личности педагога в художественно-промышленном образовании.

The article analises aspects of the innovative eduaction in the field of Applied Arts and Design in the context of the modern state educational politics and latest laws and regulations in that area. The author dwell upon problems of creating the innovative educational environment which would provide conditions for the improvement of the quality of education, renewal of the professional context and the role of the educator in the field of Applied Arts and Design.

Ключевые слова: художественное образование, инновационная среда, информационные технологии.

Keywords: artistic education, innovative environment, digital and information technology.

Переход нашей страны к информационному обществу означает не только смену способов производства, технологий, техники. На этой новой ступени меняются политические режимы, формы собственности, социальная структура, культура, образ жизни. Все это сопровождается

конфликтами, противоречиями, возникновением барьеров между личностью и обществом. Информация, как важнейший социокультурный феномен, устанавливает свои правила, по которым развивается культура, наука, образование. Информационная цивилизация, лейтмотивом которой являются торжество духа, разума и знания, наряду с возникновением безграничных возможностей, ставит перед людьми множество волнующих проблем. Самая сложная – проблема духовности, гуманитарных основ, проблема обострения противоречий между техническими и гуманитарными ценностями. Разрешение этих противоречий возможно лишь при условии гармоничного соотношения между технологической и гуманитарной культурой.

Художественно-промышленное образование всегда мыслилось как подготовка, с одной стороны, высокопрофессиональных художников, владеющих русской школой рисунка, с другой – грамотного специалиста в области традиционных технологий декоративного искусства и промышленного дизайна. Решающими факторами влияния на инновационные процессы в профессиональном художественном образовании можно считать такие глобальные явления, как информатизация общества и направленность философии образовании на построение новой, синергетической, модели познания мира. Закономерно, что информационные процессы отразились на способах создания произведений искусства, на формах их бытования и восприятия. Возникли новые виды искусства – компьютерная графика, компьютерная музыка. Современные достижения информатизации накладывают отпечаток и на профессиональное художественное образование. Компьютер и мультимедийная учебная среда открыли новые возможности для обучения художественной культуре. Компьютер, оснащенный программными продуктами для художественной деятельности (рисования, синтезирования цветных изображений, аранжировки музыки и т.д.), стал инструментом обучения. При помощи компьютерных технологий создаются обучающие программы по каждой дисциплине художественно-образовательного цикла, формируется техническая база художественных средств и наглядных пособий.

Вместе с тем, эра Интернет-технологий позволила приобщить к художественному творчеству огромное множество людей. Легкость

овладения новыми технологиями подчас не требует особых способностей, необходимых знаний определенного вида искусства, понимания законов тех или иных жанров, наличия художественного вкуса. На этом фоне возрастает ответственность учебных заведений художественного профиля в выявлении подлинных талантов, в гармоничном соединении таланта с владением компьютерными технологиями. Не менее важно сформировать у студента понимание того, что информационная техника важное, но всего лишь дополнительное средство достижения профессиональной компетентности.

Резко возрастающий поток новых знаний, исчезновение переходного периода между получением знаний и их использованием, наконец, отчуждение процесса производства духовных ценностей от процесса их усвоения и передачи характеризуют сами реалии современной жизни как инновационные. Требуются новые ценностные ориентиры образования, новая инновационная динамика. Вопросы сути, целей и содержания инновационного образования все более занимают научную общественность. В России система идей по модернизации образования получила название «инновационное образование». Очень важно, чтобы эта система была осознана и принята педагогической общественностью, а рабочие механизмы инновационного процесса соответствовали идеям образования в новой информационной реальности. Целями инновационного образования является обеспечение высокого уровня интеллектуально-личностного и духовного развития студента на основе инновационных педагогических технологий, способствующих развитию самостоятельного мышления, созданию условий для овладения общими профессиональными знаниями на основе разработки базы научных знаний и внедрения специальных технологий; обеспечение овладения методологией нововведений, развитие инновационного мышления.

Переход к информационному обществу формирует новые отношения человека к проблеме самореализации, к образованию, к выбору профессии.

Значительно усиливающаяся конкуренция на рынке образовательных услуг, обусловливает объективную необходимость внесения корректив в деятельность любого учебного заведения, структуру и систему его управления с целью приведения их в соответствие с

реальной нормативно-правовой базой и ситуацией на рынке труда и образовательных услуг. Перед образовательными учреждениями художественно-промышленного профиля встает задача, сохранив лучшие традиции академического образования, определить новые пути развития. Требования современной жизни стали гораздо разнообразнее и сложнее. Это нельзя игнорировать, как в рамках определения стратегии и основных параметров развития института образования, так и при совершенствовании системы профессиональной подготовки специалистов. Очевидно, что сегодня качество образования специалиста не может определяться только прежним пониманием некоей суммы знаний, навыков, умений.

Последние нормативно-правовые документы, такие как: Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. N 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики», «Программа поэтапного совершенствования системы оплаты труда в государственных (муниципальных) учреждениях на 2012 - 2018 годы», утвержденная распоряжением Правительства Российской Федерации от 26 ноября 2012 г. N 2190-р, Федеральный закон от 29.12.2012 г. N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», План мероприятий («дорожная карта») «Изменения в отраслях социальной сферы, направленные на повышение эффективности образования и науки», утвержденный постановлением Правительства РФ от 30 декабря 2012 г. № 2620-р., определяют основные векторы эффективного развития высшего образования.

Возникновение нового социально-экономического пространства предполагает формирование нового контекста профессиональной художественной деятельности, и, следовательно, нового качества подготовки специалистов. Перемены времени требуют создания условий для адаптации уже сложившегося корпуса специалистов к новому социально-культурному контексту, профессиональное «выживание» которого возможно в формировании у них мотивации к своего рода образовательной реадаптации. Второе направление – это формирование новой генерации специалистов посредством развития и укрепления такой системы их подготовки и ориентации (теоретической, практически-прикладной, ценностно-мотивационной), которая бы в

максимальной степени обеспечивала как потребности культурного развития общества в целом, так и профессиональную адекватность и «профессиональный комфорт» (ощущение способности и готовности к деятельности, ее востребованности и социальной признанности) для каждого отдельного специалиста.

Для существования вуза в правовом поле необходимо внедрение в его деятельность принципов стратегического управления и планирования, что позволит образовательной организации создать условия для формирования инновационной среды, которая в свою очередь аккумулирует цели, задачи и пути их решения, связанные с развитием и конкурентоспособностью учебного заведения. Методы стратегического управления, отвечающие современным требованиям, направлены на запросы внешней среды, которые вносят коррективы во внутреннюю ситуацию, ориентируя коллектив вуза на совершенствование принципов достижения заданных целей и эффективный результат. При формировании инновационной среды художественно-промышленного вуза, учебное заведение рассматривается как ключевое звено взаимосвязи между образованием, наукой, производством, творчеством и рынком труда, которое позволяет объединить кадровые, интеллектуальные, материально-технические, информационные и административные ресурсы. Создание инновационной среды направлено на решение ряда проблем, с которыми сегодня сталкивается образование в целом и художественно-промышленное. Представление о том, что специфика художественно-промышленных вузов не связана с наукоемкими технологиями, не дает возможности привлечения в вуз серьезных инвестиций, заказов работодателей на систематическую подготовку кадров и повышения их квалификации. Хотя в действительности, и научно-реставрационные работы, и анимационные проекты в области графического дизайна, не говоря уже о технологии 3-d моделирования и прототепирования в промышленном дизайне связаны и с новыми технологиями и оборудованием, программными продуктами и высококвалифицированными кадрами.

Для создания условий формирования инновационной среды в вузе необходимы следующие меры: создание концепции инновационного развития, определяющую стратегию, приоритеты и меры реализации

образовательной политики вуза, отражающей специфику сферы художественно-промышленного образования и одновременно способствующей преодолению внутренней самодостаточности и замкнутости. Учитывая, что значительная часть существующих моделей специалиста в области художественно-промышленного образования в определенной мере стала неадекватна в условиях быстро меняющихся экономических обстоятельств и потребностей рынка, необходимо переосмыслить модель специалиста в контексте нового социально-экономического пространства. Генерация идей инновационного художественно-промышленного образования должна быть направлена на формирование нового контекста профессиональной деятельности с учетом современных требований к педагогическому, учебно-вспомогательному и управленческому персоналу вуза, способного развивать свой профессиональный потенциал для создания условий по формированию инновационной среды вуза, позволяющей занимать лидирующее место среди родственных вузов.

Появление негосударственного сектора образовательных учреждений, возможность лицензирования специальностей культуры и искусства в непрофильных вузах, открытие муниципальных учебных заведений и создание филиалов в различных регионах привели к изменению рынка образовательных услуг и возникновению конкурентной ситуации среди вузов. Эта ситуация повлияла на осознание как традиционными вузами, так и новыми, что в обществе идет процесс переосмысления и отношения к образованию в целом, и в частности к качеству образования. Молодые люди, выдержавшие большой конкурс или заплатившие за свое обучение, хотят получить качественное образование, которое позволит им высоко котироваться на рынке труда, быть конкурентоспособными и соответствовать запросам работодателей. Качество образования выдвигается на первый план не только как марка учебного заведения, но и как дальнейший экономический ресурс выпускников.

Современные характеристики качества образования определяются требованиями Международной организации по стандартизации (ИСО) и характеризуются как комплекс приобретенных в процессе обучения профессиональных и личностных характеристик специалиста.

Выпускник должен быть способен отвечать запросам, установленным федеральным государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования (ФГОС ВПО), удовлетворять потребности рынка труда и работодателей, соответствовать статусу специалиста с высшим образованием. На первый план выдвинуты самой жизнью такие проблемы, как: *определение критериев качества художественного образования*. Нужно констатировать, что академическое обучение в художественном вузе представляет собой совокупность образовательного процесса и практического закрепления навыков творческого труда. Содержание, формы и методы обучения сконцентрированы на приобретении студентами теоретических знаний и профессиональных навыков. Т*еоретическое и общегуманитарное обучение* способствуют формированию научного мировоззрения и художественного мышления творческой личности, ее широкой образованности, а с*пециальные дисциплины* направлены на развитие и воспитание художественной индивидуальности, содействуют ее духовному становлению и социализации, способствуют приобретению и развитию профессиональных навыков для осуществления самостоятельной практической деятельности по выбранному направлению или специальности.

В художественном образовании под качеством подразумевается устойчивый и целостный характер обучения, базирующийся на сформировавшейся творческо-научной школе в данном вузе. Критерии качества обучения в художественном образовании определяются **степенью** овладения общетеоретическими знаниями и **уровнем** практических навыков профессиональной, публичной деятельности.

Степень овладения знаниями определяется совокупностью традиционных и инновационных методов и технологий, ориентирующих выпускника на решение интеллектуальных, эстетических и общекультурных задач, создание художественных образов и произведений; на работу в учреждениях культуры и искусства и умение самостоятельно организовывать свой труд и продвигать продукт авторского творческого труда.

Уровень качества академического художественного обучения характеризуется следующими параметрами: цензом профессорско-

преподавательского состава учебного заведения, рейтингом вуза, конкурентоспособностью выпускников на рынке труда, освоением профессиональной публичной деятельности в годы обучения (международные, всероссийские и региональные конкурсы; художественные выставки и вернисажи; создание произведений искусства т.д.).

В настоящее время изменились подходы к основным понятиям, связанными с качеством образования, так, например, изменились параметры образованности и профессионализма молодых специалистов. Современные экономические отношения, складывающиеся на рынке труда творческих специальностей, потребовали новых подходов не только к профессиональным знаниям и навыкам выпускников, но поменялись и стали иными требования к профессорско-преподавательскому составу, изменились запросы работодателя. Эффективность качества образования рассматривается в настоящее время как высокая образованность, хорошая выучка, умение и готовность к постоянному развитию сферы искусства и построение собственной профессиональной карьеры, обеспечивающей внутреннюю удовлетворенность своей специальностью и творческий рост.

В широком смысле слова проблема одарённых, творческих людей в современной философии образования коррелирует с проблемами индивидуального и дифференцированного обучения вообще, нацеленностью на раскрытие самобытности, неповторимости личности. Для художественного образования данная проблема всегда была и остаётся сущностной, проявляющейся во всех общих и частных вопросах. Ярким отличительным признаком художественно-образовательного учреждения является многообразие и оригинальность форм организации учебного процесса.

Важнейший педагогический метод - «погружение аудитории» представляет собой в художественных учебных заведениях своеобразный симбиоз сочетания теоретических и практических занятий, параллельное закрепление полученных знаний на примере создания конкретного художественного проекта или предмета искусства. Обучение предусматривает методику проведения занятий, основанную

на широком спектре проблемных, эвристических, креативных и других методов и форм. Такие продуктивные формы стимулируют творческие способности студентов через непосредственное вовлечение в художественно-творческую деятельность, восприятие, интерпретацию, анализ структуры произведения искусства и через усвоение художественных знаний. В обобщённом виде весь цикл занятий в художественном образовательном учреждении можно представить как выявление уровня художественного развития и восприятия студента; как передачу художественных знаний; как передачу креативных умений на материале художественного творчества; как развитие умений анализа художественного произведения. Весь цикл занятий должен способствовать формированию эстетического сознания, индивидуального, творческого мышления, отвечающих показателям художественного развития личности. Все формы и методы обучения направлены на "поднятие" личности студента до самого высокого уровня эстетического восприятия, показателями которого считаются эмоциональная активность суждений, эмоциональная включенность, образное мышление, оценочный подход к произведению и создание им художественного образа.

В этом процессе педагог является лидирующей личностью и его профессиональный потенциал также должен развиваться в контексте современного образования. Сегодня очень важным показателем инновационных параметров является рейтинг вуза, который складывается в высшей школе из наличия у педагога учёной степени и учёного звания, объёма научных и методических публикаций, участия в различных научных форумах (конференциях, симпозиумах, научных чтениях). Именно эти параметры в большей степени характеризуют вуз в целом как научный и образовательный центр, определяют его статус и место в показателях вузов страны. В сфере профессионального художественного образования эта зависимость сохраняется. Но, в тоже время, в высших учебных заведениях искусств имеется особая кадровая специфика педагогического состава, которая заключается в широком привлечении народных и заслуженных художников, заслуженных деятелей искусств, заслуженных архитекторов, членов творческих союзов художников, дизайнеров, лауреатов конкурсов,

художественных выставок к учебному процессу. Из этого вытекает ещё одна особенность работы с кадрами в сфере профессионального художественного образования – повышение творческой квалификации преподавателей путём создания условий для их участия в творческих междисциплинарных проектах и профессиональных конкурсах, персональных и групповых выставках. Не менее значительной стороной этого процесса является привлечение к преподавательской работе лидеров в той или иной области художественного творчества, мастеров искусств, академиков и членов-корреспондентов Российской академии художеств. Они, как правило, приходят в учебные заведения уже в зрелом возрасте, остро почувствовав необходимость передачи собственных знаний, опыта, наработок молодому поколению. Это не может не приветствоваться, так как в вузе формируется особая творческая внутренняя среда, которая благоприятно сказывается и на их собственном педагогическом мастерстве и на воспитании будущих профессионалов. Креативная среда позволяет формироваться исполнительским, творческим и научным школам, что обеспечивает преемственность поколений в преподавании, поскольку, закончив обучение в вузе, часть магистрантов и аспирантов вовлекается в педагогический процесс.

Особое место в учебном процессе последних лет занимает проведение авторитетными художниками «мастер-классов». Подобная гибкая форма выполняет двуединую задачу – передача творческого опыта и новых художественных идей студенту, а также знакомство педагогического состава учебного заведения с авторской методикой преподавания.

Основной задачей учебного заведения любого типа является прогнозирование его развития на основе выявления внутренних (кадровый потенциал, концепция развития, образовательная среда) и внешних (рейтинг учебного заведения, изучение спроса на рынке труда специалистов художественного профиля, развитие социального партнерства) ресурсов. Современные российские и международные требования в области качества образования направлены на создание саморазвивающейся системы управления качеством образовательных услуг.

Иными словами, сущность инноваций в меньшей степени определяется использованием новых технологий, но в большей связана с направлением развития художественной культуры в создании ценностей информационной цивилизации. Информационные и социальные процессы зачастую определяют содержание и формы искусства. Произведения художественного творчества способны существенным образом стимулировать общественные процессы, передавать закодированную невербальным путем информацию, влиять на психологическую организацию личности. Художественная культура и художественное образование входят в гуманитарную культуру – в духовное производство, ценности разума и духа человека.

Художник возлагает на себя ответственность не только за свое творчество, но и за формирование духовных ценностей. В этой связи инновационное художественное образование надо рассматривать как целенаправленный процесс подготовки специалистов новой формации, способных к культуротворческой миссии.

Библиография:

1. *Горлова И. И.* Художественная культура и художественное образование / И.И.Горлова.- Краснодар, 2001.

2. *Зива В. Ф.* Современные технологии и инновационные модели художественного образования // Современные технологии в дизайн-образовании.Мат. У Всероссийской науч.-практ.конфер.Сочи, 6-12 октября 2008 г.- С.42.

3. *Зива В. Ф.* Взаимосвязь традиционного и инновационного обучения – гарантии качества современного образования //Гарантии качества профессионального образования в области дизайна, технологии и конструирования изделий. Материалы Международной Научно-методической конференции, 22-24 октября 2008г. – М, 2008.

4. *Савельев А. Д.* Инновационное образование и научные школы // Alma mater. Вестник высш.школы.- 2000.- №5.- С. 15-18.

Д. Г. Черных

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РУССКИХ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ МОТИВОВ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

Статья посвящена исторической трансформации этнокультурных мотивов, сложившихся как отражение целостной картины мира — в самостоятельные графические декоративные формы. Потеряв свое семантические значение, орнамент приобретает в новое качество: художественного образа, становится предметом искусствоведческого анализа. Автор рассматривает ситуации, в которых актуально использование орнамента в проектной деятельности.

The article analyses the historical transformation of the ethno-cultural motives reflecting the integrated image of the Universe into the graphic decorative forms. Loosing its semantics the ornament gained a new quality of an artistic image, the object of art-historian analysis. The author examines situations in design where the use of the ornament is appropriate.

Ключевые слова: этнокультурные мотивы, семантика, орнамент, графическая традиция.

Keywords: ethnic and cultural motives, ornament, semantics, graphic tradition.

Имевшая место на протяжении XX века дискуссия о путях соотнесения формы и орнамента в предметном творчестве привела в настоящее время к осмыслению роли орнамента в дизайне в ситуации постмодернизма, где новую силу обретает декорирование пространства, для чего привлекается и орнаментальный репертуар. Деконструктивистские тенденции начали вписывать орнаментальные композиции в геометрические поля коллажа как напоминание, например,

о существовавших больших или этнографических стилях [4].

Орнамент является ярчайшим выразителем стиля любой исторической эпохи. Одновременно этот вид искусства может выступать в роли так называемого этнического маркера. История орнамента неразрывно связана со становлением и развитием этнокультурных и национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве. Орнамент древнего мира необходимо рассматривать через призму породивших его семантико-мифологических корней.

Академик Б.А. Рыбаков в книге «Язычество Древней Руси» описывает и исследует серебряные ритуальные женские браслеты, предназначенные для исполнения языческих обрядов. На них изображена картина языческих представлений об устройстве макромира. Кроме вертикального разреза мира в статике, мир показан и в динамике: солнце движется, дождь струится, семена прорастают, растения созревают, люди заклинают силы природы [1].

Древнейшие орнаменты (геометрические, плетеные, зооморфные, растительные), обозначающие различные явления природы, фазы вегетативного роста растений и аграрные циклы, на одном предмете составляют единое целое с вполне реалистичными изображениями людей и животных. С течением времени, смысл этих изображений и символов на предметах, да и назначение самих предметов забывается, и действо макрокосмического масштаба в последующих интерпретациях перерождается в жанровую сценку, обрамленную орнаментом в качестве украшения.

Переход от изображения, имеющего сакральный смысл, к простому украшению развернуто показал археолог Е. Ю. Кричевский. Он раскрывает механизм формирования орнаментального искусства — от семантически-значимого изображения до превращения его в декоративный образ. По мнению Кричевского, изначально сама связь предмета с орнаментом была смысловой, мировоззренческой, не было нужды ее декоративно подчеркивать, ибо она исходила из того реального смысла, который выражался и самим предметом, и его изображением. Со временем, по мере забвения этих базовых связей, возникают вторичные - декоративные. Кричевский пишет: «Изменения осуществляются в той мере, в какой слабеет первоначальное семантическое значение орнамен-

та, забывается его магико-религиозная символика и он из идеограммы превращается в простое украшение» [2].

Но искусствовед Буткевич Л. М. утверждает, что в момент перехода изображения из смыслового в декоративное в нем происходит преобразование гораздо более глубокого порядка, вовсе не сводящееся к простому выхолащиванию семантического содержания. Накопленный мировоззренческий багаж, в течение длительного времени многими поколениями, и воспринимавшийся как нечто важное, теперь перевоплощается в новое образование — ***художественный образ*** [3]**.**

То есть, потерявший свое семантическое значение орнамент, перестав интересовать археологию, как науку, сохраняет свою ценность для искусствоведения. Но в первой четверти XX века конструктивистские, функционалистские тенденции модернизма сменили большие стили XIX - начала XX вв., историзм и модерн, активно использовавшие орнамент. Эти новые формалистические тенденции в самом общем рассмотрении, например, акцентировали структуру, пространство, форму, геометричность, функциональность создаваемой дизайнером вещи. В рамках подобной оценки орнамент оказывался исключенным из рассмотрения и применения [4].

Выразителем этих тенденций стал архитектор А. Лоос. В 1908 году он выпустил эссе «Орнамент и преступление». Лоос писал: «С развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает. … Подлинным величием нашего времени является именно то, что оно уже неспособно придумывать новые орнаментации. Мы преодолели орнамент; мы научились обходиться без него». И еще: «Орнамент, утеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения. Орнамент, который создается в наши дни, не является больше произведением живого творчества определенного общества и определенных традиций» [5].

На наш взгляд, использование этнокультурных мотивов, включая орнамент, в графическом дизайне не только допустимо, но даже необходимо и вытекает из самой логики дизайн-проектирования. Хотелось бы привести случаи, где это может быть актуально:

В представлении России на международной арене.

Не смотря на большое многообразие национальных традиций

ярко и самобытно проявившихся у многочисленных народов, населяющих Россию, существует потребность для выражения единой, общей этнокультурной традиции для представления нашей страны на международной арене. Учитывая существующие реалии, вклад русского народа в становление российской государственности, логично, что именно русская графическая традиция представляла, и будет представлять, в обозримом будущем, современное многонациональное государство на международной арене. Например, гуманистический мирный лозунг: «Сражаться только в спорте!» — предполагает наличие четкого «знака поля», то есть, некой униформы по принципу «свой — чужой» для любых международных спортивных соревнований.

В оформлении и позиционировании традиционных товаров и продуктов питания.

В современном обществе сформировался ряд стереотипов, эксплуатировать и следовать которым для предпринимателей представляется более приемлемым и экономически выгодным, чем «вести войну» с ними. Например, многие потребители уверены, что лучшие часы — это швейцарские. Лучшее сало – украинское, а лучший квас — русский. Притом, как в случае с квасом, не просто «лучший», но и единственный в своем роде. Соответственно, любая попытка разработки этикетки или рекламы для этого исконно национального напитка, без учета этнокультурных традиций, вызывает у потребителя недоумение, недоверие и обречена на коммерческую неудачу. Этнокультурные мотивы, включая орнамент, часто используют в оформлении некоторых товаров (в том числе продуктов питания) чтобы подчеркнуть их экологическую безопасность и традиционную технологию изготовления.

В оформлении и позиционировании некоторых товаров и продукции, идеологически тесно связанных с русской традиционной культурой. Существуют товары, рекламное сопровождение и оформление которых нецелесообразно без учета этнокультурных мотивов. Например, литература, посвященная русской культуре, истории, искусству, музыке. Допустимо, и даже желательно использовать этнокультурные мотивы в оформлении предметов декоративно-прикладного искусства, где русский национальный орнамент может выступать еще и в качестве

этнического маркера. Пример: коллекционное холодное оружие.

В оформлении культурно-массовых мероприятий, праздников, выставок, фестивалей, культовых зданий и рекламно-информационного сопровождения к ним, как в России, так и за рубежом. Существует ряд популярных всенародных праздников, современное оформление и рекламное обеспечение которых сложно представить без использования русских этнокультурных мотивов. Пример – масленица. Русскую Православную церковь, как в России, так и по всему миру представляет именно русская культурная графическая традиция [6].

Бурное развитие цифровых технологий в современном мире является косвенной причиной для регулярного использования в проектировании дизайн-продукции клипартов (заимствованных изображений). Одной из дорог, которую открыли цифровые технологии, является создание узоров и обмен ими, а также использование в качестве материала для графического дизайна и иллюстрации [7]. В частности, в арсенале всех популярных графических редакторов, есть функция клонирования и функция поворота, вращения объекта. Эти стандартные для любого графического редактора функции идеально подходят для создания орнаментов, раппортов, узоров любой сложности. То есть, возрождение интереса искусствоведов, дизайнеров, рекламодателей и общественности к орнаментальным композициям и узорам продиктовано самим научно-техническим прогрессом.

Примечания:

1. *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1987. – С. 739.

2. *Кричевский Е. Ю.* Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы [Текст] / Кричевский Е. Ю. // Уч. Зап. ЛГУ. Серия исторических наук.– Ленинград: 1949. № 85.– С.104

3. *Буткевич Л. М.* История орнамента [Текст] / Л. М. Буткевич: учеб. Пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» — М.: Гуманитар. Изд. центр ВЛАДОС, 2008.

4. *Иванов Н. А.* Орнамент в западноевропейской теории дизайна XIX - XXI вв.[Текст] / Н. А. Иванов: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Санкт- Петербург: 2010.– С.2

5. *Лоос А.* Орнамент и преступление //Мастера архитектуры об архитектуре [Текст]/ Под ред. А. В. Иконникова и др. М.: Искусство, 1972. 143-145.

6. *Черных Д. Г.* Значение русских традиционных орнаментальных мотивов для развития современного графического дизайна // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Челябинск**:** Издат. центр ЮУрГУ, 2013. – т. 13, № 1. С113-117.

7. *Крис Мидлтон, Люк Херриотт*. Клипарт. Использование готовых изображений в профессиональном дизайне – М.: Астрель, 2007. – С. 84.

М. А. Червонная

ПРОЕКТНОЕ ПРОГНОЗИРОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается процесс формирования проектного прогнозирования в дизайне. Основная задача исследования – показать необходимость изучения и анализа истории развития проектно – прогнозной мысли для становления и совершенствования метода проектного прогнозирования в дизайне.

The article discusses the formation of an idea of prognostic studies in Design. The main objective of the historical research is to show the evolution and goals of the design-prediction aimed at the development of forward-looking ideas of the design of the Future and improve the method of this type of professional activities.

Ключевые слова: проектирование, прогнозирование, проектное прогнозирование, футуродизайн, проектно – прогнозная деятельность.

Keywords: project, predict, predicting in design, Future design.

Идея формирования будущего волнует человечество с давних времен. Накопленный опыт предсказания закономерностей природных явлений способствовал организации хозяйственной деятельности. Появление и совершенствование орудий труда и предметов быта, облегчающих повседневную жизнь, создавало динамику развития предметно – пространственной среды. Первобытное мышление прошло огромный путь, складывая в своем сознании категорию понятия «будущего». И еще несколько веков понадобилось для понимания того, что человек своей созидательной деятельностью сам способен влиять на будущее. Цель такой деятельности формируется на основе личных интересов

человека, который стремиться перестроить окружающий мир и приспособить его к своим потребностям. Мы впервые сталкиваемся с личностью творца и изобретателя в мифологии. Искусный столяр и автор критского лабиринта Дедал – с одной стороны – первый дизайнер, с другой – футуролог, если признать его проекты летательных аппаратов заделом на будущее [1]. Сказки и легенды народов мира изобилуют чудодейственными «инструментальными средствами». Летающий ковер, сапоги-скороходы, говорящее блюдце – в основе их функционирования лежит некая волшебная сила, а не конструкторская идея. Тем не менее, свойства, заложенные в этих «протопроектах» [2], сыграли роль целевой задачи, поставленной на перспективу. Стремление сделать мечту реальностью перешло в проектную идею, а процесс целеполагания стал фактором, направляющим и стимулирующим творческую деятельность.

Дальнейшее развитие проектной мысли постепенно двигалось в сторону осознания будущего, как предвосхищения результатов человеческой деятельности, растянутой во времени и напрямую зависящей от целеполагания. Ориентация на будущее время сближает проектную мысль с прогнозированием. Элементы прогностического восприятия мира мы встречаем еще в религиозных концепциях. Но возникновение научного прогнозирования принято связывать с появлением в первом тысячелетии до нашей эры нового вида предсказаний – утопии. Авторы утопий, полагаясь не на божественные, а на человеческие силы, строили модель идеального, по их мнению, общества. В художественном творчестве утопические идеи наиболее ярко выразились в работах архитекторов. На сегодняшний день мы располагаем весьма впечатляющим числом проектов «идеальных городов». Этот жанр, наиболее близкий к архитектурному прогнозированию в современном его понимании, сформировался в эпоху Возрождения. Не избежал этой темы и великий Леонардо да Винчи, который создал довольно утопический, по мнению историков, план коренной реконструкции Флоренции. Творчество Леонардо представляет интерес и с точки зрения прогностики. Его письменные пророчества, выраженные в аллегорической форме, содержат немало примеров точного научного предвидения. Созданные Леонардо проекты

вертолета, велосипеда, водолазного скафандра также были воплощены в жизнь лишь много лет спустя. Безусловная культурно – историческая ценность проектов Леонардо состоит в том, что они несут в себе идею осуществления любого, даже совершенно фантастического замысла. Но, используя доступные в тот период технологические средства, он не проектировал для будущего, а изобретал для настоящего. Тем не менее, именно с изобретений Леонардо, начинает складываться сам «феномен» проектной культуры современности, как специфического способа разрешения проблем, формируется технология проектирования. Проектная деятельность близка к художественному и научному творчеству, но, в отличие от них, она старается контролировать плоды своей практической деятельности, будучи нацеленной на результат. Такая активно – созидательная позиция проектирования отличает его от прогнозирования, которое выполняет диагностическую, предсказательную функцию. Смысл «проектного прогнозирования» – в соединении проектного и прогнозного начал. Этот вид проектной деятельности, разрабатывает образы на перспективу, и стремится визуализировать объекты и прогностически оценить возможность их реализации в будущем. При этом цель «проектирования будущего» не сводится только к предсказанию, одна из ключевых задач – решение не будущих, а современных проблем. Поэтому, проектное прогнозирование вышло на следующую стадию развития, только осознав значимость будущего для ориентации деятельности в настоящем.

Эволюция утопизма, как особого подхода, к проблеме будущего, двигалась от фантастического преображения мира к его реальному преобразованию в соответствии с образом «желаемого» будущего. Научное прогнозирование постепенно отдалялось от утопического мышления и шло по пути построения картины возможного или неизбежного будущего, исходя из реалий настоящего. К концу XIX века появляются большие научные труды, посвященные возможным перспективам человечества. Сформировалась идея об ожидании «встречи с будущим», которая нашла свое место в жанре научной фантастики. Книжная и журнальная иллюстрация взяла на себя ответственность отразить плоды фантазии литературных предсказателей. Благодаря таким мастерам, как Жан Гранвиль и Альбер Робида, мы впервые

увидели образы подводной лодки, скафандра, видеотелефона и многих других предметов, символизирующих быт и технику будущего.

Идею визуализации предметного мира будущего с энтузиазмом подхватил кинематограф. Кинофантастика XX века породила отдельный жанр концептуального проектирования, который, развиваясь в специфическом пространстве кино, тем не менее, всегда был очень близок к проектному прогнозированию. Оба жанра сближают обращенность к будущему состоянию объекта и конструирование будущей среды. Кинематографисты часто используют метод экстраполяции и переносят в будущее тенденции настоящего в своей авторской интерпретации, поэтому качество фильма частично определяется познаниями его создателей в области прогнозирования. Таким образом, кинофантастика, не стремится к прогнозу, но реализует его на экране.

В XX веке, прогнозирование приобрело статус особой научной области, получившей название «футурология», и, благодаря высокому проценту сбывшихся предсказаний, некоторые авторы классической научной фантастики были признаны футурологами. И те и другие, используя вдохновение, исследование и научные методы в различных пропорциях, создавали модель или «образ» будущего для всего человечества. «Образ будущего» – это весьма тонкий объект исследования. Перспектива развития общества напрямую зависит от социальных, культурных, экономических и ряда других условий. Видение этой перспективы и создание образа будущего – творческий процесс, который помимо научной обоснованности несет в себе элемент личностных переживаний автора. На наши представления о будущем влияют индивидуальные черты характера, воспитание, религия и профессиональная деятельность. Поэтому научные методы прогнозирования будущего нередко уступают место простой фантазии. В изобразительном искусстве целостная концепция «образа будущего» впервые была предложена футуристами. Продолжая традиции утопистов, футуристы создали множество проектов перестройки общества, призывая к обновлению не только художественной культуры, но и всего человечества. «Кончилось господство человека. Наступает век техники» [3], – вот главный прогноз футуристов. Эту идею наиболее ярко

выразил архитектор Антонио Сент-Элиа в проекте «Новый город» 1914 г. Он предложил новый тип урбанизации, подразумевающий коренное изменение жизненного уклада, выступил за модернизацию города, за создание большого мегаполиса. Высотные здания, многоуровневые автотрассы, электростанции как символы цивилизации и прогресса, – это своеобразный алфавит, созданный Сент-Элиа для проектирования новой архитектурной среды. В этом проекте архитектор не только обеспечил постановку принципиально новых художественных задач и наметил приближение новой проектной эпохи, но и обозначил ряд проблем коммуникации внутри самого процесса проектирования и сопряженных с ним областей науки, техники, социальной организации и искусства. Таким образом, вместе с футуризмом проектирование делает резкий скачок в сторону осмысления феномена будущего. Забота о будущем становится экономической и социальной необходимостью.

Начавшись с фантазирования, проектирование постепенно приходит к осознанию прогнозирования как специфического способа разрешения проблем. Рассматривая «дизайн как продукт историзации культуры, когда на смену традиции приходит образ будущего и его проект» [4], можно сделать вывод, что в основе современного проектирования лежит идея прогнозирования будущего состояния объекта. Поэтому, если включить в понятие «проектное прогнозирование» опыт ориентированных на поиски будущего экспериментов и концепций, то история проектного прогнозирования едва ли не сольется с историей дизайна и архитектуры. Тем не менее, важно понимать, что формирование проектного прогнозирования как метода решения практических задач происходит в тот момент, когда дизайнеры и архитекторы перестали ориентироваться на прогностику и фантастику, а сами взялись за предсказания. В связи с этим изменился и сам объект проектирования, внимание дизайнеров теперь в большей степени привлекает перспективное формообразование и архитектурно – пространственная среда. Начало было положено в 1932 году, когда Норман Бел Геддес – дизайнер, театральный декоратор и архитектор выпустил книгу «Горизонты», в которой собрал лучшие из своих футуристических проектов. Он предложил модернизировать форму предметов с точки зрения аэродинамики и новые каплевидные формы стали использоваться повсеместно: от дизайна автомобилей

до бытовой техники и офисного оборудования. «Обтекаемый стиль» на долгие годы вперед стал символом стремительного прогресса и неудержимого развития технической мысли. Но, действительно пророческим проектом Геддеса стал павильон «Футурама» для компании «General Motor's» на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года. На огромной площади был создан действующий макет города 1960 года: великолепные небоскребы, зеленые бульвары и парки, широкие автострады и несколько тысяч моделей автомобилей. Геддес разработал многоуровневые схемы движения для пешеходов и машин, многополосные магистрали с разделителями и ряд других проектных решений, способных, по его мнению, устранить проблемы, связанные с передвижением в городских условиях. Таким образом, проект представлял собой не просто фантастическую панораму идеального города, а концепцию решения городского пространства. Безусловная ценность творчества Геддеса состоит в том, что проектируя «на будущее», он стремился подкреплять свои идеи чертежами, заключениями специалистов, расчетами окупаемости, детально описывал все подготовительные и основные этапы проектирования. Это позволило ему решить комплекс функционально-эксплуатационных, эстетико-средовых и производственно-экономических вопросов и повысить уровень перспективности развития своих идей. Геддес стал для дизайна настоящим футурологом, предвосхищая тенденции развития искусства и технологии, он внес огромный вклад в формирование перспективного формообразования, как одного из основных направлений проектного прогнозирования.

К этому моменту мировой дизайнерский опыт накопил множество идей на перспективу и выявил многообразие видов и жанров прогнозов. Происходит конкретизация абстрактного понятия «предвидение будущего» и его адаптация в проектной культуре. Предвидение становится прогнозированием и приобретает статус научного исследования, целью которого может быть не только предсказание будущих событий или оценка перспективных тенденций развития объекта, но и выявление проблем, и поиск возможностей для их решения с помощью исследовательских технологий. Социальное прогнозирование различает поисковый прогноз, отвечающий за

обнаружение проблемы и анализ тенденции развития объекта, и нормативный прогноз, определяющий задачи, методы и сроки достижения желательных состояний объекта прогнозирования в будущем. В первом случае прогноз несет в себе элемент, предсказания, тогда как свойство второго - предопределенность. При этом основные теоретические положения нормативного прогнозирования, такие как познаваемость будущего, его зависимость от человеческой деятельности и другие, впервые сформулированные в 20-е гг. XX века и ставшие основой современной футурологии, характерны и для проектного прогнозирования. Особенность проектного прогноза состоит в том, что разделяя поисковое и нормативное прогнозирование, невозможно провести между ними четкую границу. Более характерным является состояние их динамического балансирования, при котором поисковое прогнозирование фиксирует проблемы, а нормативное ищет пути их решения. Проектированию свойственно искать выход из трудной ситуации с обращения к опыту прошлого, к культурным традициям, ценностям, идеалам. Прогнозирование черпает энергию в научном прогрессе, инновациях, свободе от временных ограничений, устремленности вперед. Таким образом, дизайнерские прогнозы всегда выражают идеи культуры, направленные в будущее. Происходит творческое переосмысление привычных понятий, возникает проблема тематизации и поиска художественного образа, - проектное прогнозирование становится специфическим механизмом смыслообразования. Отражая эмоционально – интеллектуальное взаимодействие человека со временем, проектное прогнозирование берет на себя функцию продвижения культурного времени и постепенно приходит к осознанию темпоральности как темы и проблемы проектной деятельности. Этому вопросу посвящена работа А. Раппапорта «Проект и время», в которой автор вывел зависимость проектного времени от масштабности проекта и сроков его реализуемости, а также обосновал значимость временной координации в организации системы проектирования.

Ориентация проектного прогнозирования во времени начинается с «прогнозирования ближайших перспектив». Этот жанр близок по духу к практике разработки инженерно – технических идей, в которой

упор делается на реалистичность проектного замысла и использование доступных технологий. Находясь на границе между инженерией и дизайном, он старается воплотить элементы проектного прогноза в действующих моделях. Яркий пример - выставка «Век прогресса» 1933 г. в Чикаго и представленный на ней автомобиль «Димаксион», который был создан изобретателем Ричардом Бакминстером Фуллером и стал настоящей транспортной сенсацией, превзойдя по ряду технических характеристик модели «Крайслер», «Нэш» и «Дженерал Моторс». На выставке, прошедшей под девизом «вещи из будущего», впервые были показаны концептуальные модели автомобилей, поездов и других средств передвижения, открылся путь новому направлению – проектированию объектов, отвечающих не производственным, а прогностическим задачам. В транспортном дизайне вводится практика разработки, создания и ежегодного обновления моделей, их последующей публичной демонстрации, с целью изучения и анализа реакции потребителей, устанавливается прочная и непрерывная традиция проектирования концепт – кара или «автомобиля будущего».

Позволив дизайну опережать технологии, проектное прогнозирование расширяет границы своей деятельности. Происходит слияние проектного прогноза с социальным и научно – техническим прогнозированием, определяющее выбор пути развития, характер и образ жизни общества. Целью проектного прогнозирования становится адаптация человека к будущему. В 1960–е гг. широкое распространение получает жанр проектирования, где дизайн практически сливается с архитектурой – разработка «жилища будущего». Художники видят свою задачу в содействии общему обновлению жизни, в создании среды будущего, это побуждает их искать новые сферы приложения дизайна. Если для японского дизайна характерна идея проектирования в будущем не вещи, а ее функции, то итальянский дизайн стремится найти комплексный подход к обеспечению гедонистического комфорта человека. Например, используя «нематериальные параметры среды» – свет, звук, средства воздействия на органы чувств. Известный дизайнер Андреа Бранцы, шел по пути создания сценария искусственного света, создавая совокупность источников освещения. Традиционный итальянский дизайн светильников постепенно уступал место

дизайну освещения. Другой итальянец – Джоэ Чезаре Коломбо, считал, что людям будущего потребуется новый тип среды обитания, трансформирующиеся пространства, динамичные и разнообразные, отвечающие ритму жизни и потребностям человека. Широкую популярность дизайнеру принесли разработки универсальных жилых контейнеров, попеременно превращающие нейтральное пространство в различные по функциям жилые помещения. В многовариантности применения дизайнерских и архитектурных объектов, видели будущее и участники английской группы «Аркигрэм». Их экспериментальные проекты несли в себе идеи трансформации пространства, использования электроники, автоматизации и кибернетизации дизайна среды. Их привлекали и некоторые философские вопросы, связанные с отношениями формы и содержания, а также с рядом социокультурных аспектов. Такой аналитический подход позволил «Аркигрэм» четко сформулировать свои творческие убеждения. Для становления проектного прогнозирования деятельность группы представляет интерес, прежде всего, с позиции аргументированного пересмотра традиционных истин, и изменения ценностных ориентиров в ряде профессиональных дизайнерских установок. Участники группы выступили против однообразности индустриального стиля, против «стерильной архитектуры», состоящей из стекла, металла и бетона, поставили под сомнение принципы «гибкого плана» в условиях статичной внешней конструкции. Функциональной однозначности они противопоставили динамизм и вариативность, предложив использовать гибкие структуры, приспособленные к многократным трансформациям и к изменению функциональных свойств. Их прогноз на будущее – мобильные, изменяющие размер оболочки, настолько подвижные и эластичные, что смогут взять на себя функции одежды, автомобиля и жилища.

Приведенные примеры проектирования жилой среды имеют одну общую особенность - основную задачу дизайна будущего они видели в разработке нового типа пластического языка, который, вобрав в себя гамму взаимоотношений между пространством и человеком, смог бы обеспечить свободу восприятия и прочтения окружающего мира. Поиски решения этой проблемы давно вышли за рамки традиционного

дизайна. Напротив, арсенал используемых методов включает в себя как высокотехнологичное, так и совершенно абсурдное проектирование. Такая свобода творчества позволяет проектному прогнозированию дополнять тот уровень развития проектного мышления и языка, который способен наиболее полно выразить накопленный предшествующими поколениями опыт, в том числе и отрицательный, и строить будущее на его основе.

Понятие «проектное прогнозирование» вошло в словарь отечественной проектной культуры в конце 1960-х – начале 1970-х годов XX века и было связано с теоретическим осмыслением «проектирования будущего» и разработкой вопросов методологии и методики прогнозирования. Одно из первых обоснований дается в работе «Рабочая книга по прогнозированию» 1982 года: « Проектный прогноз конкретных образов того или иного явления в будущем при допущении ряда пока еще отсутствующих условий отвечает на вопрос: как (конкретно) это возможно, как это должно выглядеть?..». Такая формулировка касается не только проектного прогноза, она охватывает широкое многообразие видов деятельности, посвященной проектированию среды будущего. В зарубежной практике это направление называют «дизайном будущего» или «футуродизайном», термин «проектное прогнозирование» там, практически, неизвестен. Проблема взаимоотношений футуродизайна и проектного прогнозирования мало изучена, очевидно, только, что у них общие исторические корни. Главное отличие, по мнению Щелкунова, состоит в том, что футуродизайн не ставит перед собой только прогностические цели, его интересует «проектирование будущего», выдвижение творческих идей и создание новых концепций [5]. В проектном прогнозировании, напротив, элемент прогноза обретает доминирующую роль, прогностический анализ берется за основу разработок, что качественно меняет сам процесс проектирования, приближая его к научной исследовательской деятельности.

Постепенно происходит отдаление проектного прогнозирования от футуродизайна и формирование независимой методики перспективного проектирования. В СССР вопросы методологии проектного прогнозирования активно разрабатывались. Например, «АСПОС» – автоматизированная система проектирования объектов строительства

1964-1967 гг. предполагала активный диалог человека и техники посредством графического экрана. Была создана и методика работы в АСПОС, концепция коллективного взаимодействия различных специалистов. Подобные комплексные системы с 1970 до 1989 г. появлялись регулярно и были посвящены разработкам различных перспективных способов проектирования: многоотраслевому проектированию, целесообразному использованию технологий машиностроения, судостроения, электрохимии в архитектуре и дизайне, проектированию на основе экономического прогнозирования и т.д.

Арсенал методических средств неустанно пополняется. Благодаря компьютерному программированию, инновациям в сфере прогностики, научно - техническому прогрессу, проектное прогнозирование способно строить модели развития общества и создавать динамику перехода из прошлого и настоящего в будущее. Ему также необходимо учитывать и опыт своих предшественников. Знание истории проектного прогнозирования нужно не только для становления и развития самого метода, но и для обогащения культуры проектирования. На данный момент эта сфера дизайна слабо изучена и лишена элементарной классификации. Поэтому целью проведенного исследования было обозначить основные этапы формирования проектного прогнозирования, от момента зарождения проектной идеи, нацеленной на перспективу, до создания самостоятельного метода, а также проанализировать его отношение к «проблеме будущего» на разных стадиях развития проектной культуры. В процессе исследования удалось выявить некоторые аспекты, стимулирующие проектно – прогнозную деятельность, обозначить стадии ее развития: утопию, прогностическое проектирование, проектную футурологию, проектное прогнозирование. Определить задачи и функции проектного прогнозирования, дать характеристику видам и жанрам, обосновать термин, а также рассмотреть проблему «видения будущего» в различных сферах творческой деятельности. Это позволяет сделать следующие выводы: на протяжении долгого времени проектирование успешно и убедительно выполняло прогностические задачи, нередко опережая даже научное прогнозирование; расширив границы своей деятельности, проектное прогнозирование быстро приобрело

способность влиять на образ жизни человека и определять его будущее; проектное прогнозирование продолжит свое развитие до тех пор, пока существуют дизайнеры, способные генерировать оригинальные и смелые идеи, его творческий потенциал неограничен; необходимо дальнейшее изучение истории проектного прогнозирования, так как оно позволит создать мощную методологию, способную составлять более точные прогнозы на будущее и использовать их как инструмент для принятия решения. Что особенно актуально в условиях современной глобализации и связанных с ней экономических, экологических и социокультурных проблем, так как дает возможность проектному прогнозированию предвосхитить ожидаемый негативный прогноз, предложить свой способ урегулирования ситуации и обеспечить человечеству благоприятные условия существования.

Примечания:

1. *Антонов Р.О. Щелкунов Д.Н.* Предыстория футуродизайна. М.: ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика» №1,1990. - С. 8.
2. Термин упомянут в (1).
3. Цит. по: Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. – С. 168.
4. *Раппопорт А.* Проект и время // Проблемы дизайна -2: Сборник статей. М.: Архитектура - С, 2004. - С. 22-47.
5. *Щелкунов Д. Н.* Дизайн: к проектированию будущего. М.: Техническая эстетика №11, 1989.

Библиография:

1. *Антонов Р. О.* Щелкунов Д.Н. Предыстория футуродизайна. М.: ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика» №1,1990. - С. 8-15.
2. *Аттали Ж.* На пороге нового тысячелетия. М.: Международные отношения,1993.
3. *Белоконь В. А.* О проблемах и принципах футуродизайна. Сборник

материалов конференции «Футуродизайн-89». М.: Государственный комитет СССР по науке и технике // ВНИИТЭ, 1990. – С. 54-57.

4. *Болдырев В. Ф.* Проблемы теории и методики проектного прогнозирования. Сборник материалов конференции «Футуродизайн-89». М.: Государственный комитет СССР по науке и технике // ВНИИТЭ, 1990. – С. 63-66.

5. *Рябушин А.* Художественное конструирование за рубежом. Футурология жилища. М.: ВНИИТЭ Государственного комитета Совета министров СССР по науке и технике, 1973.

6. *Стегний В. Н.* Социальное прогнозирование и проектирование. Пермь: Пермский государственный технический университет, 2008.

7. *Тузовский И. Д.* Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий. Челябинск: ЧГАКИ, 2009.

8. Paco Asensio. Antonio Sant Elia. TeNeues, 2003.

О. С. Драничкина

ГЕНЕЗИС И РАЗВИТИЕ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ. ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ.

Современное искусство ищет новые пути демонстрации своих произведений и переосмысляет уже известные и традиционные формы. На смену камерным выставочным и музейным пространствам приходят экспозиции под открытым небом – это публичный временно действующий показ результатов творческой деятельности в виде созданной предметно - пространственной структуры или действия в открытом и нерегламентированном пространстве. На рубеже XX – XXI вв. наблюдается их положительная динамика, развитие и увеличение популярности, что превращает их в значимый социокультурный феномен.

The article is devoted to the exposition of works of art in the open air. Contemporary art is looking for new ways to showcase their products and rethinks the already known and traditional forms. In place of the chamber exhibition and museum exhibition spaces come under the open sky - it›s a public display of a valid temporary results of creative activity in the form established by the subject - the spatial structure or activities in an open and non-regulated space. At the turn of the XX - XXI centuries observed their positive trend, the development and increase in popularity, making them a significant social and cultural phenomenon.

Ключевые слова: экспозиция под открытым небом, современное искусство, выставка, музей, урбанистика, перформанс, инсталляция, композиция.

Keywords: open-air exposition, contemporary art, exhibition, museum,

urban studies, performance, installation, composition.

Человек-творец, человек-художник всегда ощущал тесную связь между своим вдохновением, творением своих рук и природой. Логично, что первые предметы искусства он создавал на природе и вместе с природой, то есть под открытым небом. Актуальным было место расположения, взаимодействие с окружающей средой и со зрителем. Ему приходилось решать, где будет находиться тот или иной объект: в пещере или на склоне гор; на берегу реки или в чаще леса (и как правило всегда носило сакральную функцию). От этого зависело восприятие объекта-произведения, которое осуществляло не столько эстетическую роль, сколько коммуникативную, выступая средством связи между миром людей и природными божествами.

Важность данной темы не ослабевала ни в один из периодов человеческой истории. В Древней Греции искусство всецело служило пропаганде высоких идеалов калокагатии (греч. kalos - красивый, прекрасный, agathos – добрый) идее воспитания человека Совершенного, предусматривающей гармоничное единство совершенства телесного сложения и духовно-нравственного склада. Скульптуры прекрасных героев выставлялись в городе для всеобщего обозрения, украшая портики храмов и площади, которые становились площадками для экспонирования искусства. «Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имея свое опосредованное место и роль, а главное, был связан с другими предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями, понятными для воспринимающих его зрителей» (1).

В эпоху готики – скульптура выходит наружу храмов, то есть под открытое небо, стремится стать ближе к зрителю, понятнее простому обывателю.

«С эпохой Ренессанса связано возникновение первых музеев и начало развития искусства организации экспозиции….Этот этап характеризуется созданием гармоничного экспозиционного ансамбля при полном подчинении экспозиции архитектуре» (2). Возникает феномен «Античного сада», когда уважаемые и обеспеченные жители городов выставляют у себя в садах античные скульптуры, найденные

на раскопках.

В эпоху Ренессанса, создаются многочисленные парки скульптур. «Реальные сады Возрождения и их изображения в живописи и гравюре выстроены в соответствии с системой правильных пропорциональных соотношений, центрированы и подчинены геометрии» (3). Сады становятся полноценными экспозициями под открытым небом, где демонстрируются подлинники скульптуры античного искусства и современное итальянское искусство, которое специально заказывается для конкретного ансамбля. Создавая виллу или другое архитектурное сооружение, авторы разрабатывают экстерьер, учитывая художественно-пространственную композицию расстановки скульптур, фонтанов, декоративных элементов в планировке сада, портера, аллеи. Происходит осмысление художественного образа пространственной композиции. Разрабатываются ее содержательные идеи, форма, учитывается ее пластическое и художественно-функциональное качество.

Эпоха Просвещения характеризуется иным подходом к формированию экспозиции. Возрастает роль экспоната, начинается изучение коллекций. «Экспонат, выйдя из архитектурного синтеза, становится самоценным объектом углубленного исследования» (4). Однако общие принципы пространственной композиции объектов, представленных в природной среде остаются прежними, и лишь углубляются их самоценное акцентирование и вербальное, содержательное значение.

«В начале XX века складываются предпосылки для переосмысления принципов экспозиционного построения. Этому способствуют в первую очередь: изменение восприятия экспозиции зрителем; современная музееведческая концепция экспоната; архитектурные тенденции XX в.; выставочная практика» (5). В большей мере выставочная практика, особенно связанная с созданием крупнейших всемирных и национальных выставок, разрабатывает огромное количество принципов и приемов, композиционных постановок и создания экспозиций в открытом пространстве, стимулируя экспозицию под открытым небом, как самостоятельный и актуальный жанр экспозиционного творчества.

Экспонирование под открытым небом, является на сегодняшний день, деятельностью, не имеющей своего развитого словаря, что значительно затрудняет ее понимание. Рассмотрим существующие

определения, что бы создать формулировку термина «экспозиция под открытым небом».

Начнем с двух основных понятий: «выставка» и «экспозиция». Они часто употребляются как синонимы, но смысл их имеет различия. Обратимся к словарю актуальных музейных терминов (6):

- Выставка, временно действующая экспозиция (музейная и выставочная), создаваемая с целью: представления (не только музейная, но и чисто выставочная – торговля, представление культуры, достижений науки и техники т.д.), для актуализации наследия, удовлетворения запросов различных целевых аудиторий, расширения коммуникативных возможностей и целей. Конкретно музейная, художественная выставка повышает эффективность использования коллекций музея, делает доступными для публики коллекции других музейных и частных собраний, позволяет выносить на обсуждение актуальные, в том числе социальные проблемы, представляет новые исследования в профильных науках. Выставки могут становиться творческой лабораторией музея. К данному определению можно добавить, что выставка – публичный показ художественных произведений, исторических, культурных ценностей. Выставки могут быть всемирными, международными, общегосударственными или региональными, местными (всероссийскими, республиканскими и т.д.). Выставки также различают по времени действия (периодические – «биеннале», «триеннале», ежегодные, «весенние»), по виду участников (работы профессиональных, самодеятельных художников, детей, учащихся, дипломников художественных школ, институтов и т.д.), по числу участников (групповые и персональные). Выставки организуются также комплексные и по отдельным видам искусств, по жанрам, по техникам (7).

Из вышеуказанного описания понятия «выставка», следует выделить характеристики, которые можно использовать при описании экспозиции под открытым небом:

- ограниченное время действия выставок;
- удовлетворение запросов различных слоев населения;
- расширения коммуникативных возможностей;
-вынесение на обсуждение актуальные, в том числе социальные

проблемы;

- в основе - новизна и /или творческий эксперимент;

Экспозиция под открытым небом может иметь аналогичную типологию с музейной выставкой по жанрам, техникам и т.д.

Рассмотрим термин «экспозиция».

- Экспозиция музейная (от лат. expositio – выставление на показ), основная форма презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно-созданной предметно-пространственной структуры. Включает архитектуру, музейные предметы и их коллекции, воспроизведения музейных предметов (объектов), научно-вспомогательные материалы, специально созданные произведения экспозиционного искусства, тексты, информационные технологии и т.д. Музейная экспозиция является особым синтетическим научно-художественным произведением, которое создается в соответствии с единым идейным замыслом, определяющим принцип отбора, группировку и интерпретацию информации экспонатов на основе научного, сценарного и художественно-дизайнерского проектирования экспозиции. Являясь центральным звеном музейной коммуникации, экспозиция музейная в соответствии с семиотическим подходом рассматривается как текст, а в соответствии с экономическим – как основной продукт музейный (8).

В отличие от музейной, экспозиция под открытым небом не всегда является искусственно-созданной предметно-пространственной структурой, она может быть как природно-созданной, так и смешанной. В соответствии с экономическим подходом, основным продуктом является идея, которую создатели пытаются донести до зрителя, определенный информационный посыл. Этот факт ставит экспозиции под открытым небом в один ряд с универсальными и специализированными выставками как таковыми, с масс-медиа и рекламой. Экспозиция под открытым небом имеет широкий диапазон составляющих, как материальных, так и нематериальных. Она может включать в себя: архитектуру, городскую инфраструктуру, природные объекты и ландшафты, объекты нематериального культурного наследия, медиа-арт, театральные перформансы, свето-динамические инсталляции и т. д.

- Аудитория музейная, в отличие от выставки под открытым небом, более узкая, это общность людей, на которых направлено воздействие музея. Характеризуется в соответствии с присущим ей социально-демографическими параметрами (пол, возраст, образование, место жительства). Музейная аудитория делится на реальную и потенциальную, постоянную и нестабильную, традиционную и новую (люди с ограниченными возможностями, мигранты, безработные, молодежь, индифферентная к музею) (9).

Деятельность, связанная с экспонированием предметов современного искусства под открытым небом направлена в первую очередь на новую аудиторию. Ее количественные и социально-демографические параметры будут совпадать с соответствующими параметрами места, в котором она расположена.

- «Пространство под открытым небом», «открытый», по С.И.Ожегову (Словарь русского языка), означает следующее:

«Открытый - доступный для всех желающих. Не загражденный, не стесненный ничем. На открытом воздухе, под открытым небом — не в помещении. Открытая степь. Открытая сцена (не в помещении)» (10).

В контексте рассматриваемой темы, под понятием «пространство для экспозиции под открытым небом» следует понимать как: место доступное для всех желающих, на открытом воздухе, под открытым небом. В этой же категории рассматриваются экспозиции, находящиеся на открытых станциях метро, подводные экспозиции, подземные и другие экспозиции вне замкнутого специализированного под выставочную деятельность помещения.

Обобщая вышеприведенные определения, сформулируем определение термина «экспозиция под открытым небом».

Экспозиция под открытым небом – это публичный временно действующий показ результатов какого-либо творческого процесса в виде искусственно созданной предметно - пространственной структуры или действия под открытым небом.

Современные исследователитакие как А.Б. Олива в работе «Искусство на исходе второго тысячелетия», а также в статье «“Терминал“ авангарда» рассматривают эпоху постмодернизма, как период, который сильно повлиял на характер представления искусства зрителю, где речь

идет об утопии прорыва современного искусства в сферу социальной коммуникации и об искусстве как форме социального действия.

В художественных практиках указанного периода исследователями отмечается, что в создании проекта под открытым небом наблюдается перенос акцента с эстетических на социальные проблемы. Происходит переход от понимания произведения искусства как, в первую очередь, объекта эстетического восприятия, к полемическим или культурологическим процессам и событиям в обществе. Наблюдается преобладание временных экспозиций над постоянными, что актуально для динамического процесса современной общественной жизни. Для художников на первый план выходит процесс восприятия и его эффект в области общественного мнения. Автономия авторства остается в прошлом, расширяя рамки различных форм сотрудничества и соучастия. И можно сказать, что искусство выходит из залов музеев на улицу – к зрителю, в его бурный и динамичный мир.

Вторая половина XX века стала временем количественного и качественного скачка в развитии музеев под открытым небом в самых различных странах мира. В этот период сложились основные теоретические принципы их формирования и структуры. Проблемы создания музеев под открытым небом получили достаточно полное отражение в литературе обозначенного периода. Имеется целый ряд монографических и обзорно-реферативных публикаций, исследований как общетеоретического, так и конкретно-практического характера, посвященных в основном зарубежным скансенам, или отечественным музеям-заповедникам. Однако вопросы взаимосвязи интенсивного развития музеев под открытым небом и туризма как одного из «катализаторов» этого процесса во второй половине XX века пока не получили должного освещения в научной литературе, что подтверждает их актуальность и недостаточную изученность.

В наше время искусство подвержено влиянию процесса глобализации и унификации информации. Основными критериями становятся доступность и как можно более широкий охват населения. Научно-технический прогресс способствует применению компьютерной графики, интерактивных и виртуальных технологий в создании экспозиций. Искусство ищет новые пути демонстрации своих

произведений и переосмысливает уже известные формы. Количество зрителей становится для художников решающим фактором при выборе экспозиционного пространства. На смену камерным выставочным и музейным пространствам приходят экспозиции в публичных местах и под открытым небом. «Таким образом, идет постепенное неуклонное смещение границ классической экспозиции в сторону усиления образного сюжетно-концептуального ряда, повышения художественной выразительности, динамики и за счет этого, в конечном счете, ее информативности. …Заметно стремление к синтезу как органически присущей экспозиции тенденции и, с другой стороны, идет разработка наиболее оптимального «вида» культурно-массовой информации, обращенной к самой широкой аудитории, доступной и тем самым популярной» (11).

Положительная динамика развития экспозиций под открытым небом на рубеже XX – XXI вв. превратило их в значимый социокультурный феномен, который меняет представление о роли художника и о специфике нового публичного пространства.

Примечания:

1. *Калугина Т. П.* Историко-типологическое исследование экспозиций художественного музея: Диссертация канд.ист.наук.-М., 1991.

2. *М. Т. Майстровская.* Музейная экспозиция: тенденции развития.// Сборник научных трудов.На пути к музею XXI века –М., 1997.-С.8

3. Художественно-педагогический словарь/ Сост.Н.К.Шабанов, О. П. Шабанова и др.-М.:Академический проект, 2005.-С.359.

4. *М. Т. Майстровская.* Музейная экспозиция: тенденции развития.// Сборник научных трудов. На пути к музею XXI века –М., 1997.-С.8

5. *М. Т. Майстровская.* Музейная экспозиция: тенденции развития.// Сборник научных трудов. На пути к музею XXI века –М., 1997.-С.9

6. Словарь актуальных музейных терминов//Музей.-2009.-№ 5-с.47-68.

7. Художественно-педагогический словарь/Сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М.С.Тарасова, Т.Д.Пронина.-М.:Академический проект\6 \Трикста, 2005.-С.85

8. Словарь актуальных музейных терминов//Музей.-2009.-№ 5-с.63-64.

9. Словарь актуальных музейных терминов//Музей.-2009.-№5-с.49.

10. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. – М., 1990.-С.-470.

11. *Там же*.-С.10

Библиография:

1. Словарь актуальных музейных терминов//Музей.-2009.-№5.

2. *Барсукова Н.* Игровая эстетика постмодернизма в городской среде / Н. Барсукова // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2006, № 3 (44).

3. *Галкина Е. Л.* Музеи под открытым небом.// Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры. – М.,1982.

4. *Гончаренко Н. М.* Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х -2000-х гг. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : М. 2011

5. *Калугина Т. П.* Историко-типологическое исследование экспозиций художественного музея: Диссертация канд.ист.наук.-М., 1991.-М., 1983.- С.129. (Сб.науч.тр./НИИ культуры.)

6. *Лэндри Ч.* Креативный город / Пер. с англ. В. Гнедовского, М. Хрусталевой / Ч. Лэндри. – М.: «Издательский дом «Классика XXI», 2005.

7. *Майстровская М. Т.* Художественно-композиционные основы и тенденции формирования оборудования и экспозиций музеев изобразительных и прикладных искусств: Дис…канд.искусств.-М., 1987.

8. *Майстровская М. Т.* Очерк развития современного экспозиционного дизайна// Музееведение. На пути к музею XXI века. – М., 1989. (Сб. науч.тр./НИИ культуры).

9. *Майстровская М. Т.* На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. –М., 1997.

10. *Майстровская М. Т.* Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте искусства, архитектуры, дизайна)// автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.: 2002.

11. *Рейнгардт Л. Я.* Современное западное искусство. Борьба идей / Л. Рейнгардт. – М.: Изобразительное искусство, 1983.

12. *Розенблюм Е. А.* Художник в дизайне. -М., 1974; Искусство экспозиции// Музейное дело СССР.-М., 1983; Музей и художник// Декоративное искусство.- 1967.-№11.

13. Словарь актуальных музейных терминов//Музей.-2009.-№ 5-с.47-68.

14. *Aurigi A.* Cyberspace and the City: The «Virtual City» in Europe / A. Aurigi, S. Graham // A Companion to the City / Ed. by Gary Bridge and Sophie Watson. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

В. Е. Бирюков

ВИЗУАЛЬНЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ ПРИЗНАКИ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕНОСА В ЦИФРОВУЮ СРЕДУ

В статье рассматриваются отличительные структурные и визуальные признаки периодических изданий и особенности переноса стилеобразующих элементов периодического издания из печатной среды в электронную.

This article discusses structural and visual features of periodicals and peculiarities of bringing main stylistic elements of a periodical from print to digital environment.

Ключевые слова: периодические издания, цифровая среда, планшетный компьютер, электронные публикации.

Keywords: periodica, digital environment, tablet device, digital publishing.

Периодическим изданием можно назвать многостраничное издание, листы которого сброшюрованы или сфальцованы и вложены один в другой, с заранее известной периодичностью выхода новых номеров и единой структурой и композиционными принципами организации материала, переходящими из номера в номер.

В качестве элементов, из которых формируется современное периодическое издание, можно назвать следующие:

Текст – как правило, это структурированный текст, разделенный как на материалы по разным темам (имеющим градацию по важности), так, в рамках больших материалов, и на разные типы материала на одну тему (например, комментарий эксперта, справка, цитата и т.п.).

Иллюстративный материал. Наиболее распространенным иллюстративным материалом в современных периодических изданиях являются фотографии. Однако применяются и рисованные иллюстрации, инфографика и в цифровых периодических изданиях – видеоматериалы.

Служебные элементы для организации и систематизации материала. Это, как правило, система колонтитулов и колонцифр, а также содержание, объединяющее эту систему и дающее возможность читателю ориентироваться в ней. Эти элементы являются основной составляющей макета-шаблона, на базе которого строится оформление каждого конкретного выпуска издания.

Обложка издания, одновременно являющаяся как образно-выразительным, так и информационно-служебным элементом издания.

Также признаком, по которому мы можем отличить периодическое издание от непериодического, служит его характерный внешний облик, складывающийся из типа носителя (например, типа бумаги и способа брошюровки), формата издания и количества полос. Так, еще не видя содержания и служебных элементов, мы определим крупноформатное издание из листов, сложенных пополам и не скрепленных между собой, напечатанное на рыхлой сероватой бумаге, как газету, а издание формата примерно 20х25 сантиметров, толщиной в 100–200 полос, на тонкой мелованной бумаге и в глянцевой бумажной обложке как журнал.

Если мы говорим о переносе графического стиля издания в электронную среду, например, в планшетную версию, то этот перенос затрагивает и общую компоновку материалов, характерную для визуального стиля издания, и обложку, и служебные формообразующие элементы, т.е. колонцифру и колонтитул.

Колонцифра в издании нужна для определения объемов материала и местоположения в нем. Пагинация в планшетном издании может быть как относительной, так и абсолютной – при линейном построении материалов. При типе страницы, близком к свитку, членения на равные для всего издания модули-страницы теоретически должны помочь ощущению границ и размеров материала. Соответственно, при этом будет уместна некая нумерация страниц для упрощения навигации и подготовки пользователя к масштабу издания. При этом вид такой

нумерации будет промежуточным между веб-версией, рассчитанной на нелинейный просмотр статей, и печатной версией; и в зависимости от модели страниц и общей организации материалов, будет более или менее условным.

Колонтитул в планшетных изданиях провоцирует возвращение к функциональности этого элемента. Приближенность по виду и типу взаимодействия к печатному носителю, но невозможность подачи материалов разворотами страниц вынуждает делать колонтитул компактным – избавляться от конструктивно необоснованных элементов в нем и подчеркивать его функциональное значение, иначе колонтитул превратится в чисто декоративный элемент, вносящий дополнительную визуальную нагрузку в и так малое пространство экрана планшета.

Например, агрегатор Flipboard внутри каждого потока подписки снабжает экраны-страницы стандартными выделенными полями: верхним навигационным («название издания» – возврат к содержанию, название информационного потока, поиск) и нижним для служебных элементов. Внимание акцентируется в центре верхнего поля на названии блога/подписки и при наличии символа-изображения этого информационного потока дополняется им. В нижней, ответной названию, части расположена временная линия, заменяющая пагинацию. Она выражена в виде ряда точек с обозначением даты начала информационного потока до его последних обновлений и местоположения просматриваемой страницы на этом отрезке. Таким образом, мы можем определить такой способ нумерации страниц как относительный, не дающий полного представления об объемах материалов как в рамках одной подписки, так и в целом в «номере». К служебным элементам, включенным в колонтитул, относятся также элементы взаимодействия с содержимым – поиск, возможность поделиться ссылкой через социальные сети или почту, создать заметку.

Смысловой эквивалент обложки нужен тем приложениям, которые предполагают некоторую законченность, цельность, «книжность». Структура постоянно обновляющихся новостных ресурсов приближает их скорее к газете, что влечет за собой большую вероятность отсутствия обложки. Однако и в планшетных журналах, обладающих более книжной формой, обложка в традиционном понимании

постепенно сдает позиции. Для идентификации издания используется не требующая мелких и сложных деталей миниатюра обложки в приложении типа Newsstand, а после выбора миниатюры, при загрузке самого издания, возможно, более удобным было бы попадать сразу в содержание журнала. Исходя из этого, возможны два разных подхода к обложке: обложка, несущая чисто эстетическую функцию, близкая к традиционной печатной (к эстетической можно добавить еще функцию экрана загрузки), и функциональная обложка, обложка-содержание.

Обложки электронных изданий не несут рекламную функцию, т.к. этим изданиям не нужно выделяться из массы, например, на прилавке или в витрине киоска. Поэтому в планшетных обложках логична лаконичность и малоэлементность композиционного решения. Кроме того, в электронных изданиях существенно снижается ценность и необходимость выносов на обложке: в отличие от витрины, когда список главных статей номера также выполнял рекламную функцию, на планшете читатель легко может сразу перейти к странице содержания.

Технически и по смыслу обложка планшетного журнала сводится к миниатюре в Newsstand или к иконке приложения, на которой, как правило, представлен логотип или характерный фрагмент логотипа.

В качестве примера автоматического формирования обложки можно привести псевдообложку в приложении Flipboard. Для придания приложению сходства с журналом и создания законченной формы Flipboard использует первый слайд, имитирующий обложку. Поскольку в приложении-агрегаторе возможен только искусственный, случайный выбор главной новости, т.н. cover story, Flipboard случайным образом выбирает одно изображение из числа последних обновлений, добавляет к нему вынос с заголовком новости и кадрирует изображение, сдвигает его или изменяет его масштаб.

Объем «номера» по сути неограничен, так что после прочтения всех последних обновлений читатель плавно продолжит просматривать уже виденные им ранее новости вплоть до начальной точки – момента установки приложения. Таким образом, поскольку в любой момент времени существует только один номер «журнала Flipboard», отпадает необходимость восприятия сразу нескольких обложек в одном ряду. Поэтому размер обложки неизменен: он всегда максимально

крупный, создавая ограничения к подбору иллюстраций только по их минимальному размеру.

Для веб-версии издания понятие обложки почти не имеет смысла, т.к. первый экран, верхняя часть первой страницы сайта по характеру и подаче информации ближе к странице содержания печатного издания, чем к обложке. Эта часть страницы должна отображать максимальное количество важной и актуальной информации и иметь как можно больше «входных точек» в другие части издания.

Однако есть и примеры «обложки» в веб-версиях периодических изданий. В 2010 году Игорь Гурович сделал на сайте журнала «Русский репортер» следующее: на главной странице шапка и основная информация смещены вниз, а в получившемся спуске помещается крупное изображение с подписью, относящееся к определенной актуальной статье/новости. В мае 2013 года был запущен новый сайт Newsweek, разработанный в Huge (международное дизайн-агенство, специализирующееся на рекламе и дизайне электронных и интернет-проектов) и переработанный как визуально так и конструктивно. Большое спусковое поле на первой странице под фиксированной лентой интерфейса выступает в роли обложки: в нем размещается иллюстрация/фотография (как на обложке журнала), занимающая всю ширину окна браузера, с крупным логотипом по центру и заголовком. Ниже этой «истории с обложки» располагаются другие материалы за неделю, выстроенные, однако, не в хронологическом порядке, а по степени их важности. Более того, когда читатель прокручивает страницу вниз до конца номера, сайт автоматически подгружает на эту же страницу предыдущий номер, также снабженный «обложкой». Таким образом, сайт Newsweek отличается от сайтов-новостных лент своей максимально приближенной к бумажному журналу концепцией: это сборник взаимосвязанных материалов, отражающих позицию редакции. В пользу этой концепции говорит и то, что сайт сделан визуально красивым, более подходящим для спокойного и приятного чтения, чем для максимально быстрого просмотра всех новостей подряд.

«Результат этой тщательной работы – серия длинных статей, ярких и красивых, похожих на тот тип вовлекающих читателя цифровых

приключений, которые мы в последнее время наблюдаем все чаще. Например, известная цифровая история Snow Fall (http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/?_r=0#/?part=to-the-peak) из New York Times, опубликованная в прошлом декабре. Эта статья – потрясающий рассказ об огромной лавине в штате Вашингтон – удивительным образом сочетает в себе первоклассный репортаж и обстоятельную мультимедийную презентацию.

Однако задачей агентства Huge было не создание выдающегося, но одноразового цифрового опуса. Им нужно было разработать дизайн, который будет работать неделя за неделей. А чтобы закончить Snow Fall, понадобилось 15 дизайнеров, что вряд ли можно назвать устойчивой моделью работы». [6]

Вместо этого они сделали шаблон, работающий каждую неделю, вне зависимости от темы, длины и мультимедийного наполнения истории. Управлять этим шаблоном можно без излишних усилий редакции, это и было главной целью разработчиков. Им пришлось отказаться от некоторых интересных идей, однако конечный результат получился гибким и простым, а читателю шаблон не бросается в глаза; «обложки» эффектны, но не требуют масштабной работы дизайнера.

В отношении формата изданий в электронной среде сейчас преобладает направление жесткого ограничения ширины информационного поля для создания наиболее предсказуемого результата при автоматической верстке материалов. В планшетных изданиях формат определяется размерами экрана, которые являются компромиссом между маркетинговым и технологическим отделами компаний-производителей, которых сейчас несколько десятков. Вследствие этого на данный момент сложилось множество форматов планшетных экранов и, соответственно, изданий. Большинство планшетов основывается на пропорциях, сформировавшихся в среде дисплеев персональных компьютеров – самые распространенные пропорции экранов 4:3, 16:10, 8:5. В этом исследовании мы ограничимся размерами экрана самого популярного и исторически первого производителя планшетных компьютеров со своей операционной системой – Apple. Планшет iPad обладает пропорциями экрана 4:3 и размерами 2048x1536 пикселей.

Последней популярной тенденцией в отношении размеров и

форматов электронных изданий является необходимость учитывать существование больших и малых экранов. Этот вектор был подчеркнут в октябре 2012 г. компанией Apple в связи с появлением планшета iPad mini, в котором при сохранении пропорций и разрешения экрана физические размеры устройства значительно уменьшены, что делает его наиболее удобным для длительного чтения с экрана.

Пример своеобразного отношения к формату планшетного издания демонстрирует агрегатор Flipboard. Избрав путь имитации ощущений, получаемых читателем от печатного журнала, Flipboard создает эффект переворачивания страницы с помощью достаточно спорного хода – имитации корешка посреди экрана. Вход в издание – псевдообложка – развернут на полный формат экрана, а при перелистывании страницы экран как бы складывается пополам, и при дальнейшем перелистывании экран также фальцуется, перемещение по изданию происходит при помощи перелистывания таких «разворотов». При этом колонтитул проходит через «корешок», и в результате формат издания становится в два раза уже.

Одной из основных составляющих макета-шаблона периодического издания, как печатного, так и электронного, являются элементы, служащие для организации и систематизации информации.

Однако прямой, механический перенос колонэлементов из печатной среды в электронную невозможен. Например, на экране компьютера издание пребывает не как самостоятельный объект, а является частью целого – операционной системы компьютера и ниже уровнем – частью окна браузера. При этом в целом все эти уровни заключены в рамки и в формат монитора.

Колонтитул электронного издания или информация, семантически являющаяся колонтитулом, может быть линейным (также его можно назвать скользящим или книжным) или нелинейным. Линейный колонтитул представляет собой путь к статье, т.е. визуально – строку текста. По конструкции и виду он схож с колонтитулом традиционного печатного издания. Нелинейный колонтитул подчеркивает бесконечность и разномасштабность материалов издания и может выражаться в наборе ключевых слов (тэгов), соответствующих материалу.

Особенно существенные метаморфозы при переходе издания

в электронную форму переживает колонцифра. Традиционно она является атрибутом членения издания на равные отдельные модули страницы, поэтому в «обычном» виде не особенно уместна при сложившемся характере подачи и формирования веб-страницы (как это было описано в пункте «Модель свитка и модель карточек») в виде свитка. Традиционное для печатных изданий разделение единого объемного материала на отдельные страницы в электронных изданиях практически бессмысленно и противоречит основным принципам юзабилити, вынуждая пользователя совершать постоянные переходы и тем самым резко снижая скорость перемещения по материалу, которая крайне важна при характерном для интернета просмотровом характере чтения.

Сейчас подавляющее большинство, а ранее – все электронные издания, содержавшие объемные материалы, не имели членения на равные модули, что отменяло необходимость в пагинации. Однако такое модульное членение весьма удобно и полезно: оно облегчает поиск конкретного места в материале, а также создает ритмические равномерные паузы для отдыха читателя от восприятия светящейся массы экрана – аналог переворота страницы в физическом издании.

Можно привести несколько примеров современного осмысления членения материала, аналогичного печатному носителю. Information Architects предлагают идею отображения длительности чтения: ориентируясь на среднюю скорость чтения, страница подсказывает читателю, сколько времени осталось до конца материала. На веб-сайте журнала Newsweek деление на равномерные отрезки производится посредством пауз – широких пробельных строк. Еще весьма распространенный сейчас способ пагинации, пришедший из интерфейса мобильных устройств компании Apple – использование для обозначение страниц не чисел, а точек или мелких кружков, выстроенных в линию по количеству экранов-страниц в материале. При такой подаче в ряду подсвечивается точка, обозначающая видимый сейчас экран.

Единственная проблема, связанная с членением электронного материала на модули, заключается в том, что такое членение уместно лишь в объемных статьях (минимум на 3-4 модуля), а в коротких материалах, наоборот, будет создавать лишнюю визуальную нагрузку вместо пауз для

отдыха глаза и лучшего удержания взгляда на нужной строке при чтении.

Поэтому скорее пагинация в электронных и планшетных изданиях нужна не столько для периодики, в которой длина материалов, как правило, не требует частых пауз и ссылок на определенный участок текста и в которой разделение на равные модули может быть заменено иллюстрациями или выносами, членящими материал, сколько в книгах или так называемых лонгридах – объемных статьях, рассчитанных на длительное чтение.

Мы можем предположить, что в случае использования нумерации или иного индикатора порядкового номера модуля-страницы на длинной странице материала, логичным местом расположения для него является такое, чтобы оно не прерывало процесса чтения. Т.е. в случае прокрутки страницы-свитка сверху вниз, логичным местом для пагинации будут боковые поля страницы, где местоположение колонэлемента будет жестко зафиксировано относительно рамки браузера и оставаться неизменным при прокрутке страницы. В случае горизонтального перелистывания страниц пагинацию лучше располагать в верхним или нижнем поле. Кроме того, подобный элемент можно расположить в так же привязанной к окну «шапке» или «подвале» – индикаторе положения, выступающем в роли навигационного вспомогательного меню.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что прямой перенос каких-либо стилеобразующих элементов из печатной среды в электронную невозможен без потерь смысла или художественной выразительности. Перенос стиля требует тщательной проработки с учетом особенностей среды и использования издания.

Библиография:

1. Ю. Я. Герчук «Эпоха политипажей»
2. В. Г. Кричевский «Типографика в терминах и образах»
3. О. Рожнова «История журнального дизайна»
4. Information Architects Оливер Райхенштейн, ia.net
5. www.thedailybeast.com/newsweek.html
6. http://www.fastcodesign.com/1672623/newsweek-20-a-new-model-for-online-magazines

Н. А. Цыгина

СТРИТ АРТ В ГАЛЕРЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Уличное искусство зародилось в начале 70-х годов XX столетия в США как полу-криминальные граффити. Однако, десятилетия спустя многие галереи стали экспонировать произведения художников стрит-арта. В чем корни данной метаморфозы? В коммерциализации искусства? В конформизме художников? В изменении социальной и политической обстановки? В статье предпринята попытка ответить на эти вопросы на примере различных выставок и их влияния на развитие стрит-арта.

In the early 70-ies the street art was born as a semi-criminal graffiti in the USA. However, decades later many galleries begun to display the works of the street artists. What are the causes of such a metamorphose? Commercialization of the art? Artists conformism? Changes of the political and social environment? The article attempts to answer these questions using an example of different exhibitions and its' influence upon the development of street art.

Ключевые слова: стрит-арт, эволюция, граффити, пост-граффити, галереи, выставки

Keywords: street art, evolution, graffiti, post-graffiti, galleries, exhibitions

Можно с уверенностью сказать, что история уличного искусства начинается далеко не с американского граффити-бума 70-х, а еще со времен музейного освобождения художниками-авангардистами. Начинается с тех, кого почти 100 лет назад считали аутсайдерами мира искусства и с тех, кто всячески отрицал галерейность и музеификацию искусства, переходил творить на улицы, в парки, заводы, кинотеатры и

другие публичные места в городе.

Позднее, в 60-е, можно было наблюдать яркое движение ситуационистского интернационала, всячески популяризирующее идеи освоения новых пространств, прежде всего городских и публичных. Зародившееся во Франции, именно оно спровоцировало многих художников того времени выйти на улицу. Так появились известные многим пионеры уличного искусства ЖерарЗлотикамиен (*Gérard Zlotykamien*) и ЭрнестПиньон-Эрнест (*ErnestPignon-Ernest*) а впоследствии, в 80-е, в Париже началось повальное увлечение *ViveLa-Peinture*, провозглашающее живопись для всех и каждого. Учащиеся и выпускники художественных вузов сообщали о замкнутости и элитарности искусства, которую хотелось разрушить посредством освоения новых пространств. Пионер трафаретной техники *Blek Le Rat*, панк-группа с яркими художественными амбициями *Bazooka* и другие многочисленные художники и арт-группы вносили в городское пространство свое хаотичное и порой очень политизированное видение мира.

Примерно в это же время активно набирающее обороты граффити в Нью-Йорке действовало несколько по-другому. Вынося «грязь» из спальных районов города, оно никуда не высвобождалось – оно было необходимо для сообщения о собственном существовании «художника». С одной стороны, это явление было последствием массивной джентрификации того времени и еще большего классового расслоения общества, с другой– просто подростковой забавой, в некотором роде соревнованием, в рамках которого позже сложился целый субкультурный язык, построенный на собственных кодах и стилях. Первое упоминание граффити появилось в газете *TheNewYorkTimes* 71-го года, где рассказывалось о курьере *TAKI183*,распространяющем свое вымышленное имя по всему городу. До этого случая надписи активно использовали латиноамериканские банды и бродяги для отметки своих территорий. Но, конечно же, СМИ предало этому явлению несколько другую окраску, что сподвигло многих подростков заняться этой «забавой», которая уже в начале 70-х охватила весь Нью-Йорк.

Позже, молодые ребята, стараясь быть «*allcity*» и выделится среди сверстников, увеличивали свои надписи в объеме, стилистически

дорабатывали их, и, добавляя красок, переносили уже на целые вагоны, а то и составы нью-йоркской подземки. Первыми наиболее известными в этом плане граффити-художниками стали *Lee*, *Dondi* и *Futura2000*, о которых в 80-е было снято два культовых фильма *WildStyle* и *StyleWars* и которые во многом инициировали экспансию и популяризацию американского граффити по всему миру.

Итак, граффити уже не было локальным и исключительно американским явлением, оно стало глобальной молодежной субкультурой, во многом опирающейся на принципы хип-хопа, образуя абсолютно новый слой городской культуры, предполагающий постоянное присутствие на улице и «отвоевывание» города.

«Декриминализация» граффити и методы репрезентации в галерее

Излишняя экспрессивность и заимствование изначальных практик распространения уличных банд через граффити сохраняло криминализированный образ этой субкультуры, что, безусловно, мешало воспринимать граффити как художественный акт, связанный с современной культурой или творчеством. Первые попытки декриминализации граффити были предприняты Хьюго Мартинезом (*HugoMartinez*), студентом городского колледжа социологии, который в 1972-м создает организацию *UnitedGraffitiArtists (UGA)*, ставящую перед собой цель развития творческой составляющей граффити, ее коммерциализации и адекватной репрезентации как в СМИ, так и на официальных городских площадках. Можно сказать, что сопровождающаяся периодическими выставками активность *UGA* была переходным периодом в популяризации граффити и лояльном отношении к нему как со стороны общественности, так и государства.

Спустя несколько лет, вначале 80-х,владельцы небольших частных независимых галерей *FashionModa* и *FunGallery* выступают первопроходцами в полноценной репрезентации граффити на территории своих выставочных пространств. Пети Эстор (*Patti Astor*) и Билл Стеллинг (*Bill Stelling*),с одной стороны стараются показать во всей красе всех именитых граффитчиков того времени, интегрируя

результаты их творчества в контекст истории искусств, а с другой – формируют и некие новые точки притяжения для участников этого сообщества, которое все больше нуждалось в поддержке и признании со стороны официальных институций и организаций.

Но этот интерес далеко не ограничивался двумя небольшими галереями. Повсеместный интерес к граффити возрастал, и галерея *PSI* при нью-йоркском *MOMA* уже в 1981-м организовывает выставку «*NewYork/NewWave*», которая окончательно открывает публике граффити как новое явление в искусстве, базирующееся на творческой и бессознательной энергии молодых людей, никак не связывающих свою деятельность с искусством.

Новое направление в искусстве мгновенно стало мэйнстримом из-за своей излишней простоты и отсутствия излишней концептуальности, рассчитанной на изощренных интеллектуалов. И эти преобразования из андеграунда в мэйнстрим, активно происходившие в 80-е, стали предпосылкой к изменениям и самих уличных работ в сторону большей фигуративности и осмысленности. Так, выставка «*Post-Graffiti*», прошедшая в *Sidney Janis Gallery* в 1983-м, как раз открывает эти комбинации, одновременно с этим обозначая своим названием новое явление или скорее форму, в которую граффити начало трансформироваться при взаимодействии с многочисленными интересующимися арт-институциями и художниками «высокого» искусства.

Пост-граффити. Жан-Мишель Баския и Кейт Херинг.

Уже в середине 80-х окончательно сформировалось направление пост-граффити как формы уличного искусства, рожденной на стыке граффити и живописи, зачастую построенной на стилистике монотипии, примитивизма и наива. Пионерами и наиболее яркими художниками пост-граффити принято считать Жана-Мишеля Баския (*Jean-Michel-Basquiat*) и Кейта Херинга (*KeithHaring*).

Жан-Мишель Баския жил в Нью-Йорке и был настоящим воплощением маргинального образа уличного художника. Ночуя на скамейках центрального парка и бродя по городу, он постоянно

пребывал на улице и буквально «охранял» свою территорию. Придуманное им альтер-эго *SAMO*, которым он подписывал все свои послания, порой характеризовало его как персонажа излишне нарциссического и девиантного. «*SAMO as a neo art form*» (*SAMO* как форма нео-искусства), «*Plush safe he think. SAMO*» («Он думает, что плюш оберегает его. *SAMO*»), «*SAMO as an escape clause*» («*SAMO*как условие отрицания») – эти и другие содержательные фразы, смысл которых иногда сложно перевести на русский язык, можно было увидеть в районе Сохо (*SoHo*) в 70-е. Основным лейтмотивом его раннего уличного творчества, безусловно, были эти небольшие саркастические заметки, но чуть позднее Баския начал комбинировать их с наивными и примитивистскими рисунками, которые, пожалуй, добавляли «остроту» его работам.

В 1980-м Баския впервые участвует в выставке, где он знакомится с Энди Уорхолом (*AndyWarhol*) и куратором Генри Гельдзалером (*Henry-Geldzahler*), которые впоследствии становятся хорошими партнерами и зачастую работают вместе. После групповой выставки «*TimesSquare-Show»* он участвует и в ряде других авторитетных выставок, где уже позиционируется как художник пост-граффити, а в 1983-м, становясь очень востребованным среди коллекционеров и знатоков искусства, Баския окончательно уходит от своего граффити-имени *SAMO*, что, пожалуй, сообщает о серьезности его намерений и начале карьеры в мире «серьезного» искусства.

Примерно в это же время в Нью-Йорк приезжает молодой художник Кейт Херинг (*KeithHaring*), комбинирующий приемы примитивизма с элементами графической эстетики американского комикса. Одной из самых известных и больших его серий в публичных пространствах является серия «*SubwayArt*», где Кейт покрывает рекламные поверхности Нью-Йоркской подземки специальной черной краской для мела, превращая их в некое подобие школьной доски, на которых он изображает сюжеты на тему гомосексуализма, доминации и насилия.

Проект нью-йоркской подземки одним из первых поворачивает дискурс граффити в поле социальной проблематики, которое многими уличными художниками долгое время просто игнорировалось. Это и стало уникальным элементом творчества Кейта Херинга, приобретшего

небывалую популярность уже к концу 80-х.

Представляя новый вектор развития граффити, Кейт *(Херинг)* и Баския часто выставлялись вместе, были и остаются избранниками арт-сообщества и «вписаны» в историю искусств как «проводники» между неформальной субкультурой и актуальным искусством и культурой.

Сотрудничество уличных художников с арт-институциями

С начала нулевых и по сегодняшний день все больше и больше галерей выбирают своим основным профилем экспонирование граффити и уличного искусства. С 2001-го в Париже (а затем уже в Швейцарии) начала функционировать галерея «*Speerstra*», подобные ей галереи «*Taxi Gallery*» и «*Vicious Gallery*» так же базируются в Европе. В числе галерейных художников состоят граффити-райтеры первой волны, такие как *Jonone, Crash, Daze, Dondi, Futura2000* и *Zephyr*.

Наиболее яркими и масштабными выставками нулевых все еще можно назвать *Planet Process*, прошедшую в Берлине в 2007-м и *City of Names*, ставившую перед собой цель трансформации плоскостных шрифтовых решений в пространственно-объемные композиции.

Но помимо галеристов и арт-дилеров, выставки с не меньшей охотой устраиваются и самими художниками. Этот процесс стал особенно заметен вначале 2000-х, когда при очень активном содействии участников команды «*Getting Up*», в Германии (Гамбург) начинали проходить периодические выставки «*Urban Discipline*», ежегодно показывающие последние работы сильнейших райтеров мира, выполненные посредством как традиционных, так и относительно новых для граффити медиа.

Политика галерей, таким образом, плодотворно сказывалась на интегрировании практик

уличного искусства в мировой художественный процесс и до сих пор способствует популяризации творческой активности как молодых так и «старых» художников, обеспечивает коммуникацию между представителями различных школ и дисциплин граффити.

В плане экспонирования уличного искусства в галереях, Россия нисколько не уступает Европе, даже несмотря на небольшое количество

проектов. Об отечественных выставках уличного искусства можно говорить, начиная с 2000-х. За 12 лет российские галереи не только познакомились со стрит-артом, но и научились включать его в концепции групповых выставок современного искусства. Зародившись как закрытые и внутрикультурные проекты(«Аэросоль»), эти выставки успели показать потенциал райтеров на контрасте с молодыми академистами (проект «Между» в Музее современного искусства), выставить произведения нескольких московских команд как один из примеров коллективного действия в истории современного искусства («Сообщники» в Третьяковской галерее), показать возможные варианты использования изобразительных средств и языков граффити при создании экспозиционного бэкграунда, а также, через воссоздание фрагмента уличной стены, адаптировать их к галерейному пространству (выставки «Горизонталь» и «Адаптация» в центре современного искусства «М'АРС»).

Помимо концептуальных, так же можно выделить целый ряд документальных выставок, частично обнародовавших домашние архивы райтеров и зафиксировавших отдельные ситуации в истории российского стрит-арта. Таковы, например, выставки «Граффомания» в музее им. Щусева и «Граффити: культура-субкультура-контркультура» в Библиотеке иностранной литературы. Обе выставки прошли в 2004 г. и представляли собой фотографии с ретроспективой работ таких команд, таких как «Зачем» и «Рус», а также случайные снимки работ других райтеров.

Схожую цель преследовала выставка «*Original Fake*», прошедшая зимой 2005 г. в МЦИ.

Здесь не стояло задачи вписать уличных художников в концептуальный или хронологический ряд, все внимание концентрировалось на фиксации основных тенденций московского граффити как вида современного и актуального искусства. На примере работ лучших московских художников, работающих в разных стилистических направлениях и практикующих самые различные медиа, организаторы (в роли которых выступали сами художники) пытались наиболее объективно показать специфику и эстетику московской субкультуры. Однако, несмотря на видимое разнообразие (монументальная работа, уличная каллиграфия,

фотография, инсталляции, графика), объективно отразить московский уровень граффити на момент проведения выставки авторам не удалось. В основном, из-за недостаточной степени освещенности существующих в столице дисциплин.

Наиболее успешной выставкой, показавшей московскую граффити-культуру практически

во всех ее проявлениях, стал проект «Граффити-Винзавод». Пожалуй, данное мероприятие можно считать единственным совместившим в себе и традиционный граффити-джем, и выставку работ уличных художников, выполненных на холстах, и фотовыставку, сформированную из личных архивов участников проекта и историко-документальную видеопрограмму. Более того, это был первый за всю историю российских выставок проект, задействовавший большую часть московской граффити-сцены и давший объективную оценку основным процессам, происходящим в сфере российского стрит-арта.

Художники разместили свои работы на стенах цехов и складских помещений. Под

открытым небом зрители могли наблюдать не только результат деятельности райтеров, но и непосредственно сам творческий акт, «живое» граффити-шоу. Такой ход видится довольно удачным, поскольку граффити – это феномен, постоянно пребывающий на грани перформанса и изобразительного искусства.

Но, пожалуй, одним из самых сильных и продолжительных проектов взаимодействия с арт-институциями стал проект «Стена», стартовавший в 2009-м на «Арт-Стрелке». Инициировавшая его арт-группа «310», предполагала размещение автономной зоны, так называемого hall of fame, на территории арт-центра. Позднее перенесенный на «Винзавод», Стена обрела несколько иной формат, предполагающий не только репрезентацию наиболее активных уличных художников и актуальных трендов, но и лекционно-дискуссионную программу по теме городского искусства. Это задало новый формат встреч уличных художников, где арт-центр стал некой точкой притяжения сообщества вплоть до 2013-го года.

Музеификация уличного искусства как консервация

К концу 80-х интерес к граффити сходит на нет, борьба с рисунками на поездах набирает обороты, многие граффити-райтеры уходят в графический дизайн, искусство и моду. В 1996-м году в Нью-Йорке открывается галерея *Deitch Projects*, которая, просуществовав до 2010-го года, представляла уличных художников, позднее получивших всемирную известность: Шепарда Фэйри (*ShepardFairey*), Барри МакГи (*BarryMcGee*), дуэт *Os Gemeos* и др. Новая волна популярности уличного искусства началась в середине 2000-х с появлением *Banksy* и достигла своего апогея к началу 2010-х годов.

Именно тогда, в 2010-м году, Джефри Дейч (*Jeffrey Deitch*) — агент по продаже искусства, куратор, основатель *Deitch Projects* — стал директором Музея современного искусства в Лос-Анжелесе (*MOCA*) и уже в 2011-м году организовал выставку *Art in the Streets*. Спустя тридцать лет после первой музейной выставки граффити-райтеры и уличные художники снова оказались в стенах музея, на этот раз в США.

Art in the Streets — самая крупномасштабная выставка граффити и уличного искусства, которая когда-либо проходила в музее — состоялась в 2011-м году в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе (*MOCA*). Она продлилась четыре месяца и собрала работы пятидесяти известных граффити-райтеров, уличных художников и фотографов.

Нельзя сказать, что это первая попытка музеификации уличного искусства, так как сегодня, помимо галерей, работы уличных художников уже давно можно увидеть в Британскоммузее, Нью-йоркском музее современного искусства, музее Метрополитен, Бруклинском музее, музее современного искусства в Чикаго, и других. Но, безусловно, выставка в Лос-Анджелесе самая масштабная и логичная по своей структуре из всех ранее организованных, и именно поэтому для многих она ознаменовывает официальное признание стрит-арта в мире современного искусства.

И хотя зачастую уличное искусство выделяют как пост-форму американского граффити, нельзя отрицать, что есть два независимых полюса или вектора развития стрит-арта: один в Европе как направление аутсайдер-арта, и в Америке как часть поп-культуры. Смешиваясь

воедино, они создают необычную комбинацию и сходятся в одной точке своей репрезентации – галерее. И это не случайно: и то и другое является художественным явлением и культурным слоем нашего современного общества, и то и другое является объектом исследования и фетишизации музейных институций во благо сохранения истории.

Но оставляя под вопросом независимость частного и несанкционированного высказывания и порой убирая излишнюю политизированность и социальную направленность уличных работ галереи представляют лишь конечный результат – картинку, которую возможно воспринимать только как оболочку, лишенную смысла. Оставляя лишь форму и стилистические приемы стрит-арта, экспонирование в галерее зачастую не сколько презентует, сколько дискредитирует уличное искусство. Лишая работу первоначального контекста, в котором она была создана, любое выставочное пространство разрушает целостность свободного высказывания и ставит под сомнение возможность экспонирования вообще. Но в любом случае музей для стрит-арта является проводником не только в «мир искусства», но и площадкой коммуникации с творцами, стоящими вне официального художественного сообщества.

Библиография:

1. «Abstract Graffiti», *Cedar Lewisohn*, Англия (2011)

2. «Street World: Urban Culture and Art from Five Continents», США (2007)

3. “Graffiti world: street art from five continents”, *Nicholas Ganz*, USA (2009)

4. “Banksy: Wall and Peace”, USA (2006)

5. “Art in the streets” by *Jeffrey Deitch*, USA (2011)

6. “The history of American Graffiti” *Roger Gastman&Caleb Neelon*, USA (2010)

7. “Graffiti art styles: a classification system and theoretical analysis” by *Lisa Gottlieb*, (2008)

8. “Objects”, *Игорь Поносов*, (2008)

С. В. Остриков

ОТ СТАНДАРТИЗИРОВАННОЙ ИНФОГРАФИКИ К ДИЗАЙНЕРСКОЙ: ОПЫТ МНОГОАСПЕКТНОГО КЛАССИФИКАЦИОННОГО ОПИСАНИЯ

В данной статье изложен опыт многоаспектного классификационного описания инфографических продуктов, что служит целям упорядочения теоретической базы информационного дизайна.

This article states the experience of a multidimensional classification description of infographic products, that serves for the purpose of regulating the theoretical basis of information design.

Ключевые слова: информационная графика, информационный дизайн, типы инфографики, виды и разновидности инфографики, инфографический словарь-справочник.

Keywords: infographics, infographic design, inforgaphic species, types of infographics, infographic vocabulary.

С помощью офисных компьютерных приложений каждый из нас вполне способен сделать продукт типовой инфографики. В то время как творческие произведения создаются графическими дизайнерами (дизайнерами-инфографами), которым для успешной работы и профессионального развития необходима систематизированная база инфографических терминов на русском и английском языке – для описания собственной деятельности, для написания статей, для поиска прототипов и методик создания определенных видов и разновидностей инфографики и других прикладных и научных задач.

В Интернете существует множество порталов, насыщенных примерами типовой инфографики и дизайнерских произведений, н-р:

infogra.ru, 5coins.ru, infografics.ru, infographer.ru, infographicsmag.ru, infosthetics.com, vmestoslov.info, infogra.ru, iiid.net, visual.ly, information-isbeautiful.net, infosthetics.com, stamen.com, edwardtufte.com и т.д. При этом очевиден недостаток теоретического материала и, следственно, слабо развитая профессиональная лексика. Инфографика на подобных ресурсах зачастую характеризуется разнообразными и не всегда корректными русскими терминами. Одна из причин этого – неточный перевод англоязычной терминологической лексики на русский язык.

Существующий разнобой мешает качественному и быстрому поиску информации по ключевым словам на английском и русском языках, системному описанию инфографических данных. Анализ литературы свидетельствует о том, что в англоязычных и русскоязычных первоисточниках нет развернутой классификации видов инфографики, хотя типовые её виды хорошо известны.

В Европе и Америке инфографика получила большее развитие, поэтому мы обратились к теоретическому и практическому наследию англоязычных авторов (E.R. Tufte, E.K. Mayer, R. Patterson, B.A. Suda и др.), выявили, проанализировали и перевели основную инфографическую терминологию, соотнесли её с фактически используемой русскоязычной терминологией, ввели недостающую терминологическую лексику. Результаты работы отражены в небольшом инфографическом словаре-справочнике, который предназначен для студентов, практикующих дизайнеров-инфографов и широкой публики, интересующейся инфографикой [Остриков, 2012].

Словарь-справочник относится к типу учебных пособий и одновременно служит целям упорядочения понятийно-терминологического аппарата инфографики.

Во *Введении* представлен авторский опыт многоаспектной классификации инфографики, что было условием и предпосылкой правильного толкования специальной терминологической лексики.

Основной раздел состоит из словарных статей, расположенных по алфавиту с учетом первого слова. *Заголовочные слова* – это понятийные и непонятийные термины на английском языке (они выделены жирным шрифтом). Под заголовочным словом с помощью знака *примерное равенство* даны синонимичные англоязычные термины и

терминосочетания, которые выделены курсивом, например:

Area Chart ≈ *Area Graph*

Толкование значения терминологической лексики дано на русском языке и, как правило, несколькими способами:

- прямым переводом с английского языка на русский, например: *площадная диаграмма;*

- подбором синонимов, т.е. равнозначных и близких по значению терминов, например: *лепестковая диаграмма;*

- указанием родовидовых отношений, например: *разновидность линейного графика;*

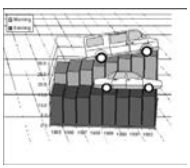
- ссылкой на другие словарные статьи данного словаря, например: *См. Line Graph*, *Area Chart;*

- описанием существенных признаков по форме и функциям, например: *графически отображает количественные данные; пространство между нулевой осью и линией графика заливается цветом; наборы данных кодируются несколькими цветами или оттенками цвета; для удобства сравнения полученных площадей может использоваться полупрозрачность;*

- подбором графических иллюстраций – как правило, стандартизированных графических работ, реже дизайнерских произведений.

В отдельных словарных статьях есть короткие *примечания*, содержащие исторические и другие сведения, например:

Chartjunk



Графический «мусор»; вид инфографических недостатков; элементы, усложняющие восприятие данных и поэтому подлежащие упразднению.
Примечание. Наименование дано Эдвардом Тафти (Edward Tufte).

Книга содержит необходимые вспомогательные указатели, а именно алфавитные списки терминов и терминологических сочетаний на английском и русском языках, а также список литературы. В число первоисточников включены специализированные веб-страницы,

материалы которых учитывались при подготовке данного словаря.

Завершается издание приложениями, в которых представлены отдельные примеры исторических и современных инфографических изображений и таблиц. Подчеркнем, что у нас не было необходимости оснащать словарь большим объемом иллюстративного материала, поскольку сейчас в Интернете имеется богатый выбор вариантных инфографических фактов из исторических источников и современной практики.

Укажем основные направления использования словаря-справочника в учебной и профессиональной деятельности:

- выполнение исследования по проблеме теоретического описания продуктов и процессов информационного дизайна;
- поиск (по ключевым словам на английском и русском языках) специальной информации в картотечных и электронных каталогах библиотек, в Интернете;
- изучение специальной англоязычной литературы, перевод на русский язык текстов по инфографике и её дизайну;
- изучение специальной лексики английского и русского языков лингвистами, разработчиками компьютерных программ и др. специалистами.

В основу словарных статей описанного словаря-справочника положены ключевые слова, которыми чаще всего являются наименования типов, видов и разновидностей инфографики. Представим опыт многоаспектного классификационного описания инфографики по существенным и несущественным признакам.

1. Виды инфографики по творческому компоненту

С позиции искусствоведения важно разделить виды инфографики по наличию творческого компонента, чтобы лучше осознать, какие продукты подлежат искусствоведческому исследованию, а какие не представляют для него ценности. С указанной точки зрения выделим три основных группы инфографики.

Инфографика автоматическая – инфографическое изображение, сгенерированное аппаратными средствами без участия человека,



Рис. 1. Схема становления нового типа, вида или разновидности инфографики.

например, кардиограмма, спектрограмма, спутниковая карта и т.д.

Инфографика стандартизированная (полуавтоматическая) – инфографическое изображение, созданное на основе шаблона или при помощи офисной компьютерной программы или онлайн-конструктора, пользователь вводит данные и выбрает типовую форму представления данных.

Инфографика дизайнерская – графическое произведение, отличающееся выраженным творческим компонентом; имеет авторскую принадлежность и охраняется авторским правом; может выполняться с помощью профессиональных электронных приложений; представляет интерес для искусствоведческого исследования. Виды, жанры, стили дизайнерской инфографики требует отдельного научного рассмотрения, включая описание гибридной инфографики, использующей в том числе приемы метафорической визуализации.

Творческий компонент изначально присутствовал во всех перечисленных категориях, так как формирование каждого нового типа, вида, разновидности инфографики проходит несколько этапов – изобретение, стандартизацию, автоматизацию. Он выражен в момент изобретения нового типа, вида или разновидности инфографики и после того, как вид обретет стандартизированную форму. Отобразим

этапы в схеме процесса на Рис. 1.

2. Родовидовая типология инфографики

Представим далее логическую классификацию инфографических изображений с учетом родительских и дочерних отношений. Системная родовидовая группировка – условие составления тезаурусного терминоминимума, а также адекватного перевода английской лексики, правильного толкования значения соответствующей русскоязычной лексики, относительно полной формулировки словарных определений. Указанная типология положена в основу большинства дефиниций, данных в нашем словаре-справочнике.

Типы инфографики. К типовым видам инфографики относят обобщенные наименования рода графических изображений, в числе которых *диаграммы, графики, карты, схемы, таблицы, символы* и др. При сочетании в одном продукте нескольких типов инфографики получают гибридные инфографические изображения.

Типовые виды инфографики выработаны многовековой традицией и стали основой художественного творчества. См., например, документальный сериал «Ступени цивилизации. Графические образы мира» («The beauty of diagrams», Великобритания, 2010).

Виды и разновидности инфографики. Каждый тип инфографики имеет свои подтипы, т.е. дочерние виды и разновидности, обусловленные вариантностью содержания, используемых средств, форм, цвета и др. деталей. В частности, известны такие виды графиков, как линейный, точечный, коробчатый, горизонтальный и др. По содержанию и назначению графические схемы бывают, как минимум, трёх сущностных видов, в числе которых *схема модели* (например, технического устройства); *схема процесса* (например, схема цикла); схема отношений, включая схемы иерархии, соподчинения (например, схема-классификация) и схемы причинно-следственных отношений.

3. Виды и разновидности основных типов инфографики

Описание видов и разновидностей каждого типа инфографики важно

проводить по многим основаниям (параметрам), что имеет отражение в терминологической лексике, составляющей основу поисковых слов.

Инфографические продукты создаются пространственно-графическими и знаково-символьными средствами. С позиции *знаковой природы* информации инфографика бывает: а) *текстово-знаковая,* а именно словесная (собственно текстовая); числовая; иероглифическая, символьная; *б) изобразительная:* фотографическая; схематическая; абстрактная; ассоциативно-метафорическая; в) *гибридная,* смешанная. Например, по характеру информации есть таблицы текстовые, числовые, матричные, гибридные. К видам диаграмм относятся процентная и проч.

Каждый информационный продукт, включая вербальные и визуальные тексты, может иметь разное социальное назначение, прикладное применение. По *назначению и сфере применения* инфографика бывает журнальная, газетная, книжная (научная, учебная и др.), корпоративно-презентационная, рекламная, упаковочная, телевизионная, плакатная, аппаратно-научная и т.д.

Инфографические работы и произведения могут выполняться разными способами и техниками, на разнообразных носителях. Виды инфографики по *техническим параметрам*, соответственно, разнообразны, т.к. инфографика может быть: статичная и динамическая; плоская (двухмерная) и трехмерная; предметно-пространственная, коллажная, рукописная, печатная; электронная и компьютерная; аналоговая, цифровая и иная. По характеру цвета любые визуальные продукты бывают одноцветными (монохромными), многоцветными и полноцветными.

Содержание инфографики образуют, прежде всего, отражаемые сферы жизни, области науки и деятельности, характер данных (например, иллюстрация научная или техническая; таблица статистическая).

Большим разнообразием отличаются виды и разновидности инфографики по *форме*. С этой позиции, например, схемы бывают круговые, линейные, радиальные, фигурные; диаграммы – конусные, столбиковые, площадные и иные.

Проблема описания типов, видов и разновидностей инфографики достаточно сложна. В частности, нужно учитывать её основные

функции, включая такие, как информирование, разъяснение, сравнение, предупреждение, классификация, упрощение, инструктирование, регуляция, реконструкция, иллюстрация, побуждение, фактография (документирование, фиксация), визуализация и проч. Например, функцию классификационного описания выполняют иерархические схемы, функцию инструктирования – визуальная инструкция, Сравнительное представление данных лежит в основе таких диаграмм, как комбинированная кольцевая, сгруппированная столбиковая и проч.

Выбор содержания и формы инфографики обусловлен также способами сравнения данных. В частности, Дж. Желязны выделяет такие *виды сравнения*, как покомпонентное, позиционное, временное, частотное, корреляционное [Желязны, 2004]. Данный признак отражается в видовых названиях инфографики (например, таблица бывает корреляционная, временная).

Виды и продукты инфографики различаются *плотностью передачи информации.* По степени концентрации информации на визуальной площади изображение может быть ненасыщенным и насыщенным, что достигается наложением данных и др. приемами.

Итак, каждый вид инфографики требует разностороннего описания по комплексу признаков. Например, *карта* по содержанию может быть географическая, медицинская, статистическая и проч.; по назначению, например, учебная, научная, путеводная; по техническим и иным параметрам статичная и динамичная; рукописная, печатная и электронная; полномасштабная и мелкомасштабная; контурная и тематическая; полноцветная или монохромная и т.д.

В силу сложности описания понятийно-терминологической базы инфографики и её дизайна типологическое описание инфографики не может быть однозначным и окончательным, поэтому предлагаемая классификация будет со временем нами уточнена, дополнена и исправлена.

Библиография:

1. *Cleveland, W. S.* The Elements of Graphing Data / W.S. Cleveland. – Pacific Grove, Calif.: Wadsworth and Brooks /Cole, 1985.

2. *Mayer, E. K.* Designing Infographics / E.K. Mayer. – Hayden books, 1997.

3. *Mijksenaar, P.* Visual Function: An Introdiction to Information Design / P. Mijksenaar. – Princeton: Princeton Architectural Press, 1997.

4. *Patterson, R.* Information Design: an Introduction. – Philadelphia: John Benjamin B. V., 2002.

5. *Suda, B. A.* Practical Guide to Designing with Data / B.A. Suda. – Penarth, UK: Five Simple Steps, 2010.

6. *Tufte, E. R.* Beautiful Evidence / E.R. Tufte. – Cheshire: Graphics Press, 2006.

7. *Tufte, E. R.* The Visual Display of Quantitative Information: Second Edition / E. R. Tufte. – Cheshire: Graphics Press, 2001.

8. *Боумен, У.* Графическое представление информации / У. Боумен; пер. с англ. А.М. Пашутина; ред. В. Ф. Венда. – М., 1971.

9. *Желязны, Дж.* Говори на языке диаграмм: пос. по визуальным коммуникациям для руководителей / Дж. Желязны; пер. с англ. – М.: Инст. компл. стратег. иссл., 2004.

10. *Иваницкий, И. П.* Изобразительная статистика и венский метод / И. П. Иваницкий. – М.–Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932.

11. *Лаптев В. В.* Изобразительная статистика. Введение в инфографику / В.В. Лаптев. – СПб: Эйдос, 2012.

12. *Остриков С. В.* Информационная графика и дизайн: англо-русский иллюстрированный словарь-справочник / С. В. Остриков; ред. Т. А. Острикова. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2012.

13. Таблицы статистические // БСЭ. – М., 1976. – Т. 25.

14. *Черневич, Е. В.* Язык графического дизайна / Е. В. Черневич. – М., 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

1. С. В. Курасов	Пантеон тибетского буддизма – отражение сложности человеческой психики. (К проблеме сложения иконографии в искусстве)	3
2. С. В. Курасов	Космологические символы в искусстве Тибета	9
3. С. В. Курасов	Проблемы изучения канонического ритуального действия на примере создания песочных мандала	16
4. Е. И. Ковычева	Репертуар и конструкции кукол театра Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова	23
5. Е. И. Ковычева	Творческий метод И. С. и Н. Я. Ефимовых в контексте стилевых направлений 1-й половины XX века	37
6. Е. И. Ковычева	Принципы художественного отражения реальности в теории И. С. и Н. Я. Ефимовых и В. А. Фаворского	49
7. А. Дж. Аветисян	Экспо и эксполис – найти десять отличий	60

8. Х. М. Акиева	Особенности развития декоративно-прикладного искусства ингушей	76
9. И. И. Орлов	Роль крестовых походов в сложении типологии укрепленных церквей (eglises fortifiees) Окситании XII века	87
10. Е. А. Ржевская	Неоклассические тенденции в искусстве Бакста	101
11. И. А. Стеклова	К оппозиции Москвы и Петербурга	114
12. Ю. А. Манин	Декоративные рельефы в интерьерах авторской модели большого кремлевского дворца арх. В. И. Баженова. Тронный зал и примыкающие к нему галереи	127
13. Н. П. Божьева	Художник-мастер и его путь в творчестве (Нина и Надежда Осиповы)	144
14. О. С. Павлова	Образно-стилистическая структура народного костюма великорусских губерний центрального черноземья	152
15. В. И. Прыгов	Стилевое разнообразие призовых кубков, выполненных по заказу императора Николая I придворными английскими мастерскими с 1845 по 1853 гг.	164

16. Л. В. Гаврилова	Строгановское училище и преподавательская деятельность художника П. П. Пашкова	177
17. Д. А. Ильин	Тиражная графика как специфическое средство массовой культуры	190
18. И. А. Теньков	Проблема синтеза музыки и живописи в русском искусстве первой трети XX века, творчество группы «Амаравелла»	196
19. К. Д. Трушина	Русская тема в искусстве костюма XX-XXI в. в Европе: историография проблемы изучения	207
20. Д. В. Манукян	ВСХВ – 1923: начало становления советского выставочного ансамбля	214
21. Н. К. Шабанов М. С. Степанов	Съезды деятелей профессионально-технического образования России на рубеже XIX-XX вв.	226
22. А. В. Сазиков	О сохранении старой рекламы в современной городской среде	233
23. А. В. Сазиков	Газосветная реклама в СССР	242
24. И. В. Смекалов	Опыты пластического выражения космического пространства в искусстве Оренбургского филиала УНОВИСа (1920)	250

25. В. Ф. Зива	Создание условий для формирования инновационной среды в художественно-промышленном ВУЗе	260
26. Д. Г. Черных	Использование Русских этнокультурных мотивов в графическом дизайн-проектировании	271
27. М. А. Червонная	Проектное прогнозирование в дизайне. Исторический аспект	277
28. О. С. Драничкина	Генезис и развитие экспонирования под открытым небом. Вопросы современной теории	290
29. В. Е. Бирюков	Визуальные и структурные признаки периодических изданий и особенности их переноса в цифровую среду	300
30. Н. А. Цыгина	Стрит арт в галерейном пространстве	309
31. С. В. Остриков	От стандартизированной инфографики к дизайнерской: опыт многоаспектного классификационного описания	319

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Курасов С. В. — Кандидат искусствоведения, профессор, ректор ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова

2. Ковычева Е. И. — Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История культуры и искусств» Удмуртского государственного университета
e-mail: el_kovich@mail.ru

3. Аветисян А. Дж. — Начальник архитектурного отдела ФГУП «Проектный институт» ФСБ России
e-mail: ashot-avetisyan@mail.ru

4. Акиева Х. М. — Кандидат философии, доцент Ингушского государственного университета, старший научный сотрудник Музея изобразительных искусств (г. Назрань)
тел.: 8 928 096 37 64

5. Орлов И. И. — Кандидат искусствоведения, доцент ВАК Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент Российской Петровской академии наук и искусств Санкт-Петербурга, докторант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: igorlov64@mail.ru

6. Ржевская Е. А. Кандидат искусствоведения, пресс-секретарь аппарата президента РАХ
e-mail: lrjevskaya@rah.ru

7. Стеклова И. А. Кандидат искусствоведения, доцент Пензенского государственного университета архитектуры и строительства
e-mail: i_steklo@hotbox.ru

8. Манин Ю. А. Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова, художник-реставратор 1 категории
e-mail: maninoleg@rambler.ru

9. Божьева Н. П. Преподаватель Колледжа прикладного искусства ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: mhupi@mail.ru

10. Павлова О. С. Старший преподаватель кафедры «Дизайн» Липецкого института управления, аспирантка ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: pavlova.olga.84@mail.ru

11. Прыгов В. И. Преподаватель истории искусства школы дизайна «Арт Академия», соискатель кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова
e-mail: vadim-pr@yandex.ru

12. Гаврилова Л. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: artgavrilova@mail.ru

13. Ильин Д. А. Аспирант Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий
e-mail: artist_47@list.ru

14. Теньков И. А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ivtmybox@mail.ru

15. Трушина К. Д. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 916 247 66 02

16. Манукян Д. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

17. Шабанов Н. К. Доктор педагогических наук, член Союза художников РФ, член Союза дизайнеров РФ, профессор, заведующий кафедрой «Художественное образование и история искусств» Курского Государственного Университета
e-mail: arthistory@kursksu.ru

Степанов М. С. Кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Художественное образование и история искусств» Курского Государственного Университета,
тел: 8 4712 56 34 60

18. Сазиков А. В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и патентоведения ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

19. Смекалов И. В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рисунок и живопись» Оренбургского университета
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

20. Зива В. Ф. Профессор, проректор ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ziwa@mail.ru

21. Черных Д. Г. Доцент кафедры «Дизайн и изобразительные искусства» Южно-Уральского государственного университета
e-mail: kopeytcanin@rambler.ru

22. Червонная М. А. Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн», аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

23. Драничкина О. С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: o.d.artway@gmail.com

24. Бирюков В. Е. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ffffont@gmail.com

25. Цыгина Н. А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА
им. С. Г. Строганова
e-mail: ntsygina@gmail.com

26. Остриков С. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА
им. С. Г. Строганова
тел.: 8 919 729 52 57

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

4/2013

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 15. 12. 2013
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 16,6.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Алфавит-2000»
Москва 2013