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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

3/2014

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2014. – № 3. – 370 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918 от 10.02.2011

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2014

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2014. – № 3. – 370 p.

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

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

Editor-in-chief: Doctor of Science, Professor N. K. Solovjev

Editorial board:

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

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Managing editor: N.N. Gantseva
Editor: O.V. Donskaya
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2014

Н.К. Соловьев

О ВИДАХ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ ОБЪЕКТОВ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ИНТЕРЬЕРОВ

Статья посвящена некоторым аспектам исторического формирования видов и композиционных принципов стилистического синтеза различных объектов предметно – пространственной среды общественных и жилых интерьеров. Рассматриваются понятия стиль, стилистическое единство, стилистическая однородность в контексте различных исторических периодов и творческих подходов к функциональной организации и формированию архитектурно – художественного образа интерьеров.

The article is devoted to some aspects of the historical formation of types and compositional principles of stylistic synthesis of various objects of object - spatial environment of public and residential interiors. The concepts of style, the stylistic cohesion and the stylistic uniformity in the context of different historical periods and creative approaches to functional organization and formation of the architectural and artistic image of the interiors are analyzed.

Ключевые слова: стиль, стилистическая взаимосвязь, стилистические направления, интерьеры, предметно – пространственная среда, син-тез искусств.

Keywords: style, stylistic interrelation, stylistic directions, interiors, object - spatial environment, the synthesis of arts.

Искусствоведческая наука тесно связана с понятием «стиль», которое первым ввел в историю искусства И.И. Винкельман (Winckelmann I.I. Geschichte der Kunst des Altertums, 1763). Это понятие в конце XIX века стало главной темой «науки об искусстве», отождествляясь

с исследованием принципов построения художественной формы, а история искусств рассматривалась обычно как «история стилей» (Cohn-Wiener Ernst. Die Entwicklungs geschichte der Stile in der bildenden Kunst, 1910. В русском переводе История стилей изящных искусств. М.,1913.). Наиболее общей закономерностью во всех исследованиях в области «истории стилей» было их хронологическое деление на три возрастные стадии: «восхождение», «кульминация» и «спад», причем те периоды, которые не вписывались в общепринятое понятие стиля, как эстетической нормы времени, классифицировались как промежуточные между «большими стилями». В массовое художественное сознание успешно внедрялось отношение к стилю, как к ценностному критерию, а к стилистической норме как к гарантии хорошего вкуса и объективной эстетической оценки. В то же время само понятие стиля в соединении с его устоявшимися терминологическими парами типа «стиль времени», «исторический стиль», «стилевая система», «стиль мастера», «стиль жизни» и др. приобретало неоднозначные смысловые трактовки [1]. А.В. Иконников рассматривал понятие стиля в самом широком смысле, как «всеохватывающую систему средств формообразования» [2].

Наиболее часто встречающаяся эстетическая установка на стилистическое единство среды обуславливает в качестве «общего знаменателя» некий нормативный эталон, соответствующий художественному идеалу той или иной культуры или социального слоя населения. «Стиль эпохи» являлся господствующей, но не единственной системой форм, отражая, как правило, социальный заказ и проявляясь в архитектуре и официальном искусстве. Так, например, так называемый «русский стиль» в Российской империи 1880-х годов был не только официально одобрен, но последовательно насаждался монаршим двором Александра Ш в качестве выражения «русской историко-культурной исключительности». Внутри таких «больших стилей» существовали свои национальные или региональные «подстили», а рядом параллельной жизнью протекало народное творчество, взаимодействующее с профессиональным искусством. В XX веке относительный стилистический монизм создаваемой предметно-пространственной среды сменился сосуществованием различных направлений, школ и индивидуальных творческих манер,

искусствоведческое обозначение которых весьма условно, а бытовая трактовка понятия «стиль» из лексики потребителей проникла и в терминологию профессионалов, где можно встретить определения типа «колониальный стиль», «стиль кантри», индийский, средиземноморский, мусульманский и другие «стили».

Наиболее общей закономерностью формирования «исторических стилей» был их архитектурный формообразующий импульс. Архитектурные формы и пространства, являясь самыми мощными компонентами создаваемой человеком среды, оказывали влияние на композиционный строй оборудования, пластических искусств, утвари, костюма. В отдельных случаях имело место и обратное влияние, а также взаимовлияние в формообразовании различных пластических искусств.

Особенно сильным средством стилистического единства является орнамент. Орнаментальные мотивы, их характер и пластическая трактовка в искусстве Древнего Египта (как и в мировом искусстве в целом) являются главным элементом их стилистической узнаваемости и хронологической датировки. Идентичные орнаментальные мотивы (стилизованные элементы флоры, иероглифические знаки, мифологические персонажи) использовались в архитектуре, утвари, ювелирных изделиях. При разнородности материала, масштаба и техники орнамент становился как бы общим знаменателем их стилистической взаимосвязи. Эта стилеорганизующая функция орнамента присуща всему искусству Древнего мира и Средних веков. Особенно сильно она проявляется в художественном формировании предметно-пространственной среды мусульманских стран, где орнаменты выполнялись в виде сложных, часто запутанных комбинаций прямых и кривых линий, древнеарабского письма, арабесок, геометрически стилизованных переплетений различных завитков и листьев. При обычно ярком и многоцветном решении орнаментального ажура, как бы затягивающего стены и своды сплошным ковром со сложной игрой форм и красок, интерьеры получали дематериализованный образ. Формированию подобного стилистически единого образа способствовали также сталактиты, которые, являясь исключительно мусульманской оригинальной формой, использовались

и в архитектурных конструкциях (сводах, парусах), и в разнообразных частях пластической отделки интерьеров и их деталей (в нишах под карнизами, в капителях), и в корпусной мебели. Игра масштабов в родственных и тождественных мотивах декора и архитектурной конструкции создавала эффект стилистической однородности и одновременно бесконечного разнообразия материальных форм, образующих архитектурно-художественную среду интерьеров. Расположение орнамента и его композиция строились по определенной четкой системе, учитывающей его восприятие с ближних и дальних точек, причем каждый орнамент выступал одновременно как часть сложного целого и как законченный самостоятельный элемент.

Одной из характерных особенностей в стилеобразовании самых разнообразных элементов предметно-пространственной среды интерьеров является использование форм архитектурных конструкций и архитектурного декора. Эта тенденция наметилась еще в античную эпоху (например, мотивы валют ионических капителей и каннелюры в мебели), а в Средние века получила дальнейшее развитие, так как в этот период смена стиля быстрее всего проявлялась в архитектуре, причем главным стилеобразующим фактором готики было развитие конструкции.

Необходимо отметить общность направленности конструктивных поисков в архитектуре, мебели и оборудовании интерьеров: замена инертной массивной конструкции на более легкую каркасную систему. В каменных культовых постройках это проявилось в сложении структурной связки опора-нервюра-аркбутан-контрфорс. В деревянных элементах оборудования и мебели – в массовом внедрении рамочно-филенчатой вязки. В обоих случаях эволюция структуры провоцировалась и сопутствовалась развитием конструктивной техники.

Появление готической мебели запаздывало более чем на столетие по отношению к сложению готической системы в культовой архитектуре. Предметное наполнение интерьеров (особенно в период ранней готики) могло быть неоднородным (наличие мебели и утвари, выполненных либо в романскую эпоху, либо позже, но в романском стиле). Крестьянский интерьер (особенно в скандинавских странах) сохранял черты

романского стиля нередко до XX века. «Большие стили», создававшиеся профессиональным творчеством, зачастую лишь опосредованно влияли на народное искусство.

На формообразование церковной мебели и оборудования (деревянные перегородки, кресла для клироса, шкафы для ризниц) большое влияние оказали традиции искусства каменотесов. В алтарных преградах готических соборов архитектурно-скульптурные формы, изображавшие в миниатюре фрагменты церковной архитектуры, с внешней стороны обычно выполнялись в камне, а с внутренней – в дереве. Эта деревянная церковная мебель повлияла на развитие дворцовой мебели и мебели городских жилищ, мотивами декоративной резьбы в которой также часто были детали церковной и крепостной архитектуры: переплеты витражей, розы, стрельчатые арки, амбразуры, крестоцветы и др. Подобные элементы, но выполненные в камне, служили темой декора дверных порталов и каминов. Мотивы готических архитектурных конструкций и декора в миниатюризованном виде можно встретить также в украшении органов, осветительной арматуры, дарохранительниц, реликвариев, парадной посуды и бытовой утвари, выполненных из металла. В одной пластической теме могли решаться произведения архитектуры и декоративного искусства. Один из парадоксов готики состоит в том, что архитектурная форма была обращаема вплоть до ювелирных изделий.

Заимствование архитектурных форм как декоративного мотива для мебели (особенно корпусной), оборудования и пластических искусств можно встретить также в эпоху ренессанса и барокко. В период рококо, наоборот, стиль (за очень редким исключением) не проявлялся в объемной архитектуре, а вся предметно-пространственная среда, предназначенная для представителей аристократии и дворянства, создавалась автономно архитектуре, исходя из социального заказа, функциональных и стилистических запросов времени. Моностилевая система неизбежно распадалась, если переставала соответствовать противоречивым социально-идеологическим запросам, предъявляемым к окружающей предметно-пространственной среде. Наиболее показательный пример в этом отношении представляет средневековая архитектура Японии, в которой в период Муромати (XVII – XIX вв.)

существовали два различных стиля: «синдэн-дзукури» и «сеин-дзукури». Стиль «синдэн» отражал запросы феодальной верхушки общества, его потребность в репрезентативном парадном интерьере и соответствовал континентальным традициям буддийской архитектуры. Стиль «сеин» обращался к национальным архитектурным традициям сельской простоты, неброскости, ненасилия над природой и природными материалами, соответствуя доктринам синто, а также этическим и эстетическим положениям дзен-буддизма.

Стилистическая взаимосвязь отдельных составляющих предметной среды интерьера непосредственно связана также с понятием «гарнитур». Принцип гарнитура, который обычно ассоциируется с жилым и парадным интерьером рококо, классицизма и последующих периодов, начал внедряться в европейскую художественную практику еще в XIV веке. Для наиболее репрезентативных интерьеров (королевские и герцогские покои) выполнялись специальные гарнитуры из художественных тканей, в которых различные предметы обстановочного комплекса стилистически объединялись общим цветовым решением и характером рисунка. Однако чаще всего в Средние века декоративные ткани изготавливались не для какого-либо конкретного интерьера, а для абстрактного пространства и могли служить по очереди в различных интерьерах. Ковры и занавеси поэтому могли подворачиваться, а покрывала сползать с сидений на пол. Это было во многом производно от «полукочевого» образа жизни хозяев, при котором большая часть обстановки путешествовала в обозах за господами во время их переездов по своим имениям.

С XVII века (в первую очередь, во Франции) шпалеры из «живописи кочевника» (по определению Ле Корбюзье) превращаются в архитектурно-художественное средство композиционного решения конкретных дворцовых интерьеров (как, например, монументально-декоративные росписи) и в связи с этим должны были вписываться в соответствующий художественно-образный сценарий, задуманный архитектором. Наиболее хрестоматийный пример – Версальский дворец эпохи Людовика XIV, в котором шпалеры как самоценные произведения искусства выполняли одновременно роль архитектурной отделки интерьеров.

Однако, есть множество примеров стилистического несовпадения воплощения исходных идей в течение нескольких десятилетий. Это и эволюция «стиля времени» при долгострое, и смена художественных ориентиров заказчиков (достаточно вспомнить многие интерьеры вилл Андреа Палладио, отделку которых великий архитектор осуждал еще при своей жизни, будучи отстраненным от их реализации), и такая важная категория, как мода, которая с середины XIX века начинала играть все большую роль в вопросах выбора заказчиком того или иного «стиля». В период историзма в дворцах Москвы и Петербурга господство эклектического «стиля выбора» предполагало свободу выбора стилистики не только в соседних помещениях, но и в пределах одного конкретного интерьера. Стилистический плюрализм этого времени проявился в появлении таких понятий, как «неоренессанс», «неорококо», «неоготика» и «русско-византийский стиль».

Архитектура середины XIX века долго воспринималась как «период упадка», а эклектика оценивалась «винегретом» разных стилей. Модерн 1890-х – 1910-х годов (в первую очередь, его рационалистические и интернационально-декоративные ветви), возникший под знаком неприятия всей послеренессансной архитектуры, как новый европейский стиль, не имеющий исторических аналогов, вновь заострил внимание на проблеме стилистического единства всех компонентов окружающей человека предметно-пространственной среды. Независимо от базового образования архитекторы Ар-нуво, Сецессиона, Югендстиля или «Группы четырех» были одновременно дизайнерами по мебели, оборудованию интерьеров и художниками в различных видах монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства. История модерна – это история многоаспектности архитектурно-художественной деятельности на основе стилистического синтеза всех этих составляющих. В собственном доме Бломенверф в Уккле под Брюсселем (1894 – 1896 гг.) Анри ван де Вельде кроме общего архитектурного решения разработал в единой стилистике абсолютно все элементы предметно-пространственной среды интерьеров (от отделки, оборудования и мебели до столовых приборов и даже платьев хозяйки). Этот пример является наиболее хрестоматийным, но не единственным. В архитектуре модерна, как правило, не было

персонажей, разрабатывавших только общее композиционное решение, и персонажей, задачей которых была только отделка интерьеров, мебель или осветительная арматура. Однако, правил нет без исключений. Идея всеобщего стилистического единства предметно-пространственной среды интерьеров, провозглашаемая мастерами модерна, подверглась в те же годы ироническому сомнению выдающегося австрийского архитектора Адольфа Лооса в его сатирической заметке «О бедном богатом человеке», в которой некий архитектор отругал своего богатого заказчика за то, что тот осмелился войти в спроектированный им моностилевой интерьер не в тех тапочках. Наибольшую же и почти скандальную известность получила статья Лооса «Орнамент и преступление», опубликованная в 1908 году, в которой он поставил между двумя этими понятиями знак равенства [3].

Многоликость стилистической взаимосвязи объектов предметно-пространственной среды в архитектуре, объединяемой понятием «модерн» особенно показательна на примере творчества А. Гауди. Интерьеры многих построек Гауди имеют как бы внестилевой характер, так как в их основе обычно лежат индивидуальные эстетические фантазии автора. Часто в них отсутствуют даже черты, характерные для модерна. И вместе с тем почерк архитектора везде остро индивидуален и узнаваем. Его можно определить как индивидуальный авторский «стиль Гауди», отличительными особенностями которого являются программное разнообразие форм, их взаимопроникновение, скульптурность, биоморфность, символичность, полихромия и полиматериальность.

По «авторскому стилю» *можно безошибочно отгадать* авторство интерьеров любых построек Франка Ллойда Райта (их более пятисот) всех его творческих периодов. В то же время по «авторскому стилю» *нет необходимости отгадывать* авторство интерьеров Геррита Томаса Ритфелда 1920-х годов потому, что их не так много и почти все они знакомы широкому кругу архитекторов и искусствоведов (как можно не узнать с первого взгляда, например, интерьеры римского Пантеона или константинопольской св. Софии?). Однако, если бы построек Ритфелда было значительно больше, то «авторский стиль» его интерьеров (перетекающие пространства и разложенность отделки и оборудования

на отдельные, пересекающиеся под прямым углом цветные плоскости) был бы также узнаваем. Декларируемая и реализуемая на практике моностилистика архитектуры и предметно-пространственной среды интерьеров в композиционных принципах голландской группы «Де Стиль» была еще более ортодоксальной, чем в различных вариациях стиля модерн. В значительной степени именно благодаря этому неопластицизм занял одну из ведущих позиций в истории архитектуры и дизайна периода между двумя мировыми войнами XX века.

Интерьеры этого периода отражают пеструю картину стилистических направлений архитектуры, дизайна, декоративного и изобразительного искусства. Эти направления основывались не столько на смене творческих доктрин, сколько на их параллельном существовании, взаимовлиянии или антагонизме. Некоторые из этих направлений представляли собой «зонтичные» термины, объединяющие под своим «зонтом» различные творческие принципы и художественную стилистику, как, например, стиль «ар-деко» или еще в гораздо большей степени так называемый «интернациональный стиль» (этот термин был введен в 1932 году Ф. Джонсоном и Г.Р. Хичкоком в одноименной книге [4]). В рамках «интернационального стиля» очень показательно сравнение творческих принципов лидеров «первого поколения» архитекторов XX века – творца органической архитектуры Франка Ллойда Райта и архитектуры универсальных пространств, «кожи и костей» Людвига Мис ван дер Роэ.

В отличие от европейских функционалистов Райт никогда не отрицал орнамента и украшений, предъявляя к ним одно требование быть органичными, т.е. «развиваться из природы архитектуры» и «соответствовать природе материалов». «Из вещи, а не на ней» [5] – эта фраза Райта наиболее точно раскрывала его подход (во всяком случае, декларируемый) к принципам формообразования архитектурного декора и стилистической взаимосвязи объектов предметно-пространственной среды интерьеров различных периодов его творчества. «В органической архитектуре, - считал Райт, – совершенно невозможно рассматривать дом как одно, его меблировку как другое, а окружение как третье… Все это должно стать деталями целого… Ковры на полу и занавеси являются в такой же мере частями здания как штукатурка стен и черепица

крыши» [6]. Стилистическое объединение различных компонентов предметного мира архитектуры во многом достигалось за счет единых орнаментальных декоративных мотивов, использовавшихся Райтом практически повсеместно – от строительных конструкций до посуды.

Л. Мис ван дер Роэ считал, что следует «… делать здания нейтральной рамкой, в которой люди и произведения искусства могут жить своей собственной жизнью. Это требует скромности» [7]. Синтез архитектуры с другими видами искусств он видел только через их структурную независимость, при которой все компоненты предметно-пространственной среды интерьеров выступают как своеобразные декоративные или функциональные «экспонаты», помещенные в стилистически нейтральное пространство архитектуры. «Экспозиционный» принцип синтеза стилистически разнородных объектов предметной среды наиболее органичен для музейных и выставочных пространств. У Миса ван дер Роэ впервые он был реализован в павильоне Германии на международной выставке в Барселоне (1929), который стал историческим событием в архитектуре XX века. Композиционным центром и визуальным фокусирующим акцентом в асимметричной структуре павильона была реалистичная скульптура Георга Кольбе «Танцовщица», поставленная во внутреннем дворе над бассейном. Контраст гладких нерасчлененных стен, ограждающих двор и скульптурной пластики создавал острый эффект этих двух компонентов синтеза, основанного на принципе их стилистической независимости. Скульптура помещена в пространство интерьера как постоянный «экспонат», место которого композиционно точно выверено. Впоследствии этот принцип прорабатывался в многочисленных коллажах, в которых главными были произведения искусства, а архитектура была едва намечена.

Интерьеры второй половины XX – начала XXI века отличаются наибольшим плюрализмом творческих концепций, стилистических направлений и индивидуальных архитектурно-художественных манер, терминологическое определение которых часто бывает затруднительно и довольно условно. Периодически провозглашались новые эстетические доктрины, сменявшие друг друга, либо существовавшие параллельно. Многие из выдающихся зодчих этого времени до неузнаваемости

меняли свой художественный почерк. Достаточно упомянуть эволюцию творчества Ээро Сааринена, у которого принципы стилистической взаимосвязи объектов предметно-пространственной среды интерьеров в течение нескольких лет поменялись от «экспозиционных» приемов Миса ван дер Роэ (Технический центр компании» Дженерал моторс» в Детройте, 1951 – 1955) до «архитектуры-скульптуры» с композиционным взаимопроникновением и абсолютной стилистической идентичностью всех компонентов архитектурной среды (Аэровокзал им. Кеннеди в Нью-Йорке, 1958 – 1962). Еще более парадоксальные метаморфозы происходили с Филиппом Джонсоном, который от периода, шутливо названного критикой «Мис ван дер Джонсон», в конце своего творческого пути стал апологетом постмодернизма, а затем и деконструктивизма.

Из всех архитектурных «измов» конца XX века постмодернизм был наименее ориентирован на стилистическую согласованность объектов предметно- пространственной среды. В одном из своих интервью Ф. Джонсон, работавший в 1970-е – 1980-е годы в разнообразных и несовместимых стилистических манерах, сказал, что он – человек плагиата («…понимаете ли, я беру что угодно, откуда угодно: это скопировано у Корбюзье, это – из византийских храмов…»). Фразу Джонсона «Я всегда стоял за принцип отсутствия принципов» можно расценивать и как одну из стилистических доктрин самого постмодернизма.

Объявивший себя архитектурной панацеей постмодернизм воспринимается сейчас во многом закономерной реакцией на всевозможные композиционно-стилистические табу архитектуры «интернационального стиля», но и уже пройденным периодом в истории современной архитектуры. Тяга к стилистической гармонии объектов предметно-пространственной среды на основе родственных принципов формообразования проявляется в различных ее творческих направлениях, зачастую диаметрально противоположного характера (так называемый «стиль эпохи» уже давно отсутствует). Показательными примерами могут служить архитектура и мебель деконструктивиста Ф. Гери, представителя «хай-тека» Н. Фостера или неомодерниста М. Ботта. Список имен можно было бы продолжать. Думается, что в этом заложена многовековая художественная традиция, зародившаяся

еще в искусстве Древнего Мира и соответствующая разнообразным представлениям о стилистической гармонии создаваемой человеком предметно-пространственной среды.

Примечания:

1. См. А.И. Каплун. Стиль и архитектура. М., 1985.

2. *А.В. Иконников.* Стиль и норма эстетической оценки. Сб. Техническая эстетика, труды ВНИИТЭ №24. М., 1980.).

3. *Adolf Loos*, «Ornement et crime» (1908) in: ders. Samtliche Schriften, Wien, 1962.

4. *Henry Russel Hitchcock and Philip Johnson.* «The International Style», Architecture Since 1922. New York, 1932.

5. Из кн. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. Пер. с англ. М.,1960.

6. *Wright Frank Lloyd.* An American architecture. N.Y., 1955. – Цит. по: Гольдштейн А.Ф. Франк Ллойд Райт. М., 1973. С. 60.

7. Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. М.,1972. С. 378.

М.Т. Майстровская

ВСЕМИРНЫЕ ВЫСТАВКИ КАК ФЕНОМЕН ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

(I)

Статья посвящена обзору всемирных выставок в качестве феномена проектной культуры. Рассматриваются функции и значение выставок в сфере информации, науки, технологий, торговли, культуры и искусства. Уделено внимание архитектуре и экспозиции выставок. Проводится анализ выставочной деятельности в разнообразных научных, технических и гуманитарных сферах, выявляющий выставочную деятельность как грандиозные социально-культурные проекты. (Первая часть)

The Article is dedicated to review of the World fairs as phenomenon of the design culture. The functions and importance of the exhibitions in the sphere of information, sciences, technology, trade, cultures and art are considered. Special attention is paid to architecture pavilion and exposures exhibitions. The analysis of the exhibition activity in various scientific, technical and humanitarian spheres, revealing the exhibition activity as of grandiose social and cultural projects, is conducted. (First part)

Ключевые слова: всемирные выставки, выставка, экспозиция, культура, культурный обмен, архитектура выставки, архитектура павильона, система награждений, конкурсная основа, деятели.

Keywords: world fairs, an exhibition, exposure, culture, cultural exchange, architecture of the exhibition, architecture of the pavilion, system of the awards, competitive base, main figures.

Большое значение на развитие и в какой-то степени на процесс глобализации и консолидации мировой культуры оказали всемирные промышленные и универсальные выставки, которые насчитывают уже более ста пятидесяти лет своей истории. Они являются ни с чем ни сравнимым явлением по грандиозности масштабов и влиянию на мировую культуру. Можно сказать, что в какой-то степени в большей мере, чем в выполнении своих непосредственных функций в сфере торговли, промышленности, презентации новейших научно-технических достижений, а так же в продвижении глобальных социальных концепций и идей. В процессе своего развития они меняли свои цели и задачи, оставаясь выдающимся социально-культурным достижением своего времени и проектным феноменом. Как глобальные и грандиозные проекты в сфере общественного развития они не соизмеримы ни с чем. Ни одно из подобных начинаний не рождало такого количества оригинальных и значимых для современного общества замыслов, научных, торгово-экономических, политических, социальных, архитектурных и художественных, культурных и просто общественных проектов. И если в середине XIX века, с момента организации Первой Всемирной выставки, их создание было связано с бурным промышленным развитием всех отраслей производства и торговли, то постепенно они изменяют свой характер и, в какой-то степени, предназначение, становясь яркими и убедительными пропагандистами новых технических и научных новаций, художественных и культурных тенденций, а в XX веке и новых идеологий, новых устремлений общества, нового не столько в промышленном производстве, сколько в социально-экономической и гуманитарной сфере.

Современные выставки, поменяв свой статус и сферы интересов стали называться более адекватно своему содержанию – универсальными, переместив акцент и приоритеты с торгово-промышленных сфер в область социального и культурного развития, проектирования и прогнозирования, и безусловного в новую социально-культурную идеологию мирового сообщества. Сегодня они представляют собой огромное по масштабу и значимости культурное социальное научное техническое и художественное явление, выраженное в грандиозном зрелище и порядке, призванном дать новый актуальный

ракурс и продемонстрировать социально-технологические новации современного общества в гуманитарных целях. Они представляют собой грандиозные и многоаспектные проекты, которые инициируют огромное число социально-культурных начинаний и форм.

Если с расстояния сегодняшнего дня посмотреть на культурный процесс XIX века, то отчетливо будут видны два наиболее крупных его достижения. Это возобновление и воссоздание Олимпийских игр и организация и проведение Всемирных выставок, которые как ничто ранее смогли объединить мировое сообщество и внести дух единения и сотрудничества, на новом невиданном ранее уровне, сообщив в целом обществу новый, невиданный и не ощущаемый ранее масштаб.

В этих двух мировых культурных явлениях, безусловно, просматривался дух соревновательности, безграничной по тем временам, да и по нынешним информативности и наглядности, яркое желание представления и презентации различных мировых культур, технических и художественных достижений, разнообразия и неповторимости стран и народов.

Выставки оказали самое непосредственное влияние на формирование огромного спектра политических, экономических, научно-технических, промышленных, и в целом социально-культурных процессов, которые невозможно даже перечислить и оценить. В силу исторически и идеологически сложившихся обстоятельств информационные данные об этих грандиозных событиях в отечественных средствах информации настолько минимальна, что по ним невозможно ощутить масштаб и составить представление об этих поистине грандиозных событиях современной истории.

Прежде всего выставка, а речь идет о самых крупных и представительных международных выставках, в которых принимают участие большое количество стран участниц, число которых неизменно увеличивается, представляет широкий круг интересов и спектр проблем. Это не только демонстрация торгово-промышленного потенциала стран участниц, но и презентация научно-технических достижений и открытий, новейших технологий и материалов, тенденций социальной сферы, культурно-этническое своеобразие народов, архитектурные и художественные достижения и направления, концептуальные и

идеологические тенденции времени и многое другое. Стремясь в своей сути к презентации самого нового и ультрасовременного, представляя на суд общества новейшие достижения, критерии, концепции, научно-технические возможности, художественную и архитектурную стилистику, выставки выступают мощными катализаторами научно-технического и культурного прогресса, каждый раз привнося новации в различных сферах, которые входят в жизнь и становятся неотъемлемыми чертами и достижениями современного мира. Они всегда предъявляли и предъявляют самые высокие стандарты и, безусловно, безграничную информативность.

Важной и родовой чертой выставки является ее формат в передаче информации – не принужденный, выразительный, зрелищный, эмоциональный. Выставка, даже всемирная всегда осуществляется в форме – грандиозного праздника.

Говоря о проектной основе выставочной деятельности, следует иметь в виду, что выставочный проект крупной международной выставки, а тем более всемирной создается несколько лет – от 3-4 лет. Когда непосредственно само проектирование и строительство генерального плана выставки, центральных и тематических павильонов, национальных павильонов отдельных стран, или даже «сборных» павильонов (т.е. общее архитектурное пространство для нескольких стран), благоустройство территорий, проектирование, создание и выполнение специальных художественных произведений для выставки занимает большое время. Не говоря уже о сложнейшей и многоотраслевой организации экспонентов, разработки тематики научных и художественных программам и полноценных концепций, исполнении проектов, начиная от строительства павильона, экспозиции, оборудования, информационной и иллюстративной части выставки, до транспортировки и монтажа, которые осуществляются в кратчайшие сроки, и график работ на которых исчисляется днями и часами.

Начиная с первых выставок, помимо выставочного комитета, который возглавляет и учреждает страна проводящая выставку, каждая из стран участниц имеет свой выставочный комитет, возглавляемый генеральным комиссаром выставки, которому в свою очередь подчинялись все многочисленные сотрудники и участники выставки. В функции

генерального комиссара входили все проектные, законодательные, организационные и реализационные задачи по подготовки и проведении выставки и многообразной торгово-финансовой, научно-просветительской и социально-культурной выставочной деятельности. Так, в дореволюционной России он назначался Министерством финансов и под его руководством создавался главный документ «Положение о Русском отделе на выставке….» В котором формулировались основные задачи и стратегия выставочной деятельности, ее формы, объекты, методика и художественная презентации, определялся круг экспонентов. Все это традиционные вопросы проектирования, во всем многообразии и грандиозности проекта. Так же определялись позиции организации выставки, такие как «расходы по общему ее оформлению, транспортировке от места сбора до выставочной территории и их страховка в пути осуществлялись «за счет казны» [1]. Тем самым участие во всемирной выставке было официальным государственным проектом и мероприятием государственной важности.

Выставки, на которых принимал участие Советский Союз – были сугубо государственным проектом, который осуществлялся самыми профессиональными силами страны. Для их реализации был создан специальный проектно-художественный комбинат при Торгово-Промышленной Палате СССР. Причем проект каждой из международных выставок, а тем более всемирных смотров проходил тщательную методическую и идеологическую экспертизу, так как выставки были еще и полем идеологического противостояния, где каждый из участников выдвигал и популяризировал преимущества своего мироустройства.

Создание концепции всемирных выставок, несмотря на большой аналитический опыт, который приходил с проведением каждой их них, было самостоятельной проектной задачей, решение которой позволяло систематизировать и организовать многотысячные и разнообразные экспонаты разных стран в экспозиционные комплексы и тематические разделы, создавая условия для их восприятия, сравнения, оценки, эффекта презентации.

Тем самым мы говорим о проектной деятельности во всем ее глобальном многообразии – начиная с социального, политического

проектирования, включая непосредственно архитектурно-художественное проектирование и экспозиционное проектирование, создание художественных произведений и самостоятельных экспозиционных объектов, а так же многообразной научной, культурной, театральной, исполнительской деятельности, включенные в международные смотры.

В Европе выставочная деятельность активизировалась в конце XVIII – начале XIX века. Известны первые выставочные проекты и проведение выставок в Париже, Дрездене, Берлине и других городах начиная с конца XVIII начала XIX века. А концепция и проект первой всемирной выставки был готов к 1833 году.

Однако свое бурное развитие они начинают с середины XIX века, с Первой Всемирной выставки, именуемой «Великой», которая состоялась в 1851 г. в Лондоне в сверхсовременном архитектурном сооружении, названном современниками – «Хрустальный Дворец», построенном по проекту Джозефа Пакстона.

Во второй половине XIX века всемирные промышленные выставки становятся важным международным коммуникативным средством. Их универсальные по характеру экспозиции ярко выражали мировой характер общественной жизни и технического прогресса, способствовали экономическому и культурному подъему, живому непосредственному общению людей и стран. Выставки XIX века воспринимались как одно из самых современных, прогрессивных явлений времени, выражавших пафос века, его невиданные промышленные достижения, и, в какой-то степени, веру в могущество технического прогресса и машин. Они были синонимом современности, а значит и самого нового и лучшего. Их популярность, посещаемость и актуальность для мирового сообщества середины и второй половины XIX века невозможно переоценить. Каждый посетитель выставки ощущал себя частицей космического феномена – человечества. И это универсальное единение служило активным средством для быстрого распространения гуманитарных знаний, технических новаций, приобщения к общемировой культуре [2].

Экспонатами мировых выставок становится все многообразие промышленного производства, товары и машины, наука и изобретения,

культура и искусство, широко демонстрирующие возможности экономического и культурного развития стран-участниц. В XIX веке экспонировались наиболее современные станки и инструменты, пропагандировались научные сенсации в виде – телефона и телеграфа, демонстрировались возможности электричества и многое другое, представляя широкой публике «знаки» технического прогресса, столь уважаемого временем.

В своей основе это был невиданный по масштабам международный смотр производителей и их продукции, который появился в связи с бурным развитием промышленного производства и промышленной революции, прошедшей в середине уже позапрошлого XIX века. Он был подготовлен долгой историей самых разнообразных городских торгов, многовековой культурой европейских ярмарок и рынков, и даже опытом художественных салонов, получивших большую популярность во второй половине XVIII века, на которых начинают выставляться промышленные вещи. На новом этапе в середине XIX века он приобрел форму международной промышленной выставки, некоего – форума достижений современности. Выставка давала возможность эффективно сравнивать совершенство технологий и качество производимой продукции, осуществлять договоренности в поставках и реализации товаров. Она как никогда ранее рождала дух соперничества и конкуренции, который играл роль катализатора для быстрейшего продвижения, как сказали бы мы сейчас новых технологий и форм, служила распространению художественных тенденций в промышленном производстве и утверждала рождение дизайна, как эстетическое, функциональное и технологическое качество производимой продукции и специфическую профессиональную деятельность. Она способствовала распространению международной моды и художественного стиля, и оказала влияние на формирование художественно-промышленного образования. Выставка содействовала международному и мировому признанию тех или иных видов производства, стимулировала развитие промышленности в отдельных странах, способствовала продвижению изобретений и открытий, внедрению передовых знаний в различных сферах производства, представляла возможность зарекомендовать продукцию фирм и

предприятий. Помимо этого выставочная деятельность давала признание выдающимся деятелям, ученым, инженерам, мастерам и художникам. Так же выставки способствовали поднятию престижа страны и продвижению национальной промышленной продукции, а помимо этого культуры и искусства. Безусловно, важнейшей функцией выставки даже на первых ее шагах, становится информация и реклама, международный обмен и сотрудничество.

Но, пожалуй, самым главным, помимо торгово-экономических интересов выставки было ее информационное, ознакомительное, образовательное и в целом гуманитарное значение. В конечном счете, она явилась беспрецедентной «школой взаимного обучения народов», что стало девизом Лондона-1862. А способность популяризировать, максимально эффектно и убедительно представлять свои экспонаты, новации и идеи не поддается сравнению. Это качество и свойство выставок сделали их влияние на промышленность и искусство разных стран, и в целом на мировое сообщество - выдающимся, что дает повод утверждать о их огромном влиянии на культурное взаимообогащение народов в единой системе общемировых ценностей, в формирование которых они внесли свой значительный и уникальный вклад.

«С позиции сегодняшнего дня…», как пишет автор, единственной фундаментальной отечественной монографии, посвященной истории Всемирных выставок Валерий Николаевич Шпаков, «…Всемирные выставки – это без преувеличения, исторические вехи, фиксирующие в концентрированном виде и в национальных формах состояние культурного развития человечества в определенный момент времени» [3]. И далее… «Характер экспонатов, представленных на выставках, дает возможность сделать заключение о системе ценностей и приоритетов, существовавших в данный момент исторического развития, а так же о соотношении приоритетов, господствовавших в тех или иных странах» [4].

В выставке отчетливо выявилось социально-экономические устремления общества, в создании индустриального потенциала, достижений промышленности и современной техники. В целом ей свойственно наглядное и убедительное представление современного технического и культурного прогресса. На выставках ярко звучали

эстетические и художественные воззрения, национальное своеобразие и неповторимость культур. Эти грандиозные манифестации чрезвычайно выразительно демонстрировали наиболее значимые национальные черты и достижения крупнейших государств. Создатели российских выставок, также пытались выразить национальное своеобразие русской культуры, русского производства, показать ценность и уникальность русского, а позднее советского и российского образа жизни, в контексте мировой современной культуры.

Выставки сыграли свою роль в продвижении социальных идей и даже по словам Л.Троцкого явились «сильным толчком к созданию 1 Интернационала», так как именно там «много говорилось о необходимости международного объединения пролетариата» [5]. А на лондонской выставке 1862 г. в качестве корреспондента газеты работал сам Карл Маркс.

Выставки XX века отличались еще более интенсивным развитием в плане идеологии, науки и обще гуманитарных тенденций. Они представляли свои пространства для различных политических идеологий, различных общественных систем и являлись доказательными и наглядными примерами и их разнообразия и схожести. Так на знаменитой выставке 1937 года в Париже, весь мир наглядно увидел тоталитарные режимы Фашисткой Германии и Советского Союза, ярко и талантливо продемонстрированные национальными павильонами и экспозициями стран. Поставленные по главной оси выставки это были практически два одинаковых павильона. Советский был немного ниже, его венчала известная скульптура В.Мухиной «Рабочий и колхозница» и немецкий павильон, более высокий, что соответствовало его экономической мощи, заканчивался огромной свастикой с имперским орлом. Однако по высоте они оказывались практически одинаковыми, представляя две схожие тоталитарные политические системы. О чем мир был информирован еще на Парижской выставке 1937 года.

В 1958 году прошла первая послевоенная выставка, посвященная мирному использованию атомной энергии, наиболее актуальной научной и политической теме. Выставка предъявляла европейские страны, только что оправившиеся после катаклизма второй мировой войны в стремлении к мирному сотрудничеству, прогрессу, деловым и

культурным контактам и устремленностью к космическим достижениям.

Наконец последняя Всемирная выставка 2010 года в Шанхае, предъявляла не только и не, столько, промышленность и торговлю, сколько, культуру и искусство, своеобразие и неповторимый колорит разных стран, их историю, географию, этнические черты, социальное устройство, уникальные объекты природы и культуры. При этом сами выставочные стратегии и павильоны стран отвечали тематике выставки – «Новые технологии мегаполисов». Каждый из национальных павильонов представлял уникальную концепцию и технологию на последнем уровне достижений современной науки и техники, гуманитарного осмысления жизни человека в больших городах.

Ко всему этому необходимо добавить и то, что само строительство, создание выставок и выставочных комплексов стало для городов проведения выставок вкладом в их архитектурный ландшафт и значительными новациями. Несмотря на то, что выставочная архитектура временная, она живет только время проведения выставки, и как, правило, павильоны после закрытия разбираются, однако многие из них остались жить на долгие годы и украшать собой города.

Новое общественно-историческое явление, каким явилась Всемирная выставка, породила и новую архитектурную форму, новую организацию «представления» предметов выставки зрителю. Всемирная выставка не только открыла поиск новых подходов к торгово-промышленным проблемам, ради которых создавался этот прецедент мирового сотрудничества. Не только инициировала новые приемы показа и представления своего грандиозного экспозиционного материала и товаров, которыми обладала с первых шагов, но и новейшие приемы ее организации и проведения, новейшие приемы сотрудничества, социального и культурного взаимодействия. Все эти достижения развили и продолжили многочисленные национальные, международные, отраслевые, торгово-промышленные и художественные, а теперь и универсальные выставки сегодняшнего дня. Ведущими задачами всемирных выставок, как и раньше, так и сейчас, несомненно, являются развитие и совершенствование информационных технологий.

Первые выставки так же выявили круг вопросов, норм и правил, которые затем были сформулированы и зафиксированы в

соответствующих международных нормативных актах. Важнейшими из которых стала конкурсная основа выставки и присуждение наград, которое проводило авторитетное международное жюри. Присуждались медали и дипломы разных степеней, «Почетные отзывы жюри», «Публичная похвала» и даже денежные премии для оценки и поощрения наиболее выдающихся экспонентов и представленной продукции. Что, безусловно, становилось стимулом и знаком (сейчас мы сказали бы – брендом) для совершенствования своего мастерства и продукции. А полученные награды затем могли быть использованы в рекламе и официальных документах для распространения своей продукции, подтверждения ее качества и совершенства. С расстояния сегодняшнего дня трудно оценить новации тех или иных представленных на выставках материалов, продуктов промышленного производства и изобретений, и практически лишь механизм выставочных наград дает объективное представление об этих их качествах. С другой стороны, именно фактор конкуренции, стимулируемый и поощряемый выставками, был и остается эффективным стимулом развития.

Поистине невозможно даже в беглой и краткой форме отметить все составляющие этих грандиозных выставочных проектов. В числе важнейших можно считать непосредственное знакомство и известность конкретных людей - ученых, инженеров, предпринимателей, промышленников, производителей, исследователей, архитекторов и художников, энтузиастов своего дела, кто непосредственно представлял результаты своей деятельности на суд международного жюри и широкой публики.

К сожалению, всем многообразным аспектам всемирных выставок уделить внимание в небольшой статье не представляется возможным. В дальнейшим постараемся кратко рассмотреть некоторые из них, представляющие всемирные выставки в контексте проектно-культурного феномена, которыми они являются по своей сути. Такие как: участие и посещаемость, тематические концепции выставок и их девизы, разнообразие представленных сфер промышленного производства, презентация новейших научно-технических достижений, популяризация НТР, культура и искусство, архитектура выставок и развитие экспозиционных систем и мастерства; уникальные культурные явления

и акции, участие крупнейших специалистов и выдающихся деятелей своего времени.

Примечания:

1. *Шпаков В.Н.* История всемирных выставок – М., 2008, С. 30.
2. *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция. Архитектура – искусство – дизайн. Тенденции развития. М.2002, С.224.
3. *Шпаков В.Н.* История всемирных выставок – М., 2008, С.8.
4. *Там же* - С. 8.
5. *Шпаков В.Н.* Россия на Всемирных выставках 1851-2000 - М., 2000, С.44.

Библиография:

1. *Алексеев С.П. Никитин Ю.А.* Промышленные выставки в России. История и современность. СПб., 1999.
2. Выставочные ансамбли СССР. 1920-30 годы. Материалы и документы. М., 2007.
3. *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. – М., 1978.
4. *Комаров И.* Первые всемирные выставки//Декоративное искусство СССР.1970. №9.
5. *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция. Архитектура – искусство – дизайн. Тенденции формирования. М., 2002.
6. *Мезенин В.К.* Парад всемирных выставок. М. 1990.
7. Никитин Ю.А. Архитектура выставочных павильонов на всемирных и международных выставках (Проблема синтеза искусства и архитектуры. 1977. Вып. 7).
8. *Овчинникова Н.П.* Советские павильона на международных выставках. М. Серия «Архитектура и строительство» 1980, № 9.
9. *Рождественский К.И.* Ансамбль и экспозиция. Л. 1970.
10. *Шпаков В.Н.* Россия на всемирных выставках. 1851-2000. М. 2000.
11. *Шпаков В.Н.* история Всемирных выставок. М., 2008.

Н.В. Геташвили

ГОМЕР И ОВИДИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ XX ВЕКА

В статье приводятся некоторые примеры обращения западных модернистов XX века (Пабло Пикассо, Анри Матисса, Джорджо де Кирико) к античным литературным источникам, основанным на мифологии. Даже немногие вышеприведенные сведения позволяют утверждать, что поэмы Гомера и Овидия, эллина и римлянина, остались для ряда выдающихся мастеров «вечными ценностями», неиссякаемыми источниками сюжетов и толкований.

The following article lists several examples of western modernist artists of the XX century (Pablo Picasso, Henri Matisse, Giorgio de Chirico) referring to ancient literature sources based on mythology. The aforementioned examples let us assert that the poems of Homer the Hellene and Ovid the Roman have proven to be an essence of timeless values - an endless source of inspiration, subjects and interpretation.

Ключевые слова: Пикассо, модернизм, Матисс, де Кирико, Овидий, Гомер, мифология.

Keywords: Picasso, modernism, Matisee, de Chirico, Ovid, Homer, mythology.

История искусства знает немногих мастеров, которые при жизни были признаны классиками. В изменчивом, динамичном и многоликом веке двадцатом таковым, безусловно, можно назвать самого знаменитого его художника – Пабло Пикассо.

Одна из глав во «всеобщей истории искусства Пикассо», созданной современниками мастера и продолжающейся создаваться по сей день спустя полвека после его ухода, носит название «Пробуждение антич-

ного источника (1918–1923)» [1]. Даты деяния определены. Явление обозначено. И на всем протяжение своего творческого пути, в разные его периоды, Пикассо постоянно пересматривал потенциал классического мира, используя его с универсальным разнообразием. Главные составляющие условия органичного существования античных образов в искусстве Пикассо – художник ощущал в себе кровное родство с европейской культурой Средиземноморья и никогда (в отличие от многих других представителей новых течений) не отрицал своего пиетета по отношении к наследию вообще. Но с великими творцами прошлых эпох он дерзко считал себя «на равных», поэтому его диалоги с ними становились волнующими художественными документами, обнаруживающими прочную связь магистральных путей искусства. На протяжении долгой жизни Пикассо выход из «душевных терзаний» не раз обозначался проявлением в его картинном мире греческого «акцента» [2], отношение к традиции и античности в частности хоть и претерпевало изменения, прежде всего, выявлялось в новых формах самовыражения и воплощения художественных идей.

Иллюстрацию как вид искусства Пикассо не жаловал, считая, что «заказ» ограничивает креативные потенции художника. Столь же определенно дистанцировался он и от «декоративно-прикладного искусства». Однако спустя десятилетия именно керамические эксперименты в Валлорисе стали приносить ему истинно творческое удовлетворение. А с конца двадцатых он с увлечение погрузился в стихию литературных образов. Его друг и биограф Сабартес свидетельствует, что в большинстве книг с иллюстрациями Пикассо использовались уже имеющиеся (в его станковых и служебных работах, живописных и графических) композиции и темы. Этот тезис можно отнести и графическим циклам начала 1930-х не следует. Речь идет о «Метаморфозах» (1930–1931), исполненных по заказу молодого швейцарского издателя Альбера Скира, впустившего в свет в 1931-ом прозаический перевод Овидия [3], и «Лисистрате» Аристофана (1934). Третья же серия, сделанная раннее по заказу Амбруаза Воллара к «Неведомому шедевру» Оноре де Бальзака (1927), также служит своего рода иллюстрацией мысли Сабартеса: в офортах поддержаны излюбленные мотивы – «художник и модель», «мастерская художника», с присутствием, во многих листах, античной

статуи, (которую подчас возможно интерпретировать как реальную мужскую фигуру) или головы. Впрочем, совершенно очевидно главное: Пикассо никак не иллюстрирует сюжет «из XVII века», а скорее, используя Бальзака, дает свою интерпретацию мифа о Пигмалионе, о художнике, пытающемся проникнуть в загадку таинства творения; таким образом, косвенно апеллирует к тематике «Метаморфоз».

«Метаморфозы» Пикассо включают заставки к 15-ти книгам поэмы и 15 собственно иллюстраций к содержанию книг. Эти последние – полосные и соответствуют вертикальному формату издания. В свою очередь основные композиции полуполосных заставок получают горизонтальный формат. Под ними же, по одной маргиналии, разбросаны изображения фигур без голов или просто головы. Статичные композиции заставок включают в себя серьезные (кажется, пребывающие в состоянии удивления) лики персонажей, не связанных со 150-тью сюжетами «превращений» овидиевского эпоса. И эти композиции и полосные подчинены общим формальным законам. Их искусная каллиграфия сотворена тонкой контурной нитью [4]. Лица, в первом случае, и обнаженные фигуры, во втором, плотно вписаны в прямоугольник графической рамы, не оставляя (как на древних метопах) окаемочного пространства. Таким образом «место действие» остается вне конкретики. Пространство, вытесненное из «главных» картин, словно зачавшее от их творческой энергии, непокорно рождает в своем поле уже не ограниченные строгим прямоугольником рисуночки – лица, животных, плоды. Маргиналии служат своего рода разрядкой и для художника, словно уставшего придерживаться заданного канона, бегло и бессознательно набрасывающего изображения на свободных полях блокнота, и для зрителя, отвлекая его от классической выверенности, и демонстрируя ему иную, более вольную картину мира. Пикассо, действительно, вольно обходится с пространством, пропорциями, ракурсами, представляя их зрителю вне ученой правильности. Так, к примеру, Эвридика (Книга X), укушенная змеей, оказывается увиденной одновременно с разных ракурсов, словно олицетворяя понятие «метаморфорза». Как, впрочем, и от других иллюстраций возникает впечатление постепенных превращений. Собственно, и у Овидия метаморфозы происходили не мгновенно. Однако у Пикассо это состояние удивляет, поскольку часто офорты

насыщены активным движением. Во многом композиции иллюстраций включили в себя мотивы графики и живописи Пикассо, которые будут разрабатываться и в дальнейшем. При этом «воображаемая античность Пикассо» [5], его реальные переживания и опыт оказываются плодотворно совмещенными с «языческой Библией». Так, исследователями замечается, что в одной из иллюстраций к книге X художник изображает порыв бегущих наяд, нимф водной стихии, как раннее у современных купальщиц, или танцовщиц, схватка борцов (книга XII) может напомнить представление бродячего цирка или пляжную забаву, две обнаженные женщины (книга XIII), словно явившиеся из поэзии Сафо, отсылают к портретным зарисовкам Мари-Терезы Вальтер, подруги художника в ту пору, и ее сестры. Однако такие заключения о слиянии «прошлого с настоящим» следует производить с определенной долей условности. Все же в иллюстрациях к книгам IV, V, VIII, IX, X, XI совершенно определенно просматривается стремление Пикассо «мизансценически» соответствовать литературному содержанию. В других же он словно раздвигает рамки повествования, или, точнее, фокусируется на моментах, не обозначенных вербально. К примеру, он избирает в сюжете о Девкалионе и Пирре момент, не прописанный драматургически, – фигуры спасшихся после потопа праведных супругов показаны вместе с ребенком, переплетенными друг с другом (при этом принцип анатомической инверсии сохраняется, а потому в композиции оказывается фрагмент «неучтенной» фигуры).

Несмотря на то, что фигуры персонажей, включенных в рамки, композиционно подчинены принципу «компактности», а потому, заполняя собой все поле, оказываются в экстатически напряженных позах, лица их словно не затрагивают эмоции, черты не искажается, они остаются классически идеальными. И в этом уже Пикассо следует не сколько автору поэмы, а именно эстетическим принципам классики.

Легко можно проследить сюжетные переклички «Метаморфоз» с «Сюитой Воллара», формально не связанной с иллюстрированием.

«Сюита Воллара», центральная графическая серия творчества художника в 100 листов, была создана по заказу Амбруаза Воллара с 1930 по 1937 год. Наименование этого графического собрания оказывается предельно точно, ибо, как и в музыкальной сюите, общее произведение

здесь состоит из самостоятельных частей, не предполагающих «цепную реакцию». Но, как и в музыкальном оригинале понятия, эти части сцеплены единым авторским замыслом, который в случае Пикассо инспирируется его лирическим даром, его творческой волей, интеллектуальными проблемами, волновавшими его постоянно, и находившие разрешения «здесь и сейчас». Вовсе не противореча друг другу, а именно в составе изобретательных комбинаций составляющие стереоскопическую оптику. И в большинстве листов в этих процессах его давние знакомцы, боги и герои, использовались для отражения «человеческой комедии». Даже в тех листах, где не «играют» персонажи, которых можно назвать «по-гречески», легко обнаруживают себя образы, связанные с классикой. Это свойство, как своеобразная художественная привычка, распространилось и на «Сюиту Воллара», листы которой [6], даже не вызывающие на первый взгляд ассоциаций с некими античными сюжетами, по-приятельски заполнили фрагменты, которые так или иначе связаны воспоминаниями с ними. Если учесть, что хронология расположения листов соблюдалась (многие листы датированы даже определенными днями), значит, все вместе они представляют собой отражение систематического погружения Пикассо в этот период в ставшую родной ему стихию античных образов.

Впрочем, даже первый взгляд обнаруживает отсылку к классике: художник рисует большую часть персонажей обнаженными. В них постоянно происходит содержательная инверсия (тому очень способствует и гибкая линия, тонкой нитью оконтуривающя равно и фигуры и предметы). Среди сорока шести офортов, посвященных теме «Мастерская скульптора», естественно, возникают сюжеты из мифа о царе Кипра и знаменитом скульпторе. И большая часть этих персонажей пребывают в состоянии протяженной сосредоточенности наблюдения.

Иллюстрации Анри Матисса, Марка Шагалла, Андре Массона, Ханса Эрни к «Одиссее» вполне отвечают понятию Livre d'artiste (книга художника). Сцены из «Одиссеи» Матисса (1935 г.) были использованы в качестве иллюстраций к «Улиссу» Джеймса Джойса для издательства Limited Editions Club. (Писатель, не получив ответа художника, как изображение соотносится с его собственным текстом, словно спохватился и отказался подписывать часть листов [7]). Во многом стилистика

изображений словно инспирирована графическими сериями Пикассо, правда, тонкая изящная линия была свойственна почерку самого Матисса, так что трудно говорить о непосредственном влиянии. Матисс обходится без рамок, но так же как его «друг-враг» Пикассо заполняет обнаженными фигурами все изобразительное пространство. Динамика поз подчеркнута энергично наложенными пятнами теней. Сюжеты и их интерпретация выбираются в соответствии с присущем Матиссу пристрастию к «синтетическому» изображению анатомических форм, в самой эффектной динамической или эротической вычурности которых нет места брутальности.

Из греческой мифологии, ставшей питательной средой для великих литературных произведений, два героя – зрелый муж Одиссей и юноша Ясон притязают на олицетворения великих «путешественников». Странствия Одиссея – синоним, аллегория и символ дороги к дому. Плавание Ясона и его команды за золотым руном в страну Эю (Колхиду) – синоним пути к великой цели и в результате к установлению справедливости. (Замечу в скобках, аргонавты были представительней команды Одиссея, среди членов которой царь Итаки лидировал абсолютно, среди аргонавтов же – славнейшие – в том числе Геракл, Диоскуры, Орфей, крылатые сыновья Борея Зет и Калаид, Мелеагр, Пелей, Телеамон и другие). На обоих путях героев – Одиссея и его спутников, Ясона и его спутников – подстерегали головокружительные приключения, непостижимые препятствия, стихии, в преодолении которых помогали мистические или божественные силы. По насыщенности действием древнегреческие мифы и их литературные модификации вполне могут соперничать с сегодняшними «actions».

Но если наши пассионарии достигли искомых целей, мы с вами оказываемся лишь на пути к толкованию символики обеих сюжетов, унаследованных культурой XX века и придавшей им свои смысловые обертоны. Особенностью интерпретации аргонавтики XX века во многих значимых художественных произведениях «на тему» является отсутствие действия как такового. На рубеже XIX-XX веков в свою иконографию мотивы плавания за золотым руном включил символизм. Не только западно- и центральноевропейский, но и российский [8]. Возникает особое ощущение томительного ожидания реальных грядущих

странствий, которое в период «предчувствия» эксплицируется в некое «внутреннее путешествие». Мировые войны и революции XX века, не раз перекраивавшие карту мира и определявшие маршруты мощнейших вихрей людских потоков, оказываются своего рода пострефлексией на уже предчувствованное. При этом, совершенно очевидно, что «литературные» дороги, прощания и встречи перед новыми разлуками в символистском контексте оказываются вовсе не связанными с нравственными ориентирами персонажей, «строительством» судьбы. Можно вспомнить, что слова «поступь» и «поступок» однокоренные, и тем не менее живопись символизма, представляет «аргонавтов» «застигнутыми» не столько в действии, сколько в сосредоточенном самоуглублении.

Отметим, что символистская «пассивность» Орфея оказывается унаследованной от «пленников красоты» – салонных академистов. Французские академики демонстрируют поэта и музыканта, «умирающего» на заботливо подстеленных драпировках в окружении гирлянды изящных менад, или мечтательно созерцающего лунное небо (Франсуа Луи Франсэ «Орфей», 1663, музей Д'Орсе). По поводу полотна Эмиля Леви «Смерть Орфея» (1666, Д'Орсе) речь не может идти не только о символичности интерпретации сюжета, но даже об иллюстрации кровавой мифической истории с растерзанием бедного певца. Художник оставляет зрителю возможность самому воспроизвести в воображении ужасную сцену, вкладывая в руки одной из «прелестниц» серп. И все же надо обладать воображением особо возбужденным, чтобы интерпретировать представленную сцену как «кровавую»» (Р. Розенблюм). (Совершенно очевидно, что «грациозность» упомянутых персонажей в большой мере подчинена правилам светского «хорошего тона».) Но совершенно справедливо этим же автором замечено, что Гюстав Моро – будущий лидер молодого поколения символистов, представляя на том же Салоне 1866 года полотно «Орфей», оказывается провозвестником «зачарованного безмолвия», заразившего живопись 1890-х годов, и в следующем столетии – «сомнамбулического мира» (выражение Андрэ Бретона), мира метафизики и сюрреализма – одних из центральных художественных направлений прошлого столетия. Отметим к месту, что в отличие от подобной интерпретации Пикассо в своем первом варианте «Гибели Орфея» (3.09.1930) для «Метаморфоз» насытил композицию

поистине неистовым движением, а формы приблизил к кубистической трактовке, впоследствии нашедшей применение в «Гернике».

Отстраненность от реального окружения и психо-эмоциональная проекция на глубокое самопогружение становится главной характеристикой символических образов.

«Принципиальная установка символизма на преобразующее-созидательное начало, в отличие от миметического пафоса реализма и импрессионизма» [9] делает естественно актуальной для своего времени тему латентного путешествия. Более того, в этой декадентской неподвижности (особенно зримой в сюжетах о великих путешествиях), исследователями усматривается истоки авангардного мышления [10].

Иератически недвижимый, девически нежный Ясон и юная кудесница Медея у Гюстава Моро составляют словно единое тело о двух головах, причем образ героя-эфеба наделен явственными чертами андрогинности. Отметим, что такое «прочтение» только спустя десятилетия получит свое программное толкование. Декадентская «эра андрогина» представляет героя как аполлоническое существо, противостоящего природе и наделенного высоким интеллектом. В искусстве протагонистов художественного мира XX века, метафизиков и сюрреалистов, андрогинные образы «эксплуатируются» часто и многовариантно, поддержанные идеей «промежуточности», с одной стороны, и томительному стремлению к целостному совершенству, с другой [12]. Во многих произведениях мы обнаруживаем самососредоточенных персонажей, чья душевная и духовная энергия ориентирована центростремительно, а вовсе не во вне. Они, чья ощущаемая одержимость не проявлена в действии, и становятся архетипичными для художественных наследников символизма.

Меланхоличная статика, символическая созерцательность в теме путешествий естественно обнаруживается в творчестве метафизиков. Отплытие и прибытие аргонавтов становится одной из знаковых тем итальянского мастера Джорджо де Кирико. Причем именно с полотном «Отбытие аргонавтов», написанном в Милане примерно в июне 1909 года, связывают завершение процесса художественной самоидентификации Де Кирико как нового «символиста», родоначальника метафизической школы, его отхода от символизма беклиновского толка. Функции

античных персонажей в живописном мире де Кирико исследователями трактуются по-разному: от демонстрации иллюзорности до утверждения иллюзии единственной реальностью, от символов детских комплексов до образцов «неодолимого» общеевропейского культурного наследия. Но ни одна, даже самая яркая интерпретация, не может претендовать на завершенность. Стоит согласиться с исследователями творчества Кирико, которые усматривают в этом полотне особую ноту «средиземноморского» лиризма, «уловленного» Ницше в его словах о спящих пространстве и времени [13].

Stimmung (термин любимого художником Ницше) – вот главное, что стремится зафиксировать в своей живописи Кирико. И «состояние» здесь инспирировано скорее переливами отстраненно/остраненных переживаний о путешествии, нежели им самим.

Две основополагающие культурные традиции европейского мира достались XX веку – христианская и античная. Даже немногие вышеприведенные примеры позволяют утверждать, что поэмы Гомера и Овидия, эллина и римлянина, остались для ряда выдающихся мастеров модернизма «вечными ценностями», неиссякаемыми источниками сюжетов и толкований.

Примечания:

1. *Валлантен А.* Пабло Пикассо. Ростов н/ Д: изд-во «Феникс», 1998. С. 256.

2. «Несмотря на попытки (подчас очень нелепые) многих художников в период между мировыми войнами воскресить богов и героев, вновь оживить мифологических персонажей, «возродить Карфаген», как мечтал Флобер, лишь Пикассо удалось действительно вернуть к жизни мертвых богов олимпа: Юпитера и Вулкана, менад и фавнов. Именно это и сделало его центральной и знаковой фигурой подлинной культуры Средиземноморья. Вероятно причина этого в том, что он был погружен в иберийский мир, как и в африканский, в мир Помпей, как и в мир Рафаэля». //*Ренье Ж.* Последнее дитя Сатурна. / Пикассо. Отражения-метаморфозы. Каталог выставки (29 ноября 2004 – 23 января 2005) в ГМИИ. М. 2004. С. 7.

3. По словам Пикассо, юный Скира предложил ему иллюстрировать книгу о Наполеоне, от чего художник резко отказался, не любя императора. Позже именно Пикассо предложил подумать об античном авторе и мифологических сюжетах. Скира «сказал, что подобрал для меня самый подходящий текст – «Метаморфозы» Овидия. Я одобрил его выбор. И сделал иллюстрации. Это и положило начало издательской деятельности Скиры». (*Лейк К., Жилло Ф.* Моя жизнь с Пикассо. М., 2001. С. 180).

4. Лишь в неизданных листах мы встречаем местами густую штриховку.

5. *Крючкова В.А.* Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 235.

6. Сделанные в смешанной технике, в технике офорта, сухой иглы, акватинты, мягкого лака, резцовой гравюры.

7. И в дальнейшем на тот же вопрос других заинтересованных лиц художник искренне отвечал: «Я его не читал», точно определяя источник своего вдохновения – «Одиссею» Гомера.

8. Подробней см.: *Геташвили Н.* «"Новые аргонавты", или тема "внутреннего путешествия" в западноевропейской живописи XX века» Научно-аналитический журнал «Пространство культуры» N3, 2011.

9. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. М, 2001, с. 70.

10. Среди последних работ отметим: *Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006.

11. Выражение Альбера Семена (1858–1900), французского поэта, первоначально близкого символистам.

12. М. Гарбери, автор аннотации к холсту «Двое обнаженных» (1926) Де Кирико, задается вопросами: «Что это? Кастор и Поллукс, Диоскуры, как называли братьев Де Кирико – Джорджо и Альберто Савинио? Гермафродит, который слился со своей возлюбленной, нимфой Дианы Салмакидой? Нарцисс, образ двойной любви или юноша и его тень – тема «удвоения», столь дорогая мифам Новеченто, как в искусстве, так и в литературе?» («Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века». 2005. С. 110). Преданный адепт алхимии Де Кирико хорошо знал, что одним из распространенных символов этой «лженауки» является фигура андрогинна и также, как и его брат А.

Савинио, придавал гермафродитизму не общепринятое значение клинической патологии, а «метафизическое» – знака ускользающего от объективизации смысла, образа целокупности противоположностей. Еще одна поясняющая цитата: «Напомним также, что «первосущество» многих экзотических и первобытных верований гермафродитично, что гностикам было свойственно представление о едином существе – «отце-матери», и что алхимики представляли Меркурия в виде гермафродита» (*Юнг К.Г.* О современных мифах. М., 1994. С. 49-50).

13. *Baldacci Paolo, Roos Gerd.* De Chirico. Venecia, 2007. P.162.

М.А. Бурганова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Статья просвещена особому и малоизученному явлению – русской церковной скульптуре. Скульптура всегда являлась неотъемлемой частью сакрального пространства православного храма. Особенно широкое распространение ее приходится на XVIII-XIX века. В статье поднят также вопрос об авторстве произведений церковного искусства. Рассматривается возможность развития индивидуального почерка и интерпретаций художественный образа в рамках церковного канона.

The article is devoted to the especial and scarcely studied phenomenon - Russian church sculpture. Sculpture has always been an integral part of the sacred space of the Orthodox Church. Its especially widely spread were in XVIII-XIX century. The article also raised the question of authorship of works of religious art. Also considering the possibility of the development of individual style and artistic interpretations of the image within the church canon.

Ключевые слова: скульптура, православный храм, канон, безымянный автор.

Keywords: sculpture, Orthodox Church, canon, unknown author.

В русской церковной культуре слово скульптура произносится не часто. Создается впечатление, что этот вид искусства наложен своеобразный запрет. Но разве слова живопись, графика, декоративно-прикладное искусство присутствуют в постоянном обиходе церковного языка? Большая часть сакральных изображений объединены выразительным и значимым понятием «священный образ». Так

называются рельефная икона и круглая скульптура, иконописное произведение или полиграфическим способом отпечатанный лист с изображением святого. Иногда только в церковных описях в отношении скульптурного произведения можно встретить уточненное название – «икона на рези».

Эта особенность положения скульптуры в храме привлекает многих. П.А. Флоренский начинает свое известное исследование «Амвросий, троицкий резчик XV века» словами: «Византийская культура не благоприятствовала развитию пластики. Это отчуждение византийского искусства от скульптуры особенно сказалось в нашем средневековье, и поэтому естественно, что мы не встречаем больших школ этой отрасли искусства» [1].

Совершенно иную позицию занимает известный исследователь православной культуры Л.А. Успенский. Буквально в первом абзаце первой главы книги «Богословие иконы Православной Церкви» он пишет, что изображение священного образа может быть скульптурным. Но, в отличие от других перечисленных видов искусства, именно для скульптуры он делает разъяснительную сноску: «Следует сказать, что, вопреки распространенному мнению, Православная Церковь не только никогда не запрещала скульптурных изображений, но что такого запрета вообще быть не может, так как он не мог бы быть ничем обоснован» [2].

То, что присутствие скульптуры в церкви нуждается в особых объяснениях, и то, что комментарии эти, порой, полярного характера, придает русской религиозной пластике образ явления пограничного с регламентируемым Церковью порядком обустройства Храма. Возможно, в основе такого отношения лежат разночтения в толковании ряда синодальных указов 1722 года, принятых в рамах петровской «реформы благочестия», размещение чудотворных образов в частных домах, жалованные привесы, строительство часовен, целый ряд иконографических изводов, резные иконы и др. Спустя всего несколько лет многие из этих регламентированных запретов были сняты, другие просто забылись или игнорировались. Вновь были разрешены крестные ходы, вернули в храмы пожалованные прихожанами драгоценные привесы к особо чтимым образам, изъятые скульптуры и иконы.

Несмотря на этот эпизод, именно в XVIII веке скульптура особенно

зазвучала в храмовом убранстве, появились большеразмерные статуи, многофигурные композиции. Большое значение стала играть архитектурно-декоративная пластика. Средствами скульптуры были украшены Царские врата, навершия и ярусы иконостасов, поражающие богатством объемной виртуозно исполненной позолоченной резьбы в виде флористического декора и сложно переплетенной виноградной лозы.

Сегодня церковная скульптура возвращается в наше культурное пространство. В музейные экспозиции включаются не только отдельные фигуры, но и целые многофигурные композиции и ансамбли. Устраиваются специализированные выставки [3]. Последняя наиболее крупная из них прошла в МУАР [4]. Издаются специализированные каталоги церковной скульптуры, среди которых, изданные в последние годы, каталоги собраний скульптуры музеев Переславля-Залесского [5], Сольвычегодска [6], Великого Устюга [7], Тотьмы [8], Перми [9], Московского музея архитектуры [10].

Несмотря на это можно констатировать, что в настоящий момент мы находимся на том этапе научного исследования, который можно обозначить как «введение в научный оборот». Научное сообщество только начинает свою исследовательскую практику в отношении церковной скульптуры. В основном произведения не аннотированы. В музейных документах нет не только сведений о дате и месте создания, но даже отсутствует дата и обстоятельства поступления в музей. Нет даже формальных описаний. Часто перепутаны названия. В лучшем случае зафиксированы один или два размера из трех необходимых (высота, ширина, глубина).

Эти реалии обусловлены целым рядом обстоятельств, среди которых и разрушительные периоды нашей истории, и непрофессиональное формирование музейного фонда в условиях тех критических обстоятельств, и отсутствие подготовки специалистов в этом направлении. Но кроме этого есть еще одно важное обстоятельство, сыгравшее определенную роль в этом процессе - это анонимность, за редкими исключениями, русского сакрального искусства. Художник не ставит даже своих инициалов, отбрасывая всякую мысль о персонификации творческого процесса. Такое символическое

самоуничтожение, абсолютно отражает церковную доктрину о роли и месте иконописца. Однако, нельзя не согласится, что природа творчества личностна. Субъективные мироощущения, талант и индивидуальный выбор художника отражены в произведении искусства не менее, чем канонические схемы и предрешенные цветовые и композиционные структуры. Совершенно очевидно, что для самого создателя произведений, предназначенных для храмового пространства, сферы священного и художественного образов были не разделимы. И если для многих, пришедших в храм, сакральное искусство в первую очередь выполняло задачи дидактические, то для авторов произведений, несомненно, эстетическая часть, многогранного по своей сути храмового образа, имела одно из первостепенных значений.

Между тем художественный образ, включающий лексику пластического языка скульптуры и диалектику формы – область мало изученная, но чрезвычайно важная. Однако, почти нет работ посвященных авторству церковных произведений. Очень редко говорится о такой тонкой и неуловимой «материи», какой является художественное творчество, о художественном образе произведения. На современном этапе больший акцент исследовательской работы приходится на изыскания в области исторических фактов, канона, богословия.

В этой связи возникает вопрос, как изыскать индивидуума в безымянном море произведений сакрального искусства. Возможно, что канон, объединяющй произведения сакральной пластики, в данном исследовании представляется важнейшим элементом. Именно он стал тем необходимым и достаточным условием, благодаря которому множество произведений, в различных временных и территориальных границах, оказались в единых типических, композиционных, сюжетных рамках. Священный образ аккумулировал сакральную, информативную и назидательную функции. Свободными от них остались лишь те аспекты, которые можно рассматривать, как область художественного творчества, творческого метода, ремесленного приема, особенностей формообразования.

Сегодня, большей частью сакральная пластика представлена фрагментом, выключенным из контекста ее реального бытования. Но

при всей условности, фрагмент многословен и многогранен. Он позволяет рассматривать различные аспекты не только явления, из которого он отторгнут, но и самого предмета как самодостаточного произведения. Это еще более подчеркивает значение художественного образа произведения, независимого во фрагменте от множественных сакральных связей храмового пространства. Кроме того, огромную часть информации, даже во фрагментарном объекте, несет канонически обусловленный полихромный слой. Если же он утрачен, поврежден, искажен и его знаковое начало не главенствует в восприятии формы произведения, то природа формообразования, пластические решения, пространственность – все то, что является сутью скульптуры, становятся более ясным.



Рисунок 1.

В качестве аналитического примера для рассмотрения специфики художественного образа сакральной пластики можно привести ряд произведений из различных собраний и частных коллекций, объединенных не только темой, сюжетом, временными рамками, но и авторством. Художественный почерк этих скульптур един, что позволяет с уверенностью определить принадлежность этих произведений одному автору. Назовем его – Мастер ангелов, так как волею судеб все дошедшие до нас произведения, принадлежащие его резцу, являются фигурами ангелов.

В одном из частных московских собраний деревянных статуй одна привлекала особое внимание (рис. 1). Полихромный слой и его левкасная основа, типичные для религиозной скульптуры, отсутствовали полностью. В фигуре с множеством утрат (отсутствовали крылья, руки, нижняя часть ног) менее всего просматривался образ ангела. Монументальные формы торса, динамично подогнутые ноги, обобщенные пластичными крупными складками, слегка склоненная



Рисунок 2.

голова с тонкими чертами лица были созданы, несомненно, выдающимся мастером. Трудно было определить в мощной по форме и динамике объемов скульптуру, предназначенную пространству православного храма. Это произведение как бы было выключено из временных рамок. Неизвестный художник мог принадлежать кругу барочных мастеров центральной и восточной Европы или гораздо более позднего времени – кругу Мештровича или Барлаха, Коненкова или Мухиной. Художественный образ был настолько необыкновенным, ярким, запоминающимся, обладал особенными характерными чертами. Поэтому второе произведение Мастера ангелов, благодаря типичности художественного почерка, формально было «узнано в лицо». В позолоченной фигуре ангела XVIII века, хранящейся сейчас в Музее современного и классического искусства «Бурганов-центр» (рис. 2), с прекрасно сохранившимся левкасом и росписью, характерная динамика форм прочитывалась совершенно отчетливо. Слегка склоненная голова, устремленный вниз взгляд, тонкие черты являли собой образ близнеца первой статуи. Все движение фигуры было иным, но трактовка формы, принципы пластической моделировки объемов, типические черты лица, разделки прядей волос были те же.

Началась кропотливая работа, результатом которой с 2003 в различных московских собраниях в течении нескольких лет были выявлены шесть разнообразных по размеру и композиции фигур ангелов, явно принадлежащих этому мастеру. Еще две фигуры коленопреклоненных ангелов в 2008 году были зафиксированы в одном из храмов села расположенного близ г. Пучеж Ивановской обл. Определенно они происходят из другого храма, так как расположены просто на подоконнике и стоят там по мнению старосты «сколько себя помнит» (лет шестьдесят). Однако очевидно, что их принесли из

разрушенного, но находившегося недалеко храма. Эта региональная привязка очень важна, так как может стать отправной точкой для более конкретных изысканий.

Характерные для индивидуального стиля Мастера ангелов типические черты, отмеченные во всех статуях, более всего проявились в формообразовании и пространственной композиции объемов. Создание фигуративной пластики всегда осложнено с одной стороны попыткой приблизиться к некому «узнаваемому» прототипу, или, напротив, уйти в область абстрагированных знаковых форм, что, в общем, естественно для сакральной скульптуры. В первом случае некоторые мастера приближаются к такому специфическому явлению, которое в профессиональной среде называется «натуральный макет». Иллюзия реалистичности особенно подчеркивалась натуралистичной раскраской и настоящими облачениями. В русской сакральной скульптуре это направление встречается не часто, но в западноевропейской скульптуре XVIII века, виртуозные натуралистичные произведения распространены повсеместно. Произведения русской сакральной пластики более условны. В них превалирует простая ясная форма. Совершенно отличная от творческой позиции, связанной с подражанием внешним проявлениям, целесообразность построения фигуры руководит скульптором. Фигура собрана из ясно читаемых массивов форм, которые не разрушены деталями. В статуях нет стремительности движения объемов, легкости преодоления бытия. И своей первозданной формой они по сути своей более тяготеют к знаковости образа, так как являют узнаваемые композиционные структуры.

Статуи Мастера ангелов как бы вырастают снизу. По общим законам архитектурно-пластических сооружений, формы в них связаны архитектонически и воздвигаются одна на другой в мерном чередовании несомых и несущих частей. Резное облачение, скрывающее ноги являет собой мощный ствол-опору. Все вертикали фигур как колонны неуловимо сужаются к верху. На уровне трети высоты некоторые статуи вдруг перекрывается крупными горизонтальными складками хитона, обвернутых вокруг торсов. Эти обвивающие фигуру мощные складки присутствуют практически во всех скульптурах этого мастера. Более легкая часть массы ствола – грудная клетка - декорирована вертикальным

ритмом нескольких широких врезок. Эта форма, вырезанная как куб, установлена на совершенно четкий по форме шар живота, базирующийся на вертикальном массиве нижней части облачения. Центральные оси каждой части находятся друг по отношению к другу под легким углом, что придает фигурам неуловимое движение. Стоящий на кубе грудной клетки цилиндр шеи, увенчан, как правило, склоненной головой. Ее наклон уравновешивает диагональную ось складок хитона. Легкие неглубокие врезки черт лица не разрушают округлость цельной формы головы. Эта легкость отношения к внешнему проявлению и отчасти игнорирование анатомических подробностей создали возможность манипулировать объемами.

Практически во всех случаях Мастер ангелов использовал один и тот же перечень декоративных элементов и атрибутов. Рисунок складок верхней части хитона на груди; поясок, завязанный над животом и спускающийся вниз двумя расходящимися концами; уложенный крупными складками, подоткнутыми за пояс, нижний край хитона с фестонами; разделанный прядями, как у античных богинь, крупный валик волос, вокруг лица; легкие черты – маленький рот, опущенные глаза, неглубокие глазницы; руки с закатанными рукавами, приподнятые к груди – все это повторяется в каждом произведении. Но в этом повторе не штамп, а возможность легко оперировать приемом и геометрикой форм в узких рамках канона и иконографического типа.

Каждый раз мастер находит иное расположение объемов в пространстве, изменяет движение, пропорции – один из ангелов полусидит, подогнув голени мощных ног, у другого маленькая голова и легкий верх придают всей фигуре романтическую эфемерность и отстраненность. Все статуи разного размера и это исключает их принадлежность одному ансамблю.

Интересно наблюдать как со временем, в двух, возможно более поздних статуях, пропорции становятся более вытянутыми, движение форм вверх – стремительнее, черты ликов мельче и изящней.

В одной из статуй авторству мастера ангелов принадлежит только голова. Он же очевидно наметил основные объемы торса, но уже руки и облачение вырезаны более робко, без того размаха в трактовке форм и применении декоративных элементом. Это характеризует совершенно

распространенную ситуацию в художественных мастерских, работающих по церковным заказам. Ведущий мастер «знаменил» - прорисовывал будущие произведения. Он же выполнял наиболее важные детали, например, голову фигуры. Эта деталь подчеркивает, что художник такого масштаба работал над целыми храмовыми ансамблями.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что выявление памятников принадлежащих одному автору, даже анонимному, исключительно важный аспект. Он позволит глубже оценить сакральную пластику, отличающуюся канонической предопределенностью и типичностью композиций, как художественное произведение с индивидуальным почерком, стилем. Ведь именно одухотворенность и художественная выразительность сакральных образов формируют гармонию храмового пространства. Этот первый этап должен стать импульсом к следующему. Необходима работа в архивах с документами возможно косвенного порядка. Для устройства храмов требовался целый ряд разрешений и согласований. В обязательном порядке исполнялись проекты иконостасов. В хозяйственной документации храмов могли сохраниться подрядные договоры, финансовые отчеты об отпуске средств на материалы с указанием кому и на что выделены деньги. Эта скупая информация могла бы стать важным источником. Если предположить, что ряд работ были исполнены Мастером ангелов в Ивановской области, то круг изысканий очевидно обретает некоторые региональные границы.

Примечания:

1. *Флоренский П.А. и Олсуфьев Ю.А.* Амвросий, троицкий резчик XV века. Издание Государственного Сергиевского историко-художественного музея, 1927.

2. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Издательство западноевропейского экзархата. Московский патриархат, 1989, стр. 19.

3. Выставка «Русское святое. Пермская деревянная скульптура». Пермь, 7 ноября 2012 – 20 марта 2013. Выставка «Христианские древности Пермского края». ГИМ, М., 20 декабря 2013 – 10 марта 2014.

4. Выставка «Под сводами русского храма. Церковная деревянная скульптура XVII-XIXвв.» Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр». М., 18 февраля – 20 апреля 2014 г.

5. *Попова Т. Л.* Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. – М., 2009

6. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Сольвычегодск. Монография, научный каталог. – М., 2010

7. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Великий Устюг. Монография, научный каталог. – М., 2012

8. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Тотьма. Монография, научный каталог. - М., 2013

9. *Власова О.М.* Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX века. Коллекция Пермской государственной художественной галереи. – М., 2013

10. Под сводами русского храма. Церковная деревянная скульптура XVII-XIX вв. Каталог. – М., 2014

Библиография:

1. *Maria A. Burganova.* The image of God the Father in Russian and European sacred sculpture// TEXTS. 2014. №2.

2. *Бурганова М.А.* ОБРАЗ БОГА ОТЦА: КАНОН И ЧУВСТВО // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 1. С. 64-75.

3. *Бурганова М.А.* Под сводами русского храма. Церковная деревянная скульптура XVII-XIX вв. Каталог. М.,2014

4. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Великий Устюг. Монография, научный каталог. - М., 2012

5. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Сольвычегодск. Монография, научный каталог. - М., 2010

6. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI-XIX вв. Тотьма. Монография, научный каталог. - М., 2013

7. *Бурганова М.А.* ОБРАЗ БОГА ОТЦА: КАНОН И ЧУВСТВО. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 1. С. 64-75.

8. *Бурганова М.А.* РУССКАЯ ЦЕРКОВНАЯ СКУЛЬПТУРА XIII-XIX ВЕКОВ. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 1. С. 226-241.

9. *Власова О.М.* Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX века. Коллекция Пермской государственной художественной галереи. М., 2013

10. *Попова Т.Л.* Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. М., 2009

11. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Издательство западноевропейского экзархата. Московский патриархат, 1989

12. *Флоренский П.А. и Олсуфьев Ю.А.* Амвросий, троицкий рез-чик XV века. Издание Государственного Сергиевского историко-художественного музея, 1927.

13. *Solovyev N.K.* RELIGIOUS INTERIORS OF FEUDAL DISUNITY PERIOD. 2013. № 3. С. 63-76

14. *Solovyev N.K.* RELIGIOUS INTERIORS OF KIEV RUS Texts. 2013. № 3. С. 64-77.

15. *Solovyev N.K.* RELIGIOUS INTERIORS OF MOSCOW STATE PERIOD (LATE 14TH - 17TH CENTURIES). 2014. № 1. С. 32-54

Т.Л. Астраханцева

«ОБНАЖЕННЫЕ» А.Т. МАТВЕЕВА КАК ТРАДИЦИЯ НАРОДНОЙ ФАРФОРОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Автор раскрывает мало изученную страницу творчества выдающегося отечественного скульптора XX в. А.Т. Матвеева, его работу в керамике и фарфоре, подчеркивает связи с классическими и народными традициям. Параллелизм с гжельской народной скульптурой XIX в. - с «голышками» гжельских фабрик и завода Гарднера - позволяет говорить об архетипичности мышления большого художника, способного воспринять и вплести в свое искусство непрямые влияния, ретранслировать не образцы, но принципы.

The author covers the less-known pages from the creative body of work of an outstanding Russian sculptor of the XX century A.T.Matveev, his works in ceramics and porcelain, stresses links with classical and folk traditions. Parallelism with the Gzhel folk sculpture of the XIX century enables us to speak about archetypical thinking of the artist, capable of perception of the indirect influences and introducing them into his own art, transfering not the samples, but principles.

Ключевые слова: А.Т. Матвеев, фарфор, скульптура малых форм, жанр «ню».

Keywords: Alexander Matveev, porcelain, sculpture of the small forms, nude sculpture.

Обнаженное женское тело в скульптуре – одна из «вечных» и излюбленных тем мирового пластического наследия.

XX век, особенно 1910-1920-е гг., внес в ее решение свежее дыхание, раскрыл по-новому многие жанры, дал проявиться в искусстве

тончайшим экспериментам. Обращение к теме по-разному происходило у художников. У одних оно становилось актуальным только «в кризисные минуты бытия», когда акцент на сугубо «мирную женственность», ассоциирующуюся с интимом и домашними обыденными занятиями, придавал работам особый смысл и веру в красоту «мирной жизни». У других, таких как А.Майоль и А.Т. Матвеев, внутренне самодостаточных и способных жить как бы вне социальных потрясений и переворотов своей созерцательной жизнью, эта тема присутствовала всегда.

Судьба рано связала Матвеева с «феминнной» керамикой, хотя к ней он сильно никогда не тяготел, больше работал для заработка. Но так случилось, что именно работа в керамике, в майолике в начале 1900-х гг. стала важным этапом в творчестве скульптора хотя бы уже потому, что в это время он испытал огромное врубелевское влияние (ему, молодому скульптору, посчастливилось работать в мастерской С.Мамонтова). Биографические документы и факты скупо, но познавательно повествуют о раннем этапе творчества А.Т. Матвеева – дружбы с Ваулиным, на керамическом заводе которого в Кикерино некоторое время жил и работал скульптор, а в 1905 году (до отъезда в Париж) снял под Полтавой для работы сарай в Опошне, куда он приехал к тому же Ваулину, налаживавшему в Полтаве керамическое производство. Получив полтавско-опошнинскую гончарную «инъекцию», скульптор уже не мог мыслить по-прежнему. А о своем раннем творчестве (с 1902 по 1905) он так и писал позже в автобиографии – «работал как лепщик на гончарном производстве».

Развитие этюдной серии «обнаженных» А. Матвеева приходится на 1910-е гг., когда в творчестве художника произошел поворот «в сторону классицистической ясности» [1]. Он еще не помышлял о фарфоре – просто – была найдена камерная тема, продиктовавшая, естественно и размер скульптуры.

Первые фигуры появились в Крыму в 1910-1911 гг. Это были более метра скульптуры «Купальщица» (инкерманский камень) и «Нимфея» (мрамор), украшавшие вместе с фигурами мальчиков сад и водоем имения Я.Е Жуковского в Кучук- Кое. Затем, с 1912 года следует уже собственно сама серия «обнаженных» – продолжение развития все того же образа «юной купальщицы», только более «одомашненной» и более камерной.

Этюды были выполнены в гипсе и в дереве, позже в мраморе и

бронзе. «Женская фигура» (1912, гипс), «Надевающая чулок» (1912, гипс), «Укладывающая волосы» (гипс, 1913), «Статичная» (1913, гипс), «Сидящая» (мрамор, 1916), «Девушка с полотенцем» (дерево, 1916) - уже по названиям видно – скульптор начинает активно вводить в композицию жанровый элемент: либо бытовой предмет (полотенце, чулок), либо более конкретную мотивацию движения: «укладывает волосы», «одевается». Но пока он еще не заостряет на этом большого внимания, да и материал (не «совершенный» фарфор) и формальные задачи, решаемые им в этюде, совершенно другие. От этюдов 1910-х Матвеев переходит собственно к самой скульптуре малых форм, прозванной «танагрской». Речь идет о фарфоровой серии 1922-1923 гг., чей выпуск уже пришелся на ранние советские годы.

«Обнаженные» фигурки (скульптор создал 6 моделей) предназначались для перевода в фарфор и бронзу. Для серийного выпуска на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде предложила ему Е.Я. Данько художник ГФЗ. Здесь скались и новые задачи, связанные с подготовкой к международным выставкам и участием завода на выставке в Париже в 1925 году. Так что Матвеев со своими «обнаженными» очень хорошо вписывался в художественную программу и контекст «нового декоративного стиля».

Ассоциация с керамической античной Танагрой, где впервые в малой пластике изображается обнаженное и задрапированное женское тело в сценах реальной жизни, неслучайна. Томные женщины, сидящие в кресле или на табурете, с зеркалом в руках или высокой диадемой на голове – весь этот реализм и жанрово-бытовой элемент вместе с изысканностью миниатюрных форм, тонкостью колорита и высокой тиражностью составляли большое искусство и имели, в то же время, коммерческий потенциал, позволявший греческому искусству проникать во все уголки античного мира и за его пределы. Именно Танагра стала началом того искусства, который мы называем «декоративный реализм», и который в высшей степени развился в фарфоровой скульптуре А.Т. Матвеева, буквально впитавшей в себя почти античную гармонию и душевное спокойствие в созерцании реальных образов.

Таким образом, Матвеев вновь обращается к керамике, открывает для себя новый материал – фарфор с его удивительными качествами и создает

совместно с модельщиками завода свои маленькие «шедевры» - две композиции с сидящими фигурками: «Купальщица с тазом» и «Надевающая туфлю», три «статуарные»: «Кариатида», «Стоящая с чашей» и «Идущая с чашей» и композицию с изображением фигурки, согнувшейся в наклоне - «Надевающая чулок».

Интересны социальные мотивации обращения «невещного» скульптора к именно таким художественно-практическим задачам в самом начале 1920-х гг. Аскетичный суровый быт послереволюционной советской России побудил многих художников и скульпторов иначе посмотреть на окружающий быт, научил их ценить тот скудный мир вещей, который чудом уцелел в ходе революционно-разрушительной стихии. Простые, милые предметы: тазик, кувшин, чашечка, вносили в композицию большое человеческое начало, а главное, были так востребованы потребителем (в широком смысле слова), с которым Матвеем не мог не считаться. Художник изображает предмет тактично, деликатно («Женщина с тазом»), иногда даже иронично («Кариатида», «Идущая с чашей»), но всегда реалистично, как важную деталь в пластическо-смысловом решении.

Хотелось бы подчеркнуть, что и в фарфоре, не смотря на его декоративность и «бесформие», Матвеев решал сложные формальные задачи. Его «обнаженные» – чистая скульптура, станковая и декоративная одновременно. Классически плотная по форме она сохранила и «импрессионистическую» живость лепки, и трепетность этюда (к созданию которого он кстати подходил как к основе, началу мастерства, а не как к подсобному элементу), не получила и той обычной при обжиге деформации, которая наблюдается при переводе в материал. Мало того, тиражные изделия не сильно отличаются от оригинального образца. Матвеев и в фарфоре стал «хозяином натуры» и средств художественного выражения. Как говорил сам скульптор: «Прекрасная скульптура остается прекрасной, в каком бы материале ее не выполнили, ибо она характеризуется в основном не решением поверхности, а решением массы и объема» [2].

В заключении хотелось бы обратить внимание на некоторые важные аспекты. Есть у Матвеева то, что объединяет его скульптуры с народной пластикой - гжельскими «голышками» – это общие, базовые параметры, речь идет о статуарности, обобщенности – ведь русский народный мастер выявлял и обобщал типичное так же, как и профессионал-Матвеев; о

классической ясности, плавной ритмике, сдержанности и простоте форм, скупой декоративности росписи. Еще один интересный момент: стремление оттолкнуться как от непосредственного впечатления действительности, так и от художественной осмысленной его интерпретации в произведении искусства. Существуя в разных временных отрезках (30-40-е гг. XIX века и первая треть века XX), представляя совершенно разные ниши (фарфоровый лубок и высоко профессиональная классическая скульптура), они были необычайно близки. Такой параллелизм позволяет говорить об архетипичности мышления большого художника, способного воспринять и вплести в свое искусство непрямые влияния, ретранслировать не образцы, но принципы. Одновременно мы видим и другую интересную ситуацию. Матвеев шел от формального этюда, темы, сознательно отбрасывая любые глубинные смыслы и обобщения. Гжельские мастера в силу традиции и привычки отталкивались от внешних прототипов, литературных героев, графической картинки или фарфорового образца. Но и тот, и другие в итоге пришли к самой жизни в глубинном, онтологично-созерцательном виде, собственно и являющейся содержанием настоящего искусства.

Примечания:

1. Мантурова Т. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1974. С.24.
2. Матвеев А.Т. О станковой скульптуре / Александр Матвеев и его школа. СПб.: Palace Editions. 2005. С. 38.

Библиография:

1. *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М.: «Искусство», 1967.
2. *Астраханцева Т.Л.* «Мир искусства и фарфоровые скульптуры Константина Сомова // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №3.
3. *Мантурова Т.* Александр Терентьевич Матвеев. М.: Изобразительное искусство, 1974.
4. *Мурина Е.Б.* Александр Терентьевич Матвеев. М.: «Искусство», 1964.
5. Александр Матвеев и его школа. СПб.: Palace Editions. 2005.

Т.Л. Астраханцева

ФАРФОР И КЕРАМИКА СЕРГЕЯ ОРЛОВА. ОТ «КОНЬКА-ГОРБУНКА» К «ЮРИЮ ДОЛГОРУКОМУ»

Статья посвящена фарфоровой и керамической скульптуре Сергея Михайловича Орлова (1911–1971), принадлежащего к поколению советских художников, чье творчество формировалось на рубеже 1920–1930-х гг., когда рождалась уникальная творческая парадигма, корнями связанная с народной культурой и историческим прошлым России. В искусстве фарфора он создаст новый оригинальный стиль, с большим вниманием к фольклорной традиции, к характерной для европейского искусства 1930-х годов, но совершенно по-своему решенной теме цирка и клоунады, истоки которой отчетливо просматриваются в русском скоморошестве, тяге к цвету, обыгрыванию блестящей поверхности фарфоровой массы, к сложной композиции.

The artcle is dedicated tp porcelain and ceramic sculpture of Sergei Orlov (1911-1971) belonging to the generation of the Soviet artists whose creartive activity was developing at the turn of 1920-s and 1930-s, when unique creative paradigma was born, rooted in the folk culture and history of Russia. He created a new original style in the art of the porcelain sculpture, with great attention towards folk tradition, towards characteristic for the European art of the 1930-s but independently treated theme of the circus and clownery, which origins could be evident in the Russian «skomorohy» tradition, a yearning for color, glazed surfaces of porcelain masses and complex compositions.

Ключевые слова: С.М. Орлов, скульптура, малые формы, керамика, фарфор, музей фарфора и керамики, ар деко, Дмитровский фарфоровый завод, цирк, клоунада, Великая Отечественная война

Keywords: Sergei Orlov, sculpture, small forms, ceramics, porcelain, museum of porcelain and ceramics, Ar-deco, Dmitrov porcelain factory, circus, clownery, Great Patroitic war

Сергей Михайлович Орлов (1911–1971) принадлежит к поколению советских художников, чье творчество формировалось на рубеже 1920–1930-х гг. – а значит, неизбежно подпало под влияние целого ряда стилистических направлений и тенденций первой трети XX века. В советской России в начале 1930-х гг. на фоне богоборчества, идеологического догматизма и борьбы между представителями нового революционно-радикального искусства и многочисленными группировками художников-формалистов, пытавшихся навязать новому искусству традиции якобы упадочной, реакционной буржуазной культуры, рождалась уникальная творческая парадигма, корнями связанная с народной культурой и историческим прошлым России, но, одновременно, устремленная в будущее. Ее ярким представителем являлся Сергей Орлов, в творчестве которого все эти явления переплелись, придали его эстетическому кредо то своеобразие и индивидуальность, которое долгое время не позволяло вписывать его искусство в какие-то определенные стилистические рамки. Он все время из них «выпадал»: то его критиковали за чрезмерный декоративизм, страсть к полихромии, условность и налет модернизма, объясняемый «неизжитыми впечатлениями от мирискуснического понимания образов русского фольклора», то за отсутствие исторической типичности и литературной конкретности.

С.М. Орлов родился в Петербурге и до 1918 года прожил в этом городе. После революционных событий семья переехала на родину, в более спокойную Вологду, где до 1929 года прошли детские и юношеские годы художника, здесь он получил начальное художественное образование. Обучаясь в железнодорожной школе ФЗУ, Орлов посещал вечерние классы Вологодского художественного техникума и кружок по рисованию и живописи, который вела Юлия Ферапонтовна Лузан, талантливый художник и педагог, яркий последователь народно-фольклорной линии «Мира искусства». В 1929 году Орлов приезжает в Москву. В «активе» у Орлова, как ни у кого в то время, самые

противоречивые характеристики. Одни считали его самоучкой, другие прочили судьбу тонкого проникновенного пейзажиста. Однако в итоге в историю отечественного искусства он вошел как скульптор, автор памятника Юрию Долгорукому в Москве и создатель фарфоровой серии мелкой пластики на тему цирка и русских сказок.

Как керамист Сергей Орлов начинает работать в 1930-е гг. По счастливой случайности он попадает на работу в московский Музей фарфора и керамики, в керамическую лабораторию. Неоценимую помощь ему оказал бывший владелец этой огромной керамической коллекции – А.В. Морозов, числившийся тогда старшим научным сотрудником музея, он первым разглядел художественную одаренность С. Орлова. У молодого художника, по сути самоучки появилась уникальная возможность изучать в музейных фондах богатейший мир мелкой пластики, шедевры фарфора Мейсена, Гарднера, Императорского фарфорового завода, керамику Императорского Строгановского училища. С 1935 он уже скульптор Дмитровского фарфорового завода (б. завод Гарднера), где к тиражированию была принята его модель пепельницы «Обезьянка». Через год создает группу «Цирковая шутка с чучелом», скульптуру «Чапаев», «Клоун белый», а в 1937 году появляется триптих «Цирк» (наездница и два клоуна).

В 1938 году Орлов делает свою первую большую фарфоровую работу – сказочный триптих «Конек-Горбунок». А до этого он создает в скульптуре не без влияния старой строгановской керамики цветные, выполненные в сухой глине фигуры «Гусляр», «Лесовичок» (обе 1930), начатые им еще в Вологде жанрово-бытовые композиции, решенные в гротескно-лубочном характере («Влюбленные», 1928; «Прогулка», 1928; «Беспризорник», 1928; «Гармонист», 1929; «Любовь при НЭПе», 1929; «Хулиган танцует», 1930 и др.).

Параллельно он работает как живописец, активно участвует со своими живописными и графическими работами на выставках.

Резкий контраст между яркой гротескностью скульптуры малых форм и тонкой воздушной живописью говорит о том, что в художнике жило два мира – тонкий внутренний, скрытый от посторонних глаз, и внешний, эпатажно-бунтарский, почти всегда иносказательный. Скульптура малых форм, цирковые, танцевальные, ориенталистские

мотивы, подчеркнутый декоративизм, изломанные экспрессивные позы (тот же «Клоун») пронизывает весь стиль ар деко. И Орлов, кажущийся обособленным, нехарактерно резким и динамичным, вписывается в европейский контекст – правда, со своим ярко выраженным лицом, полным славянского очарования, доброго, наивного, чего не было у абсолютизировавших стилизацию европейцев. В искусстве фарфора он создаст новый оригинальный стиль, с большим вниманием к фольклорной традиции, к такой, характерной для европейского искусства 1930-х годов, но совершенно по-своему решенной теме цирка и клоунады, истоки которой отчетливо просматриваются в русском скоморошестве, тяге к цвету, золоту, обыгрыванию блестящей поверхности фарфоровой массы, к сложной композиции, иногда чрезмерно перегруженной деталями. Работу в фарфоре отчасти можно рассматривать не только как стремление создать законченное скульптурное произведение, но и как смелый эксперимент, который позволял выявить все освоенные и еще только пробуемые свойства и особенности материала. Во многом не до конца воспринятые современниками опыты художника, предвосхитили поиски пластического искусства конца XX века.

Однако из всех пластических материалов излюбленным стал фарфор. Его Орлов будет использовать в создании мелкой пластики, в большой скульптуре (композиция «Александр Невский»), в декоративно-прикладном искусстве.

Интересно, что на фоне большой программы по созданию нового пролетарского функционального фарфора Сергей Орлов остался равнодушным к дизайну посуды. Исключением оставался сервиз «Цирк» (1938) и столовый прибор «Клоунада» (1936), выполненные им на Дмитровском фарфором заводе, с которым он был связан долгие годы, но они скорее больше подчеркивали скульптурное начало, нежели соединенную с ним форму (солонка, подставка для ножа и др.): в фарфоре Орлов в первую очередь видел художественный скульптурный материал. Создавая композиции в сериях, в многообразии вариантов, художник придавал им характер законченного театрального действа, часто использовал принцип триптиха. Цельные текучие и мягкие формы таких работ детализированы прорисовкой.

Главная тема Орлова – цирк и русская сказка, которые проходят

сквозь все его творчество. Театральность, цветовая декоративность, острохарактерные персонажи, атмосфера взрывного смеха и веселья – все это выделило работы скульптора на общем, надо сказать, высококлассном фоне. На тему цирка были созданы целые серии: «Цирковая шутка с чучелом» (1936), триптих «Цирк» (1936–1937), состоящий из трех отдельных фигур – танцовщицы и двух клоунов (фигурка клоуна «Веселый» тиражируется на Дмитровском фарфоровом заводе до сих пор), столовые сервизы, триптих «Клоунада» (большой и малый варианты, 1940), скульптура «Жонглер» (1953), четыре фигуры клоунов (1958).

Интерес к былинному эпосу, русским сказкам и истории также не был случаен в творчестве Орлова, всегда отличавшегося активным использованием метода *иносказания* как формы все того же эскапизма. Один из любимейших сюжетов – «Конек-Горбунок» по мотивам произведения Ершова (триптих 1938 года и последовавшие за ним вариации). В варианте 1938 года используется фризообразное геральдическое построение, это развернутый триптих наподобие древнерусского складня с акцентированным центром и боковинами. На память приходят и клодтовские кони на Аничковом мосту, и дымковская игрушка. Занимательность сценки раскрывается через изобразительно-литературное начало – образ удалых братьев контрастирует с неказистым, трогательным Иванушкой, ласково прижавшимся щекой к шее конька. Реалистичность и, одновременно, условная декоративность образов определяют характер по-народному празднично, нарядно решенной на ярких контрастах композиции.

На тему сказок были созданы лучшие произведения в годы войны – «Иванушка на Коньке-Горбунке», или «Иванушка в полете» (1944), триптих «Сказка о рыбаке и рыбке» (1943). Барочность, темпераментность, искрометность, сила и победоносность, оптимизм декоративный реализм образов в первой работе («Иванушка в полете») дополняются композиционной и сюжетной законченностью второго произведения. Сказки в силу своего жанрового своеобразия и идеологической «стерильности» обеспечивали художнику композиционную свободу. Огромное значение придавалось отдельно вылепленным деталям, подчеркнуто строго продуманной росписи,

остроте жеста и движения. В фигурных композициях в изобилии вводятся деревья, морские волны, рыбы, звери, облака.

В довоенные и военные годы Орлов создал немало мелкой пластики и на жанрово-бытовые темы: «Друзья дежурные» (1943), «На бульваре», «Война, разбитый очаг», «Агентство ОГГ». Острая наблюдательность, характерные черты москвичей, защищающих свой город, отличают эти композиции. Некоторые из них не лишены юмора, душевной теплоты. Жанровое начало уже прозвучало в довоенной мелкой пластике (скульптура «Мальчишка на лыжах», 1940, «Вратарь дворовой команды», 1940, «Сплетницы», 1941).

Тема была продолжена и после войны – помимо фарфора материалом уже мог служить и фаянс, терракота, майолика, шамот. В 1952 году на Дмитровском фарфоровом заводе выполнена композиция «Ротозей и жулики», исполненная гротеска и карикатурности. То же можно сказать и о «Черных кондорах», «Драке» (1946). Разнообразие сюжетных мотивов отражено в работах «Молодой трамплинщик» (1953), «Покупка приданного для новорожденного» (1954), «У зубного врача» (1954).

В годы войны Орловым были созданы и крупные монументальные и станковые скульптурные произведения. Большая многофигурная скульптура «Александр Невский» (1941–1943) решена в духе декоративной монументальности и может быть отнесена к героическому жанру. Это время требовало масштабных решений, а главное, *примеров*, и Орлов представил богатырей, преградивших путь врагу на родную землю. В центре Александр Невский, по сторонам – простые русские ратники – крестьянские сыны, олицетворяющие богатырскую силу, достоинство, уверенность и спокойствие. Нарядный, с золотом княжеский плащ и белизна рубах ратных людей придают праздничность и торжественность композиции. Этой сдержанной спокойной и пластичной группе противопоставлена фигура скорчившегося «завоевателя» – немецкого рыцаря, злобного, хищного, заведомо неправого.

Созданная в военные годы «Мать» (1943, повторена в керамике) – образ современного человека, обобщенный выразительный и трагический, созвучный живописи С. Герасимова. Известный искусствовед Ю. Колпинский определил подобное качество как

«монументальная психологичность».

В связи с празднованием 800-летия Москвы Орлов принял участие в конкурсе на создание памятника Юрию Долгорукому (1947–1949), и его проект (совместно с ним над фигурой коня работали А.П. Антропов и Н.Л. Штамм) победил – несмотря на сильную конкуренцию (Н. Томский, Г. Мотовилов и Г. Мануйлов).

Первоначальный вариант Юрия Долгорукого был выполнен в былинно-сказочном, в чисто орловском стиле. Неслучайно Ю. Орехов называл Орлова былинным человеком. Но к концу работы проект сильно изменился – стал более конкретным и классицистичным. Причем не в пользу Орлова, утратив свой первоначальный динамично-«живописный» дух и усилив черты монументальности и лаконичности. Строгая конная статуя была решена в героическом ключе. Надо отметить, что представленный на конкурс проект Г. Мотовилова также давал образ древнерусского витязя (но не былинного), а государственного мужа. Но Сталин все же выбрал вариант более молодого скульптора.

6 июня 1953 года на называвшейся тогда Советской площади был установлен широко известный ныне всем москвичам монумент (не следует забывать, что время неумолимо диктовало: монументальность и статичность – синонимы). Был найден образ могущественного сильного правителя, ставший символом великого города и, шире – мощной, растущей державы. Этому соответствовал и на удивление легко давшийся «декоративисту» Орлову переход от яркой полихромности к суровой бронзе, от камерной миниатюры к масштабу и объему.

Сергей Орлов – яркий самобытный художник советского периода, отразивший в своем творчестве и поэтичность, и добрый юмор русских сказок, и национальные представления о герое заступнике-богатыря, и мир русской природы. Разнообразие его многогранного творчества – от ярких чистых как самоцветы фарфоровых красок до нежного светлого колорита в живописи, от камерной миниатюры до трагических монументальных образов современника и эпически-былинных мужественных скульптурных образов исторических персонажей – отражает пафос трагической и великой эпохи.

Библиография:

1. Крюкова И.А. Русская скульптура малых форм. М., 1974.

2. Орлов А.С. Жизнь и творчество в скульптуре. Воспоминания об отце. М., 1997.

3. Астраханцева Т.Л. Сергей Орлов: «От Конька-Горбунка к «Юрию Долгорукому» // Искусство в современном мире. Выпуск 3. Сост. М.П. Лазарев. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 68-76.

И.Е. Печенкин

«В ИТАЛИИ ЖЕ АРХИТЕКТУРА ЕСТЬ ПОЭЗИЯ…» ИТАЛЬЯНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ АРХИТЕКТОРОВ XIX ВЕКА

Традиционный взгляд на архитектуру XIX века предполагает констатацию ее планомерного отмежевания от универсальных средиземноморских основ европейской культуры в пользу новообретенных национальных ценностей, трактовку ее развития как движения от классических традиций к неклассическим. В таком свете связь национальных архитектурных школ с Италией – «отечеством искусства» – как будто ослабевает. Автор статьи пытается оспорить это мнение, приводя факты биографии отдельных русских зодчих и пристрастно анализируя их произведения.

The usual opinion on the XIX century architecture notes its independence from the common Mediterranean roots foundations of European culture in favor of newfound national artistic values. It is possible to show it as a movement from the classical traditions to nonclassical. And connections between all the national schools of architecture and Italy – "fatherland of art" – as if unabated. The author seeks to challenge this view, thanks to references to Russian architects' biographies as well as analyzing of their works.

Ключевые слова: архитектура, международные связи, зарубежные влияния, неоренессанс, историзм, московская архитектурная школа, культурная идентичность.

Keywords: architecture, international affairs, foreign influences, neorenaissance, historicism, Russian Architectural School, cultural identity.

«Какая разница между Францией и Италией! Там любуешься

вещами, все хочется перенять и приноровить к нашим строениям <…>. В Италии же архитектура есть поэзия. Я смотрю на здание, на картину, на барельеф. На статую, и, кажется, вся душа моя восхищена в созерцании изящного – великого…» [1], – это слова, написанные на исходе 1830-х годов московским архитектором Михаилом Быковским, видным и убежденным представителем эклектики [2].

В научной литературе давно принята практика противопоставления эклектики XIX века русскому классицизму, обозначившему причастность отечественной архитектуры мировому архитектурному процессу. Понятие “italianità” (которое можно перевести как «итальянскость», наполненность итальянскими аллюзиями) в связи с русским классицизмом конца XVIII–начала XIX столетия воплощается в конкретных архитектурных образах и именах, таких как Джакомо Кваренги, Доменико Жилярди, Луиджи Руска и другие. С отходом же от классицизма как от интернациональной эстетической «нормы» Италия – прямая наследница античного мира и посредница в передаче классического вкуса современной Европе – как будто выпадает из поля зрения русских зодчих, синхронно переориентации архитектуры на неклассические традиции Запада и Востока.

Представляется, однако, невозможным отрицать тот факт, что наиболее давняя и прочная связь русской архитектуры Нового времени с Италией заключалась в необходимости чтить классическую античную традицию, механизм наследования которой был отлажен в рамках академического процесса [3]. В XIX столетии в стенах архитектурных школ, в первую очередь Императорской Академии художеств (ИАХ), классика никогда не сбрасывалась со счетов, принимая на себя функцию учебного пособия, дисциплинирующего глаз и руку. Но не только.

Эклектика подошла к античному наследию с новой меркой требовательности и разглядела в нем те нюансы стилеобразования, которые скрывались, как правило, за обобщениями классицизма. Характерно, что это «открытие» античного полистилизма осуществлялось не в академических классах, а на местности – в ходе пенсионерских путешествий академистов к руинам Агригента и Селинунта, Пестума и Помпеи. Следуя заветам Винкельмана, выученики академий стремились на Апеннины и Сицилию, для созерцания прежде

всего памятников греческого искусства. Однако взгляд их отличала романтическая впечатлительность, отраженная, например, в одном из писем пенсионера Общества Поощрения художеств архитектора А.П. Брюллова, очутившегося в Риме весной 1823 года: «…тут невольно вообразишь римлянина – древнего римлянина, средних веков и римлянина во фраке. За первого говорят храмы богов их, за второго огромные здания дурного вкуса, а за третьего все ничего не значащее, слабое, дурное» [4].

Особенно популярна в первой половине XIX века тема Помпеи, взятая во множестве аспектов – от подражания конкретным декоративным мотивам, найденным в ее руинах, до рефлексии насчет ее роковой судьбы (здесь нельзя не припомнить знаменитейшую картину К.П. Брюллова, хотя она была лишь одним из следствий широкого романтического увлечения образом погибшего города) [5]. «Многие выучились бы нарочно по-латыни, чтобы вкусить год, два сладости жить по-Римски», – рассуждает Н.В. Кукольник, говоря о возможности заново населить Помпею [6]. В эпоху распространения бидермайера «подражание древним» уже не предполагает героизма и понимается скорее в эстетическом ключе, как особого сорта life-style. «Жизнь по-римски» предстает продолжением романтической идеализации Италии. Не будем забывать, что неаполитанские пейзажи Сильвестра Щедрина, пронизанные духом dolce far niente, были созданы совсем незадолго до описываемых здесь лет.

«Я забываю век, в котором живу, – пишет А.П. Брюллов из Помпеи, - Мечтаю видеть сей город в цветущем его состоянии…» [7]. Для него как для романтика и как для зодчего античные руины – это не столько свидетельство об архитектуре «в прошлом», сколько возможность архитектуры «в будущем». Он педантично исследует композицию помпейских терм и скульптурно-живописное убранство каждого из помещений [8].

В отечественной архитектурной практике (впрочем, как и в европейской) «помпейские» мотивы актуализировались в связи с формированием стилистики неогрек. Ассоциируемое с культурой древних эллинов [9], наследие Помпеи виделось теперь выгодной альтернативой наскучившему ампиру. В контексте придворного

строительства Николая I, осуществлявшегося А.И. Штакеншнейдером, отсылки к помпейской архитектуре кажутся попыткой расширить номенклатуру стилей, употребляемых в загородных сооружениях (ср. с «Римскими купальнями», выстроенными чуть ранее в потсдамском Шарлоттенхофе по проекту К.-Ф. Шинкеля). Примечательным отражением «помпейского вкуса» был и собственный дом А.П. Брюллова на Кадетской линии Васильевского острова. Не изменяя главного фасада, архитектор существенно трансформировал планировку внутренних помещений, приблизив ее к типичной для средиземноморских жилищ схеме с двумя атриумными двориками. В отделку парадного зала были введены барельефные портреты зодчих прошлых времен («строителей: Парфенона, купола церкви Св. Петра, дворцов Венеции, <…> Рафаэля») [10].

Зодчие, чей творческий расцвет пришелся на вторую треть XIX века, по воспитанию своему были связаны с традициями классики, и само понимание ими природы архитектурной формы было классицистическим, ордерным. Любопытной иллюстрацией этого тезиса могут служить наброски «русских ордеров», обнаруженные в бумагах московского архитектора и журналиста Н.В. Дмитриева [11]. Да и М.Д. Быковский, снискавший известность своим выступлением против общеобязательности ордерного канона во имя создания «архитектуры собственной, национальной» [12], в проектно-строительной практике своей демонстрировал склонность к итальянизирующим формам [13].

Мировоззренческий перелом случился уже в пореформенное время. «Мы, младший из великих народов, <…> живем в беспрерывной борьбе между влечениями собственной природы, собственного развития и всемогущим влиянием Европы», – писал славянофил Н.Н. Страхов в 1875 году [14]. В таком контексте влечение к Италии трактовалось как разновидность оглядки на Запад вследствие недооценки самостояния отечественной культуры. С другой стороны, и сама Италия этого времени в значительной мере утратила романтический образ «отечества искусств», оказавшись на периферии актуального художественного процесса. «После Гоголя почти на целых пятьдесят лет Италия ушла из сердца и ума русских писателей» [15], – констатировал П.П. Муратов в предисловии к своей знаменитой книге; чуть ниже он определил 1880-е

годы как время «наибольшего ‹…› отчуждения от Италии да, кажется, и вообще от всяких культурных ценностей» [16].

Впрочем, слова эти, думается, не совсем справедливы. Италия действительно почти исчезла из поля зрения русских литераторов, но художественные богатства ее -- монументальные фасады базилик, каменная резьба порталов, изящные орнаменты фресок, живописные полотна – обоснованно вошли в разряд источников для искусства и архитектуры историзма. Еще в начале 1830-х годов президент ИАХ А.Н. Оленин, подчеркивая важность для современного архитектора опоры на произведения зодчества, созданные выдающимися эпохами, причислял к последним эпохи готическую и византийскую [17]. Обращение русских к художественному наследию средневековой Италии было продиктовано потребностями обновления формального языка церковного искусства с опорой на раннехристианские и византийские образцы. В геополитических реалиях середины и второй половины столетия Константинополь-Стамбул, как и большая часть восточно-христианских территорий, был для русских путешественников, включая академических пенсионеров, недоступен. Осмотреть византийские памятники они могли только на Кавказе и в Италии – в Равенне, Венеции и норманнских городах Сицилии. Например, А.Н. Померанцев, прославившийся преимущественно как автор здания Верхних Торговых рядов на Красной площади в Москве, был удостоен в 1884 году звания академика архитектуры за представленные Совету ИАХ обстоятельные обмеры Палатинской капеллы в Палермо [18].

Постройки византийских мастеров оказывали колоссальное влияние на русскую архитектуру второй половины XIX–начала XX века, причем не только в рамках соответствующего неовизантийского направления историзма. В качестве примера можно привести не сохранившийся собор Александра Невского в Варшаве (1894–1912). Автор его, Л.Н. Бенуа, обратившись к общей композиции пятиглавого четырехстолпного храма в духе владимиро-суздальских построек, не только применил монументальный масштаб, свойственный XIX веку (в первую очередь, напоминающий о произведениях К.А. Тона), но и включил в обработку фасадов тему венецианского собора Сан-Марко, с его глубокими арочными порталами, заполненными живописью [19].

Ученик Бенуа, И.С. Кузнецов, проектируя церковь для села Тезина (1908-1911), использовал в качестве образца варшавский собор. Однако его постройка содержит и прямые отсылки к венецианскому памятнику: например, изящные колонки, несущие пяты архивольтов закомар на восточном фасаде [20].

Во второй половине XIX века на лидирующие позиции в различных европейских странах выдвинулся неоренессанс, оказавшийся наиболее подходящим к нуждам современности как в утилитарном смысле, так и в эстетическом. Эпоха увидела в этой версии ретроспективизма «положительный пример использования форм античности» не в ущерб духовному содержанию искусства [21]. Ее формы выражали не только важную для эпохи идею всеобъемлющей красоты, но и идеалистические устремления буржуазной Европы, склонной ассоциировать себя с итальянскими городами-республиками, культура и общественно-бытовой уклад которых был «открыт» для современников К. Фогтом и Я. Буркхардтом около 1860 года [22].

В России такие коннотации обращения к неоренессансу были едва ли уместны. Для отечественного заказчика оказались более предпочтительными ассоциации с понятиями благородства (nobility), респектабельности, финансовой состоятельности. Это хорошо демонстрируют, в частности, банковские здания рубежа XIX–XX веков, фасады которых уподоблялись флорентийским палаццо кватроченто – как напоминание о Медичи, сделавших состояние на банковских операциях.

Наиболее востребованной аристократичная эстетика неоренессанса предсказуемо оказалась в Петербурге, первоначально в строительстве дворцов и особняков. Уже в 1846 году она воплощается в перестройке дома графа Г. Кушелева на набережной Фонтанки по проекту А.И. Штакеншнейдера, которому принадлежит и самая грандиозная в столице неоренессансная реализация – Николаевский дворец (1853–1861). Хрестоматийной известностью обладает дворец Великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной, с его фасадом, подражающим итальянскому палаццо эпохи кватроченто (арх. А.И. Резанов, И.С. Китнер, 1867–1872). В стилистике неоренессанса – с характерной формы окнами-бифоре, рустовкой и поэтажным малым

ордером – оформлен фасад бывшего особняка графа Н. Кушелева-Безбородко, так называемого «Малого мраморного дворца» (ныне Европейский Университет в Санкт-Петербурге). Сходство этого здания с итальянскими палаццо XV века стало результатом перестройки в 1857-1862 годах по проекту Э.Я. Шмидта [23], отразившему пристрастие домовладельца к собирательству предметов искусства.

В отечественной архитектуре «разумного выбора» обращение к “italianitá” получило вполне конкретный, «антикварно-музейный» подтекст, обоснованный памятью о меценатстве Лоренцо Великолепного. Здесь нам кажется полезным указать на два художественно-промышленных музея, возникших около 1890 года – при Центральном училище технического рисования барона А. Штиглица в Петербурге (арх. М.Е. Месмахер, 1885–1895) и при Строгановском училище в Москве (арх. С.У. Соловьев, 1889, 1890–1892) [24]. Оба они в архитектурном отношении ориентированы на образ «дворца искусств», вдохновленный зодчеством итальянского Возрождения, великолепие которых XIX век стремился не только повторить, но и сделать доступным для широкой публики.

В период кратковременного, хотя и энергичного натиска стиля модерн «итальянская» тема действительно практически исчезает из круга интересов русских зодчих. Однако всего через несколько лет Италия вновь обретет былую притягательность для архитекторов-неоклассиков. Один из главнейших пропагандистов этого движения, Г.К. Лукомский, в своей знаменитой книге «Современный Петербург» обосновывал неоклассический ретроспективизм новейшего строительства в столице Российской империи, выстраивая параллели с итальянским Ренессансом, сумевшим некогда «римские детали использовать для задач XV, XVI веков» [25].

Примечания:

1. Цит. по: Быковский К.М., Быковский Н.М. Михаил Доримедонтович Быковский. Художественное развитие и архитектурная деятельность до первой поездки за границу (1801–1838) // Русский художественный архив. М., 1892. Вып. 2. С. 75.

2. *Быковский М.Д.* Речь о неосновательности мнения, что архитектура греческая или греко-римская может быть всеобщею и что красота архитектуры основывается на пяти известных чиноположениях, говоренная на торжественном акте Московского дворцового архитектурного училища академиком, членом конференции оного Михаилом Быковским майя 8 дня 1834 года. М., 1834.

3. Тема итальянских отражений в русской архитектурной теории и практике середины–второй половины XIX века специально практически не изучалась. В качестве исключения можно было бы привести монографию М.В. Нащокиной, посвященную истории исследования и интерпретации античного наследия в эпоху Николая I. См.: Нащокина М.В. Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени: Его изучение и творческая интерпретация. М.: Прогресс-Традиция, 2011. Ордерному (или «классицизирующему») направлению в русской архитектуре эклектики в последние годы был посвящен ряд публикаций Т.М. Розановой: Розанова Т.М. К проблеме возникновения неоклассицизма в русской архитектуре (на примере работ московских архитекторов рубежа XX века) // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6: Переломы эпох. М.: КомКнига, 2005. С. 278-315.

4. Цит. по: Оль Г.А. Александр Брюллов. Л.: Лениздат, 1983. С. 24.

5. Например: Левшин А. Прогулки русского в Помпеи. СПб., 1843; Классовский В. Систематическое описание Помпеи и открытых в ней древностей. СПб., 1848 и 1849 (2-е изд.).

6. Н.К. [Кукольник Н.В.] Итальянские письма. Цит. по: Нащокина М.В. Указ. соч. С. 396.

7. Цит. по: Оль Г.А. Указ. соч. С. 32.

8. Подготовленный им увраж был вскоре опубликован в Париже: Brulloff A. Thermes de Pompei. P., 1829.

9. *Петрова Т.А.* Архитектор А.И. Штакеншнейдер. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2012. С. 200 и след.

10. О доме А.П. Брюллова // Художественная газета. 1841. № 2. С. 3.

11. См. подробнее: Печенкин И.Е., Сайгина Л.В. Московская архитектурная жизнь середины XIX века в критических публикациях Н.В. Дмитриева (1822 - 1866) // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 52. М.: КомКнига, 2010. С. 263-270.

12. *Быковский М.Д.* Указ. соч. С. 10. См.: Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. С. 124-130.

13. *Печенкин И.Е., Сайгина Л.В.* Указ. соч. С. 265.

14. *Страхов Н.Н.* Из поездки в Италию (в 1875 г.). Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1991. С. 51.

15. *Муратов П.П.* Образы Италии / Ред. и комментарии В.Н. Гращенкова. Т. 1. М., 2005. С. 12.

16. *Там же.* С. 13.

17. *Славина Т.А.* Константин Тон. Л.: «Стройиздат», 1989. С. 20.

18. РГИА, ф. 789, оп. 9, 1874 г., д. 161. Л. 147.

19. *Лисовский В.Г.* Леонтий Бенуа и петербургская школа архитекторов-художников. СПб., 2006. С. 138.

20. См.: Печенкин И.Е., Сайгина Л.В. Иван Сергеевич Кузнецов как архитектор-художник национального стиля // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 59. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. С. 194.

21. См.: Кожар Н. “Renaissance des beaux arts” и неоренессанс в архитектуре XIX века // Архитектура мира. Запад-Восток: архитектурные школы Нового и Новейшего времени. Вып. 7. М., 1998. С. 89-95.

22. Имеется в виду публикация книг «Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма» К. Фогта (1859) и «Культура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта (1860).

23. *Кириков Б.М., Штиглиц М.С.* Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда. СПб.: Чистый лист, 2002. С. 170-171. Автор первоначальной постройки неизвестен. См.: Андреева В.И. Малый мраморный дворец // Памятники истории и культуры Петербурга: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 6-20; Жерихина Е.И. Частные дворцы Петербурга. СПб.: ТО «Балтийская звезда», РИД «Алаборг», 2013. С. 36-40.

24. См.: Печенкин И.Е. Сергей Соловьев / В серии «Архитектурное наследие России»). М.: ИД Руденцовых, 2012. С. 45-67.

25. *Лукомский Г.К.* Современный Петербург. СПб.: «Коло», 2002. С. 24.

Библиография:

1. *Кожар Н.* “Renaissance des beaux arts” и неоренессанс в архитектуре XIX века // Архитектура мира. Запад-Восток: архитектурные школы Нового и Новейшего времени. Вып. 7. М., 1998. С. 89-95.

2. *Печенкин И.Е., Сайгина Л.В.* Иван Сергеевич Кузнецов как архитектор-художник национального стиля // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 59. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. С. 180-198.

3. *Печенкин И.Е., Сайгина Л.В.* Московская архитектурная жизнь середины XIX века в критических публикациях Н.В. Дмитриева (1822 - 1866) // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 52. М.: КомКнига, 2010. С. 263-270.

4. *Pechenkin I.* TO THE ORIGINS OF “RUSSIAN STYLE” OF 19TH CENTURY ARCHITECTURE: BETWEEN EAST AND WEST// TEXTS. 2013. №2. Pp 59-76.

5. *Розанова Т.М.* К проблеме возникновения неоклассицизма в русской архитектуре (на примере работ московских архитекторов рубежа XX века) // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6: Переломы эпох. М.: КомКнига, 2005. С. 278-315.

В.М. Чекмарев

ПЕТРОВСКИЙ ПАРК АНГЛИЙСКОГО САДОВОГО МАСТЕРА АДАМА МЕНЕЛАСА

Английская традиция пейзажного парка доминировала в усадебных комплексах России в период с 1770 по 1830 гг. Статья посвящена формированию пейзажного парка Петровского дворца вблизи Москвы.

The English tradition of the “natural garden style” was dominating in the estates of Russia from 1770 to 1830. The article is devoted to the landscape park of Petrovsky Palace, near Moscow.

Ключевые слова: русско-английские художественные связи, пейзажный парк николаевской эпохи, творчество английского садового мастера в России.

Keywords: Russian-English artistic links, landscape park, the time of Nicholas I, English landscape gardener’s activity in Russia.

Осуществляя руководство широкомасштабными строительными и садовыми работами в петергофской Александрии, А. Менелас (Adam Menelaws) в 1827 г. был совсем ненадолго командирован в Москву. Речь шла о заведении в соответствии с личным распоряжением Николая I общедоступного парка Петровского подъездного дворца [1].

Во второй трети XVIII в. весь рассматриваемый участок помещался между Большой (старой) и вновь создававшейся «першпективной» петербургскими дорогами, поблизости от сельца Петровское-Зыково, что и зафиксировал датированный 1767 г. генплан Москвы с ее окрестностями [2]. Тогда на этом месте в окружении обширных земельных угодий располагался регулярный парк, вероятно, изначально являвшийся составной частью совсем небольшого усадебного

комплекса. Избранный поблизости самой императрицей для размещения собственного Путевого дворца участок являлся составной частью обширной открытой местности, откуда хорошо просматривалась древняя столица, «готическая» церковь в Филях и уходящий за горизонт Ходынский луг. Видимо, одновременно со строительством на рубеже 1770-х – 1780-х гг. дворцовых объемов здесь был устроен и небольшой регулярный парк [3]. Отвечая их центральной продольной оси, он размещался вблизи хозяйственного двора с прямо противоположной от Петербургской магистрали стороны. Эта, видимо, близкая к симметрии парковая композиция в действительности представляла собой дубовую рощу, прорезаемую аллеями. Причем, как и вся прилегающая к дворцу территория, она, вероятно, также ограничивалась с внешней стороны валом и рвом [4].

Находившийся здесь на постое с 17 по 20 сентября 1812 г. француз Лабем вспоминал: «Небольшое количество домов, расположенных около дворца, не могло приютить громадного количества народа, стоявшего в этой местности: люди, лошади, экипажи помещались под открытым местом среди поля. Штабы, расположенные со своими генералами вокруг дворца, устраивались в английских садах, ютились в гротах, китайских павильонах, киосках, садовых беседках. Лошади, привязанные к акациям или липам, отделялись одна от другой питомниками или грядками из цветов» [5]. Трудно, впрочем, представить, что все это в действительности находилось поблизости от Петровского дворца. Однако известно, что он был французами разграблен, саму же дубовую рощу основательно вырубили для устройства землянок.

Снятый офицерами императорской свиты по личному повелению Александра I в 1816 г. генплан владения Петровского дворца зафиксирует и планировку парка, претерпевшего к тому времени ряд изменений [6]. Теперь его территория, отвечавшая как и прежде единой протяженной оси комплекса, более-менее равномерно членилась тремя диагональными протяженными аллеями, сходившимися у старой петербургской дороги.

Генплан 1825 г. зафиксировал окружавшую дворец территорию, отошедшую впоследствии под устройство общедоступного парка [7]. Видимо именно им (в качестве исходной подосновы) и руководствовался

Менелас при разработке собственного проектного замысла. Здесь же находим и некоторые изменения, произошедшие в планировке парка. Так, три главные его аллеи теперь сходились у вновь созданной круглой в плане площади. На нее же были сориентированы еще две дополнительно устроенные прямые аллеи, отвечавшие трассировке старой дороги. С внешней стороны территория парка граничила с «землей, отданной в вечное владение князю Борятинскому» (И.И. Барятинскому), унаследовавшему ее от отца. Восточнее же дворцового комплекса располагался почти неосвоенный обширный участок, представлявший собой выгонную землю, взятую «с дач села Петровского» и «Зыкова тож». Пересекалась она руслом р. Пресни, к которой подступал огороженный двор, заведенный крестьянами «сельца Петровского» для «складки сала». А дальше за рекой располагалась уже «земля Ямская».

Менеласу поручалась разработка проекта Английского парка на площади в 94 га в рамках назначавшихся новых планировочных границ владения. Так, северная теперь отвечала трассировке недавно проложенной Башиловской дороги. Не менее протяженная южная соответствовала парадной магистрали Москва-Петербург. Торцевая же западная сохранялась от предшествующего времени, а самая удаленная от дворцовых объемов, восточная, и вовсе выносилась за русло р. Пресни.

Датированное 1827 г. первое проектное предложение Менеласа учитывало устройство десяти разновеликих и разнообразно трактованных пейзажных частей, разделявшихся развитой сетью дорог [8]. Практически все они были представлены скругленными в плане обширными лугами, отмеченными асимметричными посадками самой различной плотности. И на месте старого парка предполагалось разместить по единой оси с дворцом большой луг строго овального очертания. Самое же обширное луговое пространство с минимальной плотностью посадок было запроектировано в непосредственной близости от «готических» дворцовых объемов, что позволяло их хорошо воспринимать со стороны оживленной Петербургской дороги даже на значительном удалении. Выразительное плавное очертание получало и сильно вытянутое придорожное пространство. Как раз благодаря использованию здесь исключительно уплотненных посадок удавалось

изолировать пейзажную среду парка от этой трассы.

Впрочем, этот замысел, обладавший поразительной планировочной целостностью и пластичностью, высочайшего одобрения не получил. Следуя указаниям императора, Менелас был вынужден внести в него необходимые поправки. Их главный смысл наглядно проступает во втором проектном решении, согласованном заказчиком и полностью реализованном [9].

Как явствует из чертежа, Менеласу рекомендовалось непременно сохранить первоначальную часть парка. То, что она в эти годы все еще сохраняла основной массив деревьев, подтверждает А.С. Пушкин. В произведении «Евгений Онегин» (1827-1828) находим такие строки:

«(...) Вот, окружен своей дубравой
Петровский замок. (...)»

Поэтому изменения здесь ограничились лишь устройством на круглой площади такой же круглой в плане клумбы и восстановительными посадками. Вместе с тем планировка присоединенного восточного участка возражений не вызвала и полностью соответствовала первоначальному замыслу. Создававшийся здесь самый обширный луг отличался от всех других районов парка наибольшей художественной выразительностью. Он включил в себя устроенный на р. Пресне эффектно очерченный пруд, дополнявшийся двумя сильно вдававшимися в воду скругленными мысами. В сравнении с первоначальным проектом плотность посадок здесь сокращалась до минимума, что делало возможным самое активное восприятие этого пруда даже из сильно удаленных уголков парка. Показательно, что для усиления разнообразия Менелас даже спланировал устройство на его берегах Зверинца [10].

В обоих проектных замыслах всевозможные развлекательные садовые строения (для «разных игр», «ресторации», «кофейной», «вакальной беседки для гуляющих») удалялись от дворца и размещались в периферийных частях парка. Подобно петергофской Александрии это позволяло акцентировать доминирующую роль в общей композиции парка именно дворцовых «готических» объемов.

Наконец, с оживленной Петербургской трассой дорожная сеть парка сообщалась посредством двух подъездных площадок, также обладавших скругленными очертаниями. Замыкались они «главными»

и «малыми» въездными воротами, дополнявшимися караулками.

Главным куратором Петровского парка был назначен А.А. Башилов, возглавлявший в те годы Экспедицию кремлевского строения [11]. В служебной записке от 16 мая 1827 г. он распорядится произвести детальный сметный расчет для незамедлительного начала садовых работ: «Высочайше утвержденный план предполагаемому парку при подмосковном Петровском дворце, составленный Архитектором Минеласом с тем, чтобы я приказал по сему плану составить надлежащие сметы, предлагаю поручить Архитектору Таманскому рассмотрев прилагаемый у сего план приступить к составлению смет» [12].

Однако Менелас, ввиду крайней своей загруженности, был вынужден вскоре возвратиться в петергофскую Александрию. Вместо себя в качестве ближайшего своего помощника он оставит происходившего из команды М.Ф. Казакова И.Т. Таманского (1775-1850). Его кандидатура оказалась самой подходящей прежде всего потому, что именно он занимался восстановлением самого дворца. Впрочем, еще до своего отъезда Менелас во всех деталях познакомит Таманского и со своим проектным замыслом, и с особенностями его реализации, что подтверждает «Примерная смета на обделку парка по прожектированному плану г-на Архитектором Менеласом». Всякого рода содержащиеся в ней разъяснения позволяют утверждать, что к проектным чертежам Менеласа прилагалась и достаточно развернутая пояснительная записка.

Окончательным своим решением от 13 июля 1827 г. князь Н.Б. Юсупов, в качестве эксперта, предписывал: «…устроить парк около Петровского дворца по рисунку архитектора Менеласа, а работы производить по мнению архитектора Таманского на исчисленную на то сумму 536358 руб. Ассигновать к отпуску из Государственного казначейства в три года» [13]. В четком соответствии с подписанной сметой предстояло выполнить следующие работы:

«Вокруг всего парка на самой границе вырыть ров глубиною 3, шириною 4,5 арш. Из вынутой земли ко внутренней стороне парка сделать подобной вышины вал, как ров, как и вал обложить дерном с прибавкою оного колошками всего погонных сажень – 2200.

На сделании во рву палисада с постановлением онаго на место с

должным укреплением потребно бревен сосновых длиною 10 арш. В обруб 4,5 верш. – 13.200.

За окрашивание зеленой краской ярью за два раза на вареном масле полисада погонных сажен – 2200.

Сделать по назначению как в плане дорог езжалых тем манером, как делается шоссе, всего квадратных сажен – 19750. Подле оных дорог сделать дороги для пешеходов из гравия, под которые сделать фундаменты и с окладкой дерном всего квадратных сажен – 17725.

Сделать опалубок с прогонами подле пешеходных дорог, которые поставя на место окрасить зеленою краской ярью – саж. 600.

Как назначено на плане вырыть пруд и берега обложить дерном с прибитием онаго колошками кроме двух плотин кубических саж. – 6774.

Для обсаживания разных родов деревьями по лугам, рощам, клунбам и подсадкам. Лип в окружности от 4 до 6 арш. всего - 4500 по 2 руб. 50 коп. Разных мер лип для подсадки рощи и клумбов – 8000 по 80 коп. Дубов, ясень, клен, рябин местовых деревьев по газону и рощам вышиною от 6 и 8 арш., толщиною от 3 и 4 верш. – 14000 по 2 руб.

Оных же пород для подсадки – 18000 по 60 коп.

Берез местовых - 10000 по 1 руб. Поменьше – 13000 по 40 коп. Елок местовых - 1000 по 1 руб. 50 коп. Тополей – 3000 по 1 руб. 50 коп. Разных кустов – 28000 по 40 коп. Колья для разной привязи деревьев и кустов. (…)

Планировки под дерн с перекопкою дерна (квадратный сажен – 45000). За вспахивание, равнение, удобривание навозом для посеву семян и укатывания. Сверх оных работ иметь рабочих людей десятских и садовников на 5 месяцев – 35 человек.

На разные инструменты для работ и построение шалашей, на делание печей и на дрова для варения пищи и непредвидимой случай – 1500 руб.

Итого 168.350 руб. А всего 616381 руб. Верно: архитектор Таманский» [14].

Из последующей переписки становится известно, что устройство парка планировалось осуществить всего за три сезона, привлекая для этого в качестве главного садового мастера Фингельмана, а в помощь ему - подрядчиков с торгов. Следовательно, завершить все садовые работы

предполагалось уже во второй половине 1830 г. Однако уложиться в эти сроки не удастся. Одна только посадка деревьев, кустарников и всех прочих растений займет три года и завершится лишь в 1831 г. [15]. Фактически до 1834 г. продлится устройство пешеходных дорог [16]. И хотя в 1833 г. будут выделены средства на ежегодное содержание парка, начавшееся в 1831 г. возведение увеселительных строений растянется еще на несколько лет [17]. Только в 1835 г. по оси Дворцовой аллеи будет выстроен деревянный летний театр. А в следующем, по проекту М.Д. Быковского, возведут и Воксал, на плоской крыше которого, для обозрения самого парка, ближних и дальних его окрестностей, устроят смотровую площадку [18]. Их появление – закономерный итог все более возраставшей зрелищной функции парка, имевшего много общего со знаменитым своим предшественником - лондонским Воксхоллом. Тем более, что сходные по своему назначению московские сады, устроенные антрепренером, англичанином М.Е. Медоксом (Michael Maeddox, 1747-1822) и графом А.И. Остерманом (1770-1857) к тому времени уже перестанут существовать [19]. А потому среди общедоступных московских парков 2-й трети XIX в. Петровский парк долгое еще время оставался единственным в своем роде. Соответственно и далее он время от времени корректировался и поновлялся [20]. Не избежит корректировки и сложившаяся система озеленения. Это произойдет уже весной 1839 г., когда из Коломенских садов «для украшения Петровского парка» доставят двести пихт [21].

На примере Петровского парка садоводческое искусство Менеласа было оценено современниками весьма высоко. М.Н. Загоскин, например, замечал: «Давно ли здесь было чисто поле, на котором не росло ни одного деревца, не красовалось ни одного домика, направо - единообразное и бесконечное Ходынское поле, налево - продолжение того же поля, песчаная земля, глиняные копи, кое-где гряды с тощей зеленью и несколько лачужек, в которых жили огородники, - вот все, что представлялось вашим взорам, когда вы, миновав Петровский дворец… продолжали ехать к Тверской заставе. А теперь!.. Посмотрите, каким роскошным ковром растянулся этот веселый парк, как разбегаются во все стороны его широкие, укатанные дороги, с каким изящным вкусом разбросаны его рощи, опушенные цветами и благовонным кустарником,

какой свежей и яркой зеленью покрыты его обширные поляны, как мил и живописен этот небольшой пруд со своими покатыми берегами и прелестными мостиками! А это тройное шоссе с двумя бульварами, обставленное с обеих сторон загородными домами, которые, начинаясь от заставы, тянутся до самого парка, эти дачи, которые обхватили такой разнообразной и большой цепью строений большую часть парка, эти чистые и веселые домики, которые столпились кругом дворца, этот игрушка летний театр со своим греческим портиком и огромный воксал со всеми своими затеями…» [22].

Ему вторит В.Г. Белинский, побывавший здесь в майские дни 1838 г.: «Какое очаровательное гулянье этот Петровский парк! Нет лучшего гулянья ни в Москве, ни в ее окрестностях! Эти дороги, по которым можно ездить, окаймленные дорожками, по которым можно только ходить, эти поляны, луга – зеленые острова с купами деревьев, пруды красивые, живописные домики, строение воксала, этот театр - игрушка, этот фантастический Петровский замок, полузакрытый деревьями, эти толпы народа, то волнующиеся по дорожкам, то разбросанные по лугу отдельными обществами, под деревьями, на столиках пьющие чай – какая очаровательная, одушевленная, полная жизни картина! И когда вечер тихо спустится с сурового, хотя и чистого неба, и все начинает становиться тише, торжественнее, неопределеннее, березы сильнее задышат своим ароматом, разноцветные шляпки, шали, манто, с прелестнейшими головками, чудеснейшими личиками, сольются во что-то неопределенное и целое – какая фантастическая, волшебная картина! Да, Петровский парк – лучшее гулянье Москвы, нельзя было (с)делать московской публике лучшего подарка, как превратив это обыкновенное место в какой-то эдем!

Тут соединено все - и природа и искусство, и деревня и город: вы можете дышать свежим воздухом, вдыхать в себя обаятельный запах весенней зелени, словом, наслаждаться природой и деревнею и, вместе с тем, пользоваться всем, что только может доставить вам столичный город. Это гулянье европейское, оно отличается характером общественности. Тут все сословия, все общества, кроме того, для которого существует Марьина роща. И оно лучше: наслаждаться можно только не мешая друг другу…

Как хорошо, прогулявши в парке, пойти в этот миниатюрный театр, посмотреть на эту маленькую сцену, которая вся видна и с которой все слышно, взглянуть на эту небольшую, сжатую и пеструю публику! Первый ряд кресел иногда занимается дамами, и это придает особенно очаровательный и приятный оттенок маленькому театру.

Как приятно в антрактах выходить на крыльцо театра, наблюдая за вечереющим днем и за этою живою картиною, которая через каждые полчаса принимает новый характер! Как приятно у освещенного амфитеатра, по окончании спектакля, выйти на свежий воздух, когда уже темно, все разъезжается, разбродится и, как тени на полях Елисейских, мелькают толпы в сумраке…» [23].

А поэтесса М.А. Дмитриева в стихотворении «Парк» (1845) напишет:

«(…) В этом же парке есть место одно,
Где старинные липы осеняют кругом,
и в жары прохлаждаемый тенью!
Этот луг любит народ: тут всегда на столах самовары… (…)» [24]

Примечания:

1. РГИА. Ф. 519. Оп. 9. Д. 207. Л. 1. «Об устройстве парка Петровского дворца». 1826 г.

2. РГВИА. Ф. ВУА. Д. 22169.

3. *Там же.* Ф. 418. Оп. 1. Д. 416. «План Петровскаго со всеми принадлежащими землями и отдающимися в наем значущияся под № сколько в каждом номере десятин о том значит в приложенной на сем плане экспликации». Кон. XVIII в. В экспликации указывается: «От А до В - земля сельца Петровскаго Зыкова тож. От В до С - земля сельца Петровскаго Зыкова тож резанная под выгон. От С до А – большая С. Петербургская дорога, а за оной земли деревни Шелепихи». Под № 1, в частности, показан один из участков, находившийся за пределами регулярного парка. В аренду он был «отдан князю Ивану Сергеевичу Борятинскому сенному покосу под рощию». Императрица побывает здесь первый раз только в 1787 г. Непосредственно перед коронационными торжествами останавливались во дворце и гуляли в парке в марте 1797 г. Павел I, а в 1801 г. - Александр I.

4. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 116. Д. 29270. «О вырытии при строении Петровского дворца канала и о сделании вала с Петербургской стороны». 1782 г. Там же. Д. 29291. «О вырытии у вала канала при Петровском дворце». 1783 г.

5. Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. Сост. Ю.А. Лимонов. Л., 1991. С. 165.

6. ГНИМА им. А.В. Щусева. Фототека. V-26287. См. также: РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 21874. «Топографическая карта окружности Москвы, снятая офицерами Квартирмейстерской части 1818 года».

7. ГНИМА им. А.В. Щусева. Альбом Головинских строений. PI–3439. Генплан Петровского дворца и ближайшего его окружения. 1825 г.

8. ГИМ ИЗО. Р-68558/1135. «План вновь прожектированного Петровского парка». 1827 г. Архитектор А. Менелас. Первое и второе проектные предложения.

9. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 69352. Л. 311. Генплан Петровского парка.

10. *Там же.* Л. 311.

11. В библиотеке А.С. Пушкина хранилось подаренное 3 декабря 1836 г. самим автором сочинение: Башилов А.А. «Изложение об устройстве воксала в Петровском парке в Москве».

12. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 120. Д. 69352. «По предложению главнокомандующего об устройстве на Петровском поле парка». 16 мая 1827 - 5 июня 1830 гг. К делу приложен детальный чертеж парка с экспликацией (Л. 1).

13. *Там же.* Л. 30.

14. *Там же.* Л. 5-6.

15. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 29703. Л.1-15. «О поверке надворным советником Михайловым количества посаженных в Петровском парке в течение трех лет разных деревьев, кустарников и прочего». 1831 г.

16. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 29754. Л. 1-42. «О сделании в Петровском парке пешеходных дорог». 1833 г. РГИА. Ф. 482. Оп. 4. Д. 15. «Дело о строительстве мостов, прокладке пешеходных дорог в Петровском парке». 1834 г. Насимович Ю.А. Рысин П.П. Коробко М.Ю. Петровский парк. М., 2001. С. 9.

17. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д. 29758. «Об ассигновании на

ежегодное содержание Петровского парка ремонтной суммы». 1833 г. Там же. Ч. 4. Д. 7495. «О разрешении Комиссии для строений в Москве на устройство «провода ручья на канале» в Петровском парке». 1834 г. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д. 29797. «Об отводе земли в Петровском парке для устройства театра». 1835 г. Там же. Ч. 120. Д. 69357. «О постройке в Петровском парке балаганов и об устройстве там театра». 1835 г. С рисунками балаганов (Л. 128).

18. Памятники архитектуры Москвы. Окрестности старой Москвы… С. 32-33. Кириченко Е.И. М. Быковский. М., 1988. С. 92. Сытин П.В. Указ. соч. М., 1977. Т. 3. С. 223-225.

19. Выпускник Оксфордского колледжа, механик и декоратор М.Е. Медокс прибыл в Петербург около 1766 г. для преподавания физических и математических наук цесаревичу Павлу Петровичу. Десять лет спустя Медокс переехал в Москву, где основал Петровский театр и устроил близ Факельного переулка у Таганской площади Увеселительный сад - Воксал. (Медокс М.Е. Планы и фасады театра и маскарадной залы в Москве, построенной содержателем публичных увеселений англичанином Михаилом Маддоксом. М., 1797. Происхождение Меддоксов // Русский архив. 1886. № 3. С. 262. Русский архив. 1911. Кн. II. С. 31. Чаянова О. Торжество муз. Памятка исторических воспоминаний к столетнему юбилею московского Большого театра. М., 1925. Чаянова О. Театр Маддокса в Москве. 1776-1805 гг. М., 1927. Сытин П.В. Указ. соч. М., 1954. Т. 2. С. 55, 100, 163, 164, 272, 609. Burgess M. Fairsaud Entertainers in 18th Century Russia // Slavonic and East European Review. 1959. Vol. XXXIII. P. 95-113). Из письма К. Вильмот преподобному Джону Четвуду от 14 октября 1806 г. из Троицкого: «В числе обширных парков при дворцах частных лиц не менее 14 английских актов земли в самом центре города (Москвы) заняты парком в стиле Воксхолла при доме великого канцлера графа Остермана». (Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 310-311).

20. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д. 29878. «С приложением дополнительной сметы о ремонтных потребностях на 1837 г. в Петровском парке». 1836 г. Там же. Д. 71732. «О перестройке ветхой плотины на пруду Петровского парка». 1878 г. Там же. Д. 29289. «О сделании при Петровском дворце двух мостиков». 1883 г.

21. *Ляшенко Л.И. Зайцева Г.А. Клепцова Е.А.* Усадьба Коломенское. История развития и проблемы сохранения // Русская усадьба. М., 2002. Вып. 8(24). С. 307.

22. Петровский парк и Воксал // Загоскин М.Н. Полное собрание сочинений. СПб.-М., 1998. Т. 7. С. 126-139.

23. Московский театр // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Статьи и рецензии. Основания русской грамматики. 1836-1838. М., 1953. Т. II. С. 395-396.

24. Цит. по: Памятники архитектуры Москвы. Окрестности старой Москвы… С. 35.

Библиография:

1. Московский театр // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Статьи и рецензии. Основания русской грамматики. 1836-1838. М., 1953. Т. II. Петровский парк и Воксал // Загоскин М.Н. Полное собрание сочинений. СПб.-М., 1998. Т. 7. Насимович Ю.А. Рысин П.П. Коробко М.Ю. Петровский парк. М., 2001.

2. Чекмарев В.М. ФОРМИРОВАНИЕ ПАРКОВОЙ СРЕДЫ В ИМПЕРАТОРСКОЙ ПЕЛЛЕ (1785-1789 ГГ.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.59-68.

3. Чекмарев В.М. АНГЛИЙСКАЯ ПЛАНТОМАНИЯ РОССИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ. ПЕЙЗАЖНЫЙ ПАРК И. И. БАРЯТИНСКОГО В МАРЬИНЕ// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.69-76.

В.М. Чекмарев

ТВОРЧЕСТВО АНГЛИЙСКОГО САДОВОГО МАСТЕРА АДАМА МЕНЕЛАСА НА ГОРОХОВОМ ПОЛЕ ВБЛИЗИ МОСКВЫ

Английская традиция пейзажного парка доминировала в усадебных комплексах России в период с 1770 по 1830 гг. Статья посвящена формированию пейзажного парка на Гороховом поле вблизи Москвы.

The English tradition of the “natural garden style” was dominating in the estates of Russia from 1770 to 1830. The article is devoted to the landscape parks of Gorohova Pole, near Moscow.

Ключевые слова: русско-английские художественные связи, пейзажный парк александровской эпохи, творчество английского садового мастера в России.

Keywords: Russian-English artistic links, landscape park, the time of Alexander I, English landscape gardener’s activity in Russia.

Находящаяся к востоку от Кремля и связанная с излучиной р. Яузы обширная низменная территория Горохового поля вплоть до начала XX в. сохраняла традиционное свое садовое использование. Именно здесь размещался Васильевский луг, положивший начало устройству Васильевского сада. Известно лишь, что для его расширения Иван III в середине XIV в. выкупил земли соседнего села Воронцова [1].

Появление здесь частных загородных владений следует отнести к первой половине XVII в., когда этот единый массив прибрежных земель был поделен на крупные участки и продан состоятельным жителям соседней Немецкой слободы. В середине столетия на рассматриваемой территории возникнет усадьба датского купца и заводчика Давида Бахарта, чьи пороховые строения размещались в непосредственной

близости от притока Яузы, на р. Уче. Ее южную границу определит береговая линия р. Яузы, восточную закрепит русло протекавшего здесь ручья, а северную – уходившая к городу проезжая дорога. В 1689 г. владельцем усадьбы становится граф Г.И. Головкин (1660-1734). С ним и следует связывать формирование развитого комплекса в духе Нового времени, облик которого неизменно сохранялся и при М.Г. Головкине (1699-1754), бывавшем здесь лишь наездами. Датированный 1737 г. генплан владения это полностью подтверждает [2].

Так, занимавшая верхнее плато и упиравшаяся в проезжую дорогу северная его часть содержала хозяйственные дворы и мелкие частные владения прислуги, скрытые от парадного въезда симметрично располагавшимися фруктовыми садами. Представительная же южная часть, целиком связанная с р. Яузой, включала в себя обширный парк. Основополагающую роль в его радиально-лучевой композиции играли устроенные на р. Яузе разновеликие пруды. Их местоположение и конфигурация полностью отвечала секторной разбивке парка, что позволяло акцентировать панорамные раскрытия на Андроников монастырь, район Сыромятников и еще целый ряд усадеб, находившихся поблизости от Анненгофа. Именно эта композиция, как особо подчеркивается, являлась одним «из самых ярких и динамичных образцов паркового искусства барокко в Москве» [3].

12 мая 1744 г., спустя три года после отправки М.Г. Головкина в якутскую ссылку, императрица Елизавета Петровна подарит усадьбу графу А.Г. Разумовскому, проживавшему в основном в столице и потому не уделявшему ее поддержанию должного внимания. Поэтому и генплан Москвы (1767) зафиксировал здесь лишь отдельные сохранившиеся элементы парка, в том числе и пруды, утратившие к тому времени исходные свои очертания [4].

В начале 1770-х гг. вместе с Горенками эта усадьба перейдет к К.Г. Разумовскому. А тот при семейном разделе 1784 г. передаст ее в собственность сыну – Алексею [5]. Впрочем, приступить к давно назревшей реконструкции этого своего ближайшего к Москве загородного имения он сможет только около 1800 г., уже после того, как в 1796 г. покинет пост сенатора, выйдет в отставку и в конце 1799 г. выручит деньги от продажи московского своего дома на Знаменке [6].

Привлечение к работам Менеласа станет прямым следствием многолетних его контактов с семейством Разумовских. Тем более, что тюхилевское училище Землебитного строения, которым он долго и бессменно руководил, находилось по соседству, несколько южнее Горохового поля. Несомненно, решающая роль в сложении усадебного комплекса принадлежит Менеласу, хотя ряд исследователей все еще продолжают связывать его с творчеством Н.А. Львова [7].

В этой связи следует отметить, что на самой ранней стадии его проектирования и формирования Львов в Москве попросту отсутствовал. К тому же из-за резко обострившейся глазной болезни он не мог бы справиться и даже с малым объемом проектных работ [8]. Вместе с тем только что возвратившийся из Англии Менелас находился все это время в Москве. Именно он 26 июля 1800 г. письменно уведомлял Львова насчет окончания в Тюхилях «большого дома, также и птишнаго и скотнаго двора» [9]. Из других же служебных отчетов Менеласа следует, что тот лишь на краткое время приедет в Москву, да и то в самом конце ноября 1802 г. Впрочем, и до этого, летом 1800 г., вскоре по возвращении из Батурина, Львов тяжело и долго болеет.

Примечательны в этой связи строки из датированного 4 апреля 1801 г. письма его супруги: «Больной мой стал походить на человека: десять месяцев он был мертвый и теперь говорит, что он совершенно забыл всю прошедшую жизнь свою и истинно для него теперь трояко новый век: что он совершенно забыл, что он делал и как жил, и теперь каждый день, что ему вспомнится – как будто новая находка» [10]. Сильно пошатнувшееся здоровье вынудит Львова уйти в длительный отпуск [11]. А из датированного 1 октября 1802 г. письма Львова становится известно, что он по-прежнему проживал в Петербурге. Весной же следующего 1803 г. министр внутренних дел В.П. Кочубей поручит ему разработку проекта «Горячих вод». И 24 мая 1803 г. из столицы Львов в сопровождении И.А. Иванова отправится на Кавказскую линию. На обратном же пути, добравшись до Москвы только осенью, Львов снова «долго и тяжело болел, бродил по комнатам на костылях» и в ночь с 21 на 22 декабря скончался [12].

Вместе с тем Менелас, как отмечалось в послужном списке, «с мая 1797 по 12 января 1803 г. в отпусках не был» [13]. И 28 ноября

1803 г., еще за месяц до смерти Львова, он письменно уведомит его о собственной отставке: «Но как ныне казенных учеников в училище больше не присылается, а следовательно и школа земляного строения не существует, то по сему и я считаю при нем быть ненужным» [14].

Таким образом, все еще продолжая находиться на государственной службе, Менелас фактически устранился от руководства тюхилевской школы и вплотную занялся формированием как минимум двух усадебных комплексов - на Гороховом поле и в Горенках.

Согласно описи 1714 г. «под домом и садом» в данном владении находилось 62.808 квадратных саженей или 28,6 га. Такая его площадь неизменно сохранялась вплоть до состоявшейся 25 мая 1788 г. закладки приходской церкви Вознесения на Гороховом поле [15]. Именно тогда, при сохранении западной, восточной и южной, последует корректировка восточной границы участка. Составленный 30 мая 1801 г. генплан владения подтверждал твердое намерение владельца выстроить главный дом на существенном удалении от красной линии «переулка, ведущего в Сыромятники» [16]. Сама территория показана без изменений, все еще сохраняя свои мелкомасштабные строения. В границах былого парка показаны лишь «действующие», «заболоченные» и «высыхающие» пруды, все еще сохраняющие геометрические свои очертания. Южный фасад главного дома был сориентирован к Большому пруду, уже тогда избранному в качестве главного элемента пейзажной композиции.

В относящемся к 6 ноября и 29 декабря 1802 г. уведомлении «О присылке архитектора для освидетельствования произведенной плотничной работы в доме графа Разумовского крестьянином Ивановым», подчеркивалось, что все «строение производимо было под собственным его сиятельства графа Алексея Кирилловича надзиранием также по указанию и распоряжением архитектора Г-на Менеласа» [17]. В том же году Менелас разработает и проект устройства северо-восточной части парка, непосредственно подступавшей к строящемуся главному дому и его восточному флигелю [18]. Чертеж зафиксировал оригинальное планировочное решение, полностью отвечающее специфике пейзажного садоводства. Здесь же обозначены плавные трассировки прогулочных дорог, местоположение и форма луговых пространств с редким размещением зелени на них, эффектно

сужающаяся северная оконечность восточного пруда, дополненная подступающей к дому протяженной излучиной.

Главный итог формирования парка на этом первом этапе отображает фиксационный генплан 1805 г. [19]. Он подтверждает, что основной массив интенсивно производившихся здесь земляных работ отвечал полной ликвидации всех малых прудов и окончательному устранению их планировочной дробности. За счет их слияния Менелас создаст только два пруда, которые и займут едва ли не половину всей площади парка. Связанный с Яузой южной протокой Большой пруд, приобретший живописную форму, дополнялся не менее выразительными своими ответвлениями (западным и восточным). А во вновь созданную его северную бухту, отвечая центральной оси господского дома, будет вписан овальный в плане остров. Очертания же несколько меньшего пруда в целом соответствовали проектному решению 1802 г. Как раз вблизи него, вдоль всей восточной границы владения, протекал связанный с Яузой ручей. Непосредственно же перед домом было образовано обширное луговое пространство.

Значительная часть садовых работ была к тому времени завершена, что подтверждает О. Гунн, упоминая усадьбу А.К. Разумовского на Гороховом поле: «Я жил в Москве неподалеку от его огромного дома, коего в одном флигеле помещается Немецкий театр г. Стейнсберга, а в обширном саду его делаются каждое воскресенье ваксалы и фейерверки» [20].

Около того же времени ближайший помощник Менеласа еще по Тюхилям И.А. Иванов исполнит несколько акварельных видов парка [21]. Здесь отчетливо видны уплотненные посадки вдоль восточной границы, средние и мелкие компактные группы и единичные посадки (преимущественно из елей и берез), луговые пространства и украшенные кустарником плавные пригорки, плавающие на пруду белые лебеди. Вблизи же дома вполне различимы и цветочные клумбы. Подчеркнуто жанровый характер этих картин позволяет предположить, что на одном из них запечатлен сам Менелас, делающий очередное указание одному из своих садовых работников. Примечательно и то, что на обратной стороне одного из этих акварельных рисунков сделан карандашный набросок парка с размашистой надписью на английском языке: «Views

of Gorohova Pole» *(«Виды Горохового поля»)*.

Почти двойное увеличение парковой территории произойдет уже после 6 июня 1806 г., когда генерал-губернатор Москвы соблаговолил прирезать смежную «заразную землю» в количестве 5 десятин 643 квадратных сажен [22]. На генплане владения 1807 г. этот имевший сложную геометрическую форму участок показан южнее большого пруда [23]. Остается, впрочем, неясным, был ли он сразу освоен. Однако известно, что из-за финансовых проблем А.К. Разумовский пытался дважды (1814, 1818) продать усадьбу императорскому двору, и под конец его жизни парк находился не в самом лучшем своем состоянии [24].

Второй этап формирования парка следует связывать уже с наследником - графом П.А. Разумовским. Есть основания полагать, что и тогда привлекался Менелас. Во всяком случае, документально подтверждается, что в феврале 1822 г. он разрабатывал проект перестройки главного усадебного дома для подмосковного Суханова и, стало быть, какое-то время находился в Московском регионе [25].

Именно эту существенно развитую планировочную структуру Английского парка детально зафиксировал генплан владения, исполненный в 1822-1827 гг. [26].

Так, произошедшее значительное сокращение всей юго-восточной части Большого пруда привело к устройству двух небольших прудов, размещенных вблизи Яузы. Еще один пруд создадут на присоединенной территории, определив основу ее композиции. От всех других он отличался эффектно изогнутой формой, и как все остальные, в узкой своей части содержал мостик. Эту развитую водную систему, состоящую, как подчеркивалось, из «прудов переделанных и вновь выкопанных», дополнял также связанный с Яузой живописно изгибавшийся ручей, пересекавший территорию парка с востока на запад. Соответственно и сама Яуза в обновленной пейзажной композиции стала играть еще более активную роль. Претерпят изменения и первоначальные очертания береговых линий, ставшие еще более выразительными. Сеть прогулочных дорог существенно возрастет, охватывая теперь и самую удаленную от дома юго-западную часть парка. Однако садовых сооружений будет по-прежнему совсем немного – всего лишь один павильон, шлюпочный сарай и грот-кузница [27]. При этом мостиков, органично связанных с

дорожной сетью, на генплане показано великое множество.

Очевидно, именно этот самый значимый период существования парка застал А.А. Васильчиков, когда замечал: «Сад, наполненный цветами и редкими деревьями, имел более 3,5 верст в окружности и занимал 43 десятины. В нем было четыре пруда, наполненные рыбою. Яуза извивалась среди сада и через нее перекинут был каменный мост» [28]. М.И. Пыляев добавит: «…на всем пространстве его были устроены боскеты, цветники, всевозможные прихотливые аллеи из искусственно подстриженных деревьев; широкие дорожки в нем начинались от дома, высоко насыпанные и утрамбованные, и мало-помалу все делались уже и наконец превращались в тропинку, которая приводила к природному озеру, или на лужайку, усеянную дикими цветами, или к холмику, покрытому непроницаемым кустарником, или вела к крутому берегу реки Яузы… Граф Разумовский устроил такой сад, чтобы среди шумной Белокаменной иметь такое место, которое прелестью неискусственной природы заставляло бы его забыть, что он находится в городе» [29].

Общую деградацию парка зафиксирует датированный 1842 г. «Специальный план бывшего дома и сада графа Разумовского, ныне принадлежащий Воспитательному дому» [30]. К тому времени его территория сократится более чем вдвое вследствие устройства обширных огородов. От прежней композиции уцелеют лишь два больших пруда с небольшими прибрежными своими частями и луговое пространство, непосредственно связанное с главным домом [31].

Примечания:

1. *Андреев А.К.* История парка при доме Разумовского на «Гороховом поле» в Москве // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. АХ СССР. Л., 1973. Сб. 3. С. 52-54.

2. БАН ОР. Собрание рукописных карт. Д. 854. Л. 50. 1737 г.

3. Памятники архитектуры Москвы. Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII в. (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М., 1998. С. 218.

4. РГВИА. Ф. 848. Оп. 16. Д. 22169.

5. В 1774 г. А.К. Разумовский вступит в брак с графиней В.П.

Шереметьевой и приобретет богатейшее приданное. Однако в 1784 г. он с ней расстанется, удалится от света, и станет редко видеться даже с близкими родственниками.

6. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 111. Д. 54513. «Разумовский, Алексей, граф, - увольнение со службы». 1796 г. В правление Павла I А.Г. Разумовский проживал в Москве. «Он уговорил отца продать обширный дом на Знаменке, который предназначался для него». Показательно что, принимая самое деятельное участие на всех этапах реализации этого крупного замысла, граф был вынужден все это время проживать в съемной квартире.

7. *Будылина М.В.* Архитектор Н.А. Львов. М., 1961. С. 32. Андреев А.К. Дом Разумовского в Москве - последнее произведение архитектора Н.А. Львова // Петербургский Рериховский сборник. Ред. А.А. Бондаренко. СПб., 2008. Вып. VI. С. 67. В специальной литературе последнего времени все же подтверждается авторство А.А. Менеласа: «Документально установлено, что строительство главного дома вел А. Менелас». (Памятники архитектуры Москвы. Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII в. (от Земляного до Камер-Коллежского вала)**…** С. 261-263). Также подчеркивается, что именно в 1801-1803 гг. «Менелас построил дом Разумовского на Гороховом поле». (Швидковский Д.О. Шотландские мастера в России эпохи ампира // Сб. Стиль ампир. М., 2003. Вып. 5. С. 78-79).

8. 22 июня 1799 г. Львов посылает из Москвы надиктованное им письмо А.Р. Воронцову, где, в частности, отмечал: «Глаза мои не допускают меня писать самого все то, что чужою рукою к вашему сиятельству мне писать не хочется». (Цит. по: Глумов А. Н.А. Львов. М., 1980. С. 151).

9. РГИА. Ф. 1285. Оп. 2. Д. 50. Л. 11.

10. Сочинения Г.Р. Державина. СПб., 1885. Т. 6. С. 367-368. Из письма А. Бутурлина к А.Р. Воронцову от 11 октября 1800 г.: «Львов Николай чувствует себя немного лучше и есть надежда на выздоровление». 26 октября добавит: «Больной вернулся издалека и все еще похож на воскресшего Лазаря. Это ходячий скелет». (Архив князя Воронцова. Кн. XXXII. С. 282, 290).

11. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 111. Д. 54796. «Дело о представлении отпуска Николаю Львову». 1802 г. Придворный лейб-медик Екатерины

II англичанин Д. Рожерсон (John Rogerson) еще 11 января 1801 г. весьма категорично уведомлял на этот счет его супругу: «Николаю А. надобно советовать идти в отставку, …и другого к исправлению его здоровья не находит». (Цит. по: Глумов А. Указ. соч. С. 169).

12. *Романенко Л.В.* У истоков северо-кавказских курортов. Архитектор Н.А. Львов // Петербургский Рериховский сборник… С. 370. Глумов А. Указ. соч. С. 180, 181.

13. РГИА. Ф. 37. Оп. 11. Д. 111. Л. 16. 1803 г.

14. *Там же.* Ф. 1285. Оп. 2. Д. 50. Л. 50. Несколько землебитных строений в Тюхилях все еще сохранялись в 1936 г., когда были окончательно снесены в связи с расширением автозавода (ЗИЛа). Помимо исполнения частных заказов, Менелас неоднократно отлучался из Тюхилей в близлежащие села Черкизово и Кожухово для разработки торфа. (Там же. Ф. 1286. Оп. 8. Д. 637. Л. 12).

15. В 1787 г. время ликвидируется старая церковь («Вознесения на прудах»), стоявшая неудобно - посреди участка. (Андреев А.К. История парка при доме Разумовских на Гороховом поле в Москве… С. 52).

16. ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 1. Д. 1052. «План двору его сиятельства господина тайного Советника и действительного камергера графа А.К. Разумовского за Земляным городом в Рогожской части в 1-м квартале под № 102 в приходе церкви Вознесения Господня, что на Гороховом поле. Учинен для строения по прошению комиссионера прапорщика Петра Полякова Мая 30 дня 1801 г». Белецкая Е.А. Из истории строительства дома Разумовского // Архитектурное наследство. Л., 1958. № 9. С. 190 (илл). ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 1. Св. 8. Д. 1052. РГАДА. Ф. 192. Оп. 1. Д. 225. Планы и фасад вновь построенного дома князя А.К. Разумовского на Гороховой улице. 1803 г. Архитектор (А.А. Менелас). Там же. Д. 230. Л. 1, 2. Чертежи дома графа П.А. Разумовского на Гороховом на Гороховой улице, составленные в связи с передачей владения заимодавцам. Фасад и план дома Разумовского. Копия с чертежей архитектора А.А. Менеласа. 1822-1825 гг. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-I. 8335/1. Планы 1-го и 2-го этажей главного дома. Копия с чертежа А.А. Менеласа. Там же. Р-I. 8335/2. Фасад главного дома. Эти листы, помеченные водяным знаком «Whatman. 1823», происходят из Алупкинского дворца-музея. Как указал профессор Дэвид Уокер, при проектировании главного

усадебного дома Менелас воспользовался проектом Эдинбургского университета Р. Адама (1789). (Кузнецов С.О. Адам Менелас // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX - начало XX в. Сост. В.Г. Исаченко. СПб., 2000. С. 80-89). Однако при ближайшем рассмотрении некоторое сходство с этим проектным замыслом обнаруживает только центральный портик уличного (северного) фасада. См.: Petzsch H. Architecture in Scotland. L., 1971. P. 102. (илл.: фасад и план).

17. ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 9. Д. 1977. Св. 1876.

18. ГЭ. № 12932. Вероятно, к этому же времени восходит хранящийся в папке А.А. Менеласа «Проект террасы для парка усадьбы А.Г. Разумовского в Москве». (ГЭ. Р-41347). Впрочем, Никитина приписывает его творчеству Н.А. Львова. (Никитина А.Б. Указ. соч. С. 465. (илл. 88).

19. ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 1. Д. 2646. Л. 3. «План двору …Алексея Кирилловича Разумовского состоящему за Земляным городом в Рогожской части в 1-м квартале под № 124 в приходе церкви Вознесения Господня, что на Гороховом поле, учинен для строения по прошению Служителя Ахотникова. Мая «…» дня 1805 года». (Сытин П.В. История планировки и застройки Москвы. М., 1954. Т. 2. С. 475 (илл).

20. Гун О. Указ. соч. С. 6.

21. ГТГ. Отдел графики. № 6325, 6327. Усадьба А.К. Разумовского на Гороховом поле. Четыре акварельных рисунка И.А. Иванова. Примечательны в этой связи строки из письма И.А. Иванова, датированного 15 августа 1799 г.: «Львов, уезжая в Петербург, велел мне, - когда нечего будет делать, рисовать виды в Тюфелях». (Цит. по: Глумов А. Указ. соч. С. 160).

22. *Андреев А.К.* История парка при доме Разумовских на Гороховом поле в Москве… С. 52.

23 ЦАНТДМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 308. Ед. хр. 1.

24. *Андреев А.К.* История парка при доме Разумовских… С. 54.

25. ГИМ ИЗО. 53998/р-689. Чертеж содержит надпись П.М. Волконского: «Проект г-на архитектора Манеласа для переделки дома в Суханове 20 февраля 1822 г.».

26. РГАДА. Ф. 192. Оп. 1. Д. 230/2. Генплан усадьбы П.А. Разумовского. Чертил О. Нестеров. 1822-1827 гг.

27. «Грот-кузнеца» в парке. Сложен из валунов и грубо околотых

кусков известняка. Внутри два сводчатых помещения. Перед Гротом по новому плану было предусмотрено устройство небольшого пруда. Близок Гроту в усадьбе Львова в Никольском: «Сплошь каменная, углубленная в откосе горы поблизости от пруда… Своды из постелистого известняка; над ними слой грунта». (Будылина М.В. Указ. соч. С. 32).

28. *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. СПб., 1880. Т. 1. С. 42.

29. *Пыляев М.И.* Старая Москва. М., 1996. С. 230.

30. РГАДА. Ф. 192. Оп. 1. Д. 250.

31. А.И. Куприн в рассказе «Храбрые беглецы» (1917) дает описание этого парка как очень большого и сильно заросшего: именно таким он представлялся тогда малолетним воспитанникам сиротского дома.

Библиография:

1. *Будылина М.В.* Архитектор Н.А. Львов. М., 1961.

2. *Андреев А.К.* История парка при доме Разумовского на «Гороховом поле» в Москве // Сб. Проблемы синтеза искусств и архитектуры. АХ СССР. Л., 1973.

3. *Глумов А.* Н.А. Львов. М., 1980.

4. *Кузнецов С.О.* Адам Менелас // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX - начало XX в. Сост. В.Г. Исаченко. СПб., 2000.

5. *Швидковский Д.О.* Шотландские мастера в России эпохи ампира // Сб. Стиль ампир. М., 2003. Вып. 5.

6. *Андреев А.К.* Дом Разумовского в Москве - последнее произведение архитектора Н.А. Львова // Петербургский Рериховский сборник. Ред. А.А. Бондаренко. СПб., 2008. Вып. VI.

7. *Чекмарев В.М.* ФОРМИРОВАНИЕ ПАРКОВОЙ СРЕДЫ В ИМПЕРАТОРСКОЙ ПЕЛЛЕ (1785-1789 ГГ.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.59-68.

8. *Чекмарев В.М.* АНГЛИЙСКАЯ ПЛАНТОМАНИЯ РОССИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ. ПЕЙЗАЖНЫЙ ПАРК И. И. БАРЯТИНСКОГО В МАРЬИНЕ// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.69-76.

Е.А. Савина

ПОЭТИКА УСАДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»

В статье рассматриваются причины особой популярности темы усадьбы среди мастеров «Союза русских художников». В чем заключалась ее притягательность и сила для художников? Ответ – в предположениях автора и в самом творчестве живописцев той поры.

In the article the reasons especial popularity of the estate theme among the masters of «The Union of Russian Artists» are analyzed. Where laid the attractiveness of the theme? And what was its power for the artists in? The answer is in the author's hypotheses and in the art works of the painters of that period.

Ключевые слова: поэтика русской усадьбы, С.Ю. Жуковский, С.А. Виноградов, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев, А.В. Средин, К.А. Коровин.

Keywords: poetry of Russian estate, S.U. Zhukovsky, S.A. Vinogradov, L.V. Turzhansky, P.I. Petrovichev, A.V. Sredin, K.A. Korovin.

В чем заключалась поэтика русской усадьбы для художников рубежа XIX – XX вв? Уходил минувший век, менялась ситуация в стране, и на глазах у живописцев исчезал прежний мир. Таяли прекрасные памятники старины, привлекая всеобщий интерес к их сохранению. Мастера «Союза русских художников» (СРХ) по-своему задержали в памяти это «чудное мгновенье». Полотна «союзников» по сей день хранят в себе уникальное свидетельство истории. Изучение феномена русской усадьбы на примере работ мастеров СРХ представляется важным и актуальным для отечественной культуры и искусства.

Рассмотрим творческое наследие «союзников» в означенном контексте, имея в виду не столько выставочное объединение с определенным «списочным составом», сколько круг художников-единомышленников.

Живописцы союза – современники переломной эпохи. Документальный показ разорявшихся и уходящих в небытие «дворянских гнезд» захватил их вполне естественно. В то время почти каждый художник писал усадьбы по велению души и делал это настолько эмоционально, что спустя десятилетия многие полотна все еще очаровывают своей красотой.

Может быть, секрет успеха в особой приверженности к теме России, одухотворенности изображаемого на полотне? Возможности наделить дома, пейзажи, парки человеческими чувствами, мыслями и настроением? «…милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все» [1] – не об этом ли цитата из рассказа А.П. Чехова? И описание дома И.А. Бунина: «Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз, – окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами. А по бокам этих глаз были крыльца, – два старых больших крыльца с колоннами» [2]?

Как отмечали исследователи, художникам с детства было знакомо все то, что составляло уклад жизни любимых ими усадеб. Многие живописцы родились и выросли, другие – снимали и жили в них, отразив в творчестве эту священную память.

Тема усадьбы была столь благодатна, что позволяла круглый год работать на пленэре и осуществлять смелые творческие замыслы. Например, экспериментировать с техникой письма, объединять жанры. Сколько интересных картин появилось на усадебной ниве – «пейзажных» интерьеров или пейзажных «окон», раздумных этюдов, бессонных элегий, безлюдных террас, таинственных водоемов...

Художниками создавались «круглогодичные» и «круглосуточные» циклы усадебных картин – видов усадьбы с точным описанием состояний окружающей ее природы в любое время дня и года. Известно, что С.Ю. Жуковский всегда писал с натуры, даже в сильный тридцатиградусный мороз.

Тема усадьбы была столь обширна, что каждый художник избирал

любимый для него мотив, касающийся как внешнего, так и внутреннего ее устройства. Фрагментарный показ какого-либо поэтичного уголка усадьбы во взаимосвязи с природой, чувствами и эмоциями человека – одна из отличительных особенностей искусства мастеров СРХ. Исследуя творчество объединения в целом, приходим к выводу, что именно из таких мотивов слагался целостный образ русского усадебного бытия.

Лишь в творчестве С.Ю. Жуковского – «рыцаря» усадебной темы» мы найдем некоторое исключение. В полотнах художника заключена целая «страна усадеб». Провинциальное имение в лунную ночь или княжеский дом в отблесках заката, деревянное поместье в ветреную погоду или заброшенная усадьба в снегу – мотивы картин ни разу не повторяют друг друга (за исключением вариантов, изображающих одну и ту же усадьбу с разных точек зрения), показывая все многообразие поисков живописца. Палитра возникающих в усадьбе настроений – осенняя ностальгия, весенняя радость, зимняя тоска, томление летом – окрашена самой природой и передана мастером в созвучии с ней. А об усадебных интерьерах художника недаром сказано: «Он творил поэтическую легенду об образах прошлого, и его вдохновение одушевляло каждую вещь» [3]. Работы С.Ю. Жуковского исполнены с щемящим чувством невозвратной старины. Разгадка поэтики художника и в самом названии его картин – «Поэзия старого дворянского дома» (1912, ГРМ), «Тоскливая нотка» (Усадьба. Конец зимы) (1908, Частное собрание). Соприкоснувшись с творчеством С.Ю. Жуковского, вспоминаешь высказывание одного из героев А.П. Чехова – молодой художник только что обошел окрестности одного старинного имения и «…вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» [4]. С.Ю. Жуковский первым из художников показал русскую усадьбу рубежа XIX – XX вв. во всех ее аспектах.

Затронул тему усадьбы и «солнцепоклонник» С.А. Виноградов. Его часто сравнивают с С.Ю. Жуковским, но в своих полотнах мастер скорее перенес акцент на окружающую среду, свет и воздух, чем на сам усадебный дом. Творческой лабораторией под открытым небом стала для него усадьба «Головинка» (имение В.С. Мамонтова, Тульской губернии), здесь он в полной мере воплотил свои импрессионистические находки. В картинах художнику удался показ панорамного вида

усадьбы, но не издали, а вблизи. Обходя имение со всех сторон, мастер подробно изобразил желтый дом среди цветущих газонов: «…того, что цвело вдоль аллей и там и сям на клумбах, было достаточно, чтобы, гуляя по саду, почувствовать себя в царстве нежных красок, особенно в ранние часы, когда на каждом лепестке сверкала роса» [5], в окружении пышных деревьев усадебного парка: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» – восклицал Н.Л. Тузенбах в пьесе А.П. Чехова [6]. С.А. Виноградов вел историю усадьбы на протяжении десяти лет, словно хронологическую летопись. Помимо ее внешнего мира, он любил писать владельцев имения в интерьере. С первого раза запоминаются его витражные, словно отражающиеся в калейдоскопе работы – «В доме» (1910, Калужский областной художественный музей; 1912, Частное собрание), «Имение Головинка. В доме» (1915, Частное собрание), «Солнечный свет через цветные стекла» (1916, Кинешемский художественно-исторический музей). Не о них ли слова из рассказа И.А. Бунина: «Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок, а потом уже другие: старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, который с июня лежит на окнах… Во всех комнатах – в лакейской, в зале, в гостиной – прохладно и сумрачно: это оттого, что дом окружен садом, а верхние стекла окон цветные: синие и лиловые. Всюду тишина и чистота, хотя, кажется, кресла, столы с инкрустациями и зеркала в узеньких и витых золотых рамах никогда не трогались с места» [7]?

Почти не менялись интерьеры Головинки, разрастался парк, взрослели дети, а ощущение жизни в усадьбе, переданное художником на полотне, оставалось все тем же – вызывающим приподнятое настроение и легкую улыбку на лице. В. Гиляровский посвятил С.А. Виноградову следующие строки [8]:

В господском доме тишина.
Все сохранилось, как и было
Тогда, в былые времена,
Когда по-барски барство жило.

В русле усадебной тематики стоит рассмотреть и полотна Л.В. Туржанского. Пожалуй, его картины не были прямым обращением к погибающей русской усадьбе, но рассматривая полотна художника

в данном контексте, находим необыкновенную поэтику и в белом дворце – «Уголок дворца» (1912, Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), и в простом сельском доме – «Теплый вечер» (1912, Частное собрание), «Весна» (1917, Таганрогский художественный музей). Трогает сердце забытая усадьба на полотне «Последние дни» (1915, ГРМ) [9]:

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.
В садах настурции и розаны,
В прудах зацветших караси, –
Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси.

Милые пейзажи с приземистыми деревянными имениями, оживленные присутствием кур, коз, телят и лошадей, по сей день хранят в себе образ России. Пастозная, тягучая, масляная живопись художника настолько убедительна, что, по словам К.А. Коровина, чернозем на полотнах Л.В. Туржанского хочется вскопать. Усадебные полотна мастера – красочные пестротканые холсты, написанные, как бы отметили современные исследователи, в формате 3D. Но, увы, в основном художником изображены те дома, которые уже не подают признаков жизни. «Здесь невольно напрашивается сравнение с И. Буниным. В искусстве обоих – та же «пронзительность» чувства, та же щемящая правда жизни и та же поэзия. Оба умели сказать весомо, емко, сказать по-своему, своим языком, идущим от сердца. И у обоих – особое чувство красок, какие-то свои откровения. Бунинские облака и ветер Туржанского почти осязаемы…» [10].

Рядом с именем Л.В. Туржанского всегда стояло имя его близкого друга П.И. Петровичева. «Двумя Аяксами» шутливо называли художников, несмотря на всю несхожесть, даже на выставках их работы размещали по соседству. Увлекаясь архитектурой Ростова Великого, Ярославля, Костромы, Нижнего Новгорода, пейзажами Подмосковья, П.И. Петровичев в свое время блестяще исполнил серию интерьеров «Кусково», «Останкино», Домов-музеев Ф.И. Тютчева в Мураново, Л.Н.

Толстого в Хамовниках, П.И. Чайковского в Клину. «…кроме полей и лесов, есть еще помещения, в которых интересно работать. Давайте съездим в Кусково или Останкино, в Архангельское или Тучково» [11] – нередко говорил мастер своим ученикам.

Созданные в 1915-20-е и 1945-46 гг. дворцовые интерьеры П.И. Петровичева, в отличие от картин многих его коллег, не были напоены сожалением о минувшем, они утверждали и воспевали красоту архитектурных памятников XVIII века. Художник правдиво фиксировал состояние старинных усадеб в современный ему момент. «С не разгаданной до сих пор тайной» [12] исполнены «Белый зал дворца в Кусково» (1915), «Кусково. Голубой зал Шереметевского дворца» (1918, ГРМ), «Останкино. Кабинет гравюр» (1930-е гг.), «Музей в Останкино. Голубой зал» (1945, Львовская картинная галерея)… Написанные в крепкой реалистической манере, эти работы – еще одна вдохновенная страница из истории усадебного искусства.

Внутренний мир русских усадеб интересовал и малоизвестного ныне художника А.В. Средина. По изысканному колористическому решению его интерьеры близки к западноевропейской живописи. В них словно сокрыты драгоценные камни с благородным сиянием. «Le Poete des Interieurs» – называли когда-то парижане русского художника, запечатлевшего в своих картинах, нежных, как пастель, красивое умирание старинных усадеб. Эпилог этой уходящей культуры мастер сумел передать в своих работах, передающих виды Петровского, Белкина, Павловска, Кускова, Архангельского, Полотняных Заводов, тот аромат старины, который, как у цветов, увядающих и поблекших, наиболее силен перед смертью» [13]. Сдержанным мерцанием сквозь муаровую дымку отличаются его исполненная в мягких «бирюзово-зеленых» тонах «Портретная в имении Гончаровых Полотняный Завод» (середина 1900-х гг., ГТГ); отливающий жемчужным блеском «Интерьер зала» (1919, Государственный музей А.С. Пушкина); выдержанный в приглушенных серо-черно-красных «гойевских» тонах «Зал в доме Леонтьевых» (1900-е гг., Липецкий областной краеведческий музей). «У Средина – середина комнат, т. е. интерьер. Его специальность портрет комнат. И в эти портреты он вкладывает душу. Его комнаты живут и пахнут. Быть может, амброй. Быть может, пачулями. Быть может,

курительными свечами, которые так любили наши бабушки» [14].

Одаренность А.В. Средина отмечали И.И. Левитан и А.П. Чехов. Через своего старшего брата, известного в Ялте врача Л.В. Средина, художник был знаком с писателем. Портрет М.П. Чеховой (сестры писателя) находится в ялтинском Доме-музее А.П. Чехова. Известны и декорации А.В. Средина к опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Их обстановка во многом копирует интерьеры Полотняного завода, Кускова, Остафьева, Архангельского, Вязем и других усадеб, которые во множестве писал этот «поэт задумчивых залов и гостиных», верный себе «в своих нежных … красках и меланхолических настроениях» [15]. К сожалению, многие работы художника в основном находятся в частных собраниях, за все прошедшее время о нем не было написано ни одной монографии. Судить о творчестве А.В. Средина в целом пока не представляется возможным.

Новое дыхание привносит в тему усадьбы и К.А. Коровин. Творчество художника стоит особняком в истории русского искусства, свой вклад он внес и в ее усадебную картину. Если «триптих» – «Настурции» (1888, Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова), «За чайным столом» (1888, там же), «В лодке» (1888, ГТГ) написан в привычной «усадебной» манере – полотна передают дух усадебного бытия, то работы охотинской, ялтинской и гурзуфской серий 1910-х гг. врываются на авансцену, вызывая вихрь эмоций. Изображены скорее не усадьбы, а дачи – место летнего отдыха: пора дружеских встреч, совместных концертов и творческого вдохновения. Особенно поэтично звучит ноктюрн мастера в красках – «Терраса» (1915, Таганрогский художественный музей). На картине представлены две дочери Ф.И. Шаляпина в имении «Охотино». О том как создавалось полотно, повествуют воспоминания Ирины Шаляпиной: «…позировать Константину Алексеевичу было не скучно, и мы с сестрой делали это с большим удовольствием… Он писал картину вечером на террасе, писал и ночью. Застекленная терраса, две женские фигуры – я и сестра, одетые в платья «ампир», за стеклами террасы чудная синяя коровинская ночь… Константин Алексеевич рассказывает и рисует, но так энергично кладет мазки, что мольберт вздрагивает. Перерыв, хочется взглянуть. Вблизи не очень понятно,

но стоит отойти на несколько шагов, и вырастают чудеса. Поэтичная картина» [16]. Кажется, настроению полотна и самой атмосфере, царящей вокруг девушек, как нельзя лучше соответствует романс С.В. Рахманинова «Здесь хорошо».

Обращаясь к героиням К.А. Коровина, стоящим с гитарами у окна, музицирующим на террасе и грустящим у стола, окунувшись в стихию работ художника, мы будто ощущаем «ветер перемен». Он чувствуется не только в смене живописных приемов мастера, но и в пришествии нового бытия, улавливаемого на его полотнах.

Начало XX века А.Н. Толстой назвал «хождением по мукам» русской интеллигенции, творчество «союзников» явилось тогда неким оплотом старых традиций. В усадебных домах, окружающей их природе, уютных интерьерах, застывшем времени, памяти предков, особом мирочувствии художники увидели неповторимое живописное обаяние. «А.П. Чехов однажды заметил, что ему очень нравится слово «имение», что в нем он слышит большой поэтический смысл. На наш теперешний слух слово «усадьба» заключает, кажется, еще больше обаяния, подлинной поэзии и привлекательности» [17].

Усадебную историю мастера запечатлели во многих мотивах, решив свои полотна необычайно многогранно. Образно, стилистически и технически им удались фиксация архитектурных памятников – внешнего и внутреннего мира русских усадеб; передача характерных состояний природы – смена времен года за окнами усадьбы; отображение человеческих настроений – продиктованных строем чувств того времени. Стоит отметить и завоевания русского импрессионизма, обогащение жанров, сюжетную проблематику, возвышенную эмоциональность, в свою очередь повлиявших на создание феномена усадьбы в изобразительном искусстве.

Наследие мастеров СРХ – живописная вершина в воссоздании образа и духа русской усадьбы рубежа XIX – XX вв. Сквозь раскрытые двери представленных на полотнах особняков, дворцов и имений видится давно ушедшая и прекрасная Россия. «Ибо еще вопрос, в чем больше русского духа, в башнях ли кремлевских стен, или в «домах с мезонинами» и колоннах «дворянских гнезд» [18].

Примечания:

1. *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12-ти т. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. – С.102.

2. *Бунин И.А.* Собр. соч. в 6-ти т. Т. 1. – М.: Сантакс, 1994. – С. 167.

3. Леонард Викторович Туржанский: Альбом / Авт. Н.И. Станкевич. Сост. И.Л. Туржанская. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – С. 14.

4. *Чехов А.П.* Указ. соч. – С. 87.

5. *Чехов А.П.* Собрание сочинений в 12-ти т. Т. 7. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. – С. 289.

6. *Чехов А.П.* Собрание сочинений в 12-ти т. Т. 9. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961. – С. 594.

7. *Бунин И.А.* Указ. соч. – С. 167.

8. Цит. по: http://www.booksite.ru/guilyai/expromt/2.htm.

9. Поэзия дворянских усадеб / Сост. Л.И. Густова. – СПб.: Паритет, 2008. – С. 94.

10. Леонард Викторович Туржанский. Указ. соч. – С. 150.

11. *Руднев В.В.* Петр Иванович Петровичев. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 37.

12. *Руднев В.В.* Указ. соч. – С. 37.

13. *Греч А.Н.* Венок усадьбам. – М.: Аст-Пресс Книга, 2006. – С. 26.

14. *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Художники русской эмиграции (1917 – 1941). Биографический словарь. – СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – С. 429.

15. Цит. по: http://www.mosjour.ru/index.php?id=726.

16. Таганрогская картинная галерея. Живопись, графика XVIII-XX века. Статья 64. – Таганрог: Айкэн, 1998. – С. 140.

17. *Г.Ю. Стернин.* Усадьба в поэтике русской культуры // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 1 (17). – Москва-Рыбинск: Рыбинское подворье, Михайловский посад, 1994. – С. 46.

18. Цит. по: http://www.portal-slovo.ru/art/35874.php.

Библиография:

1. *Бунин И.А.* Собр. соч. в 6-ти т. – М.: Сантакс, 1994.

2. *Горелов М.И.* Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество 1875-1944. – М.: Искусство, 1982.

3. *Греч А.Н.* Венок усадьбам. – М.: Аст-Пресс Книга, 2006.

4. *Клименко Ю.Г.* ОТ ПАРИЖСКОГО «ПАРТИКУЛЯРНОГО ОТЕЛЯ» К МОСКОВСКОЙ УСАДЬБЕ. ТЕМА РОТОНДЫ В АРХИТЕКТУРЕ КЛАССИЦИЗМА// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №4. С.60-72.

4. *Лапидус Н.И.* Сергей Виноградов. – СПб.: Золотой век, 2010.

5. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. – Л.: Художник РСФСР, 1974.

6. Леонард Викторович Туржанский: Альбом / Авт. Н.И. Станкевич. Сост. И.Л. Туржанская. – Л.: Художник РСФСР, 1982.

7. Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников. Альбом / Авт.-сост.: Н.А. Александрова, О.Д. Атрощенко, Н.Л. Денисова, Л.А. Кашук и др. – М.: Сканрус, 2003.

8. *Руднев В.В.* Петр Иванович Петровичев. – М.: Изобразительное искусство, 1979.

9. *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12-ти т. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960-1964.

И.С. Мурашкин, М.В. Решетова

ПРАЗДНИЧНАЯ СРЕДА ГОРОДА В КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ РОССИИ

Статья посвящена вопросу становления праздничной среды города в культурном ландшафте России. Анализируется специфика коммуникационного взаимодействия, как между участниками, так и между идеологами праздничного действа и субъектами его восприятия. Отмечается, что ядро праздничной игровой среды формируется и вызревает в культурном ландшафте, который, согласно Ю.А. Веденину, может характеризоваться с позиций трех основных подходов – генетического, экологического, территориального.

The article focuses on the formation of the festive environment of the city in the cultural landscape of Russia. The specific character of the communicative interaction between the participants and between the ideologests of the holiday activities and the subjects of its perception. It is noted that the core of the holiday gaming environment is formed and matured in the cultural landscape, which, according to Y.A Vedenin can be characterized by the position of three main approaches - genetic, environmental, territorial.

Ключевые слова: праздничная среда, культурный ландшафт, паттерн, игра.

Keywords: festive environment, cultural landscape, pattern, game.

Праздник как объект этнокультурного наследования в городских условиях складывался под влиянием трудовой и досуговой деятельности различных (по национальному составу, сословной принадлежности, культурному уровню и т.д.) групп населения [8]. Его средовое оформление во многом определялось спецификой местных

традиций, вытекающих из условий быта, производства, особенностей промышленного и культурного развития, географического положения и т.п. Под их воздействием формировался особый тип городского менталитета, видоизменяющий сложившиеся ранее праздничные традиции, восходящие к патриархальному сельскому быту [2]. В результате сформировалась особая разновидность праздничной среды как досугово-обрядового пространства, играющего важную роль не только в становлении быта, но и решения более широких проблем культурной идентичности народа.

Но сама культура, включающая в себя и проектную ее составляющую – парадигмальна, т.е. подвержена определенной динамике представлений о материи, пространстве и времени, закономерностях социального и духовного развития и т.д. Изменения праздника в этом контексте является частью общих трансформаций, происходящих в культуре этноса. В итоге возможность по новому увидеть развитие праздничной культуры неуклонно выходит за рамки региона, все более настоятельно обращаясь к мировой практике в целом. Это особенно ярко проявилось в период и после реформ Петра I [6]. Но если обратиться к истории развития российской праздничной культуры с древнейших времен до настоящего времени, то становится очевидным, что ее паттеральные основы (в том понимании, каким их в теории дизайна представил К.М. Кантор) остаются неизменными. Об этом свидетельствует факт того, что в настоящее время страна стремиться к возрождению своих исконных традиций на новой основе (О.И. Генисаретский, К.А. Кондратьева, А.К. Байбурин и т.д.).

В итоге праздничная среда современного города фиксирует в определенном месте и времени некий сценарий или темпоральный срез исторического, современного (сиюминутного) и футуристического бытия, часто соединяя их различными аллюзивными связями.

В общем контексте праздничного действа все вышеуказанные аспекты искусно режиссируются культурой, мировоззрением и творческим воображением, движителем которых выступает игра. Таким образом, праздничное пространство тесно смыкается с игровым, центральное место в котором отводится фактору театрализации, как определенному виду культурной деятельности. В ней заложены

познавательные и воспитательные импульсы, корни которых уходят в культурный ландшафт этноса.

Указанное понятие, введенное в отечественную науку (в том числе искусствоведение) Ю.А. Ведениным, подразумевает определенное земное пространство, преобразованное человеком в процессе его культурно-исторического развития и сохраняющее все сущностные антропогенные и природные компоненты. В этом общем синергетическом процессе человеческого и естественно-природного бытия (на этой основе впоследствии появился термин «дух местности») важную роль играет искусство [3] Естественно, что столь активное психофизическое воздействие, каковым является праздник (культовый, религиозный, общественный и др.) оставляет значимые, в духовном плане непреходящие (Й. Хейзинга) следы в духовной культуре народа. Их содержание и сущность отграничивает внутренний глубоко индивидуальный смысл народной культуры от внешнего, временного и часто привнесенного извне празднично-игрового компонента, посредством которого экстериоризуется театрализованное праздничное действо в атмосфере новейших цивилизационных достижений.

Дух праздника внешне направлен на отдых от повседневных забот, отвлечение и развлечение, но при этом всегда ориентирован на психологическое воздействие, массовое и индивидуальное, задавая определенные стереотипы мышления, поведения, эмоционального восприятия. Матричной средой для их формирования выступает объектный и функциональный контекст окружающего пространства, его специфический художественно-эстетический и проектный язык. Именно под этим углом зрения сформировалось убеждение, что дизайнер проектирует, в первую очередь, тип поведения, а, следовательно, специфику коммуникационного взаимодействия.

С исторической точки зрения сказанное подтверждается многими научными источниками, рассматривающими праздничное пространство как онтологическую категорию, посредством которой оттачиваются и транслируются через поколения смыслообразующие звенья культурной традиции. Именно ее устои определяющим образом влияют на формирование культурного ландшафта, который непосредственно влияет и на художественно-эстетическое воспитание человека. Однако

реализация данной задачи в существенной мере зависит от организации праздничной среды, которая должна выстраиваться так, чтобы во внешней форме подачи материала просматривался внутренний образ, соответствующий идее культурной традиции.

В.П. Курбатов, в частности, отмечая атмосферу праздника, констатирует: «Следует заметить, что сценарий любого праздника создает ирреальный мир, как игра, предусматривая правила и законы по которым этот мир «живет». Праздник переносит человека в «магическое измерение». Это – временная сфера, которая находится среди обыденной жизни. В этом его двойственность, он выступает как деятельность в реальном мире и одновременно – в мире воображаемом, иллюзорном. Все это происходит благодаря игре.

Игра витает над действительностью как некая неуловимая видимость, она как бы отменяет эту действительность и переносит человека в мир, в котором чувствует себя «на своем месте»… Структурная упорядоченность игры дает человеку возможность как бы плыть по ее течению и таким образом, избавляет его от тревог, свойственных обыденной жизни» [7, стр. 133-137].

Подобное свойство праздника в его массовом проявлении требует развития коммуникационного процесса, как между его участниками, так и между идеологами праздничного действа и субъектами его восприятия. Именно в последнем реализуется приближение праздника к массе его участников посредством соответствующей организации средового окружения. Проектность последнего должна удовлетворять, как минимум, двум основным условиям:

а) обеспечение средового окружения, в котором человек чувствует себя «на своем месте»;

б) выбор способов и принципов проектности, способной обеспечить возникновение интереса и устремленности человека к праздничному событию.

Успешное решение данных задач определяет развитие логики праздничного действа, определенное «сцепление» образного строя, мотивированного идеологией культурного ландшафта, концентрацию психической энергии участников и ее устремленность к стержневому мотиву праздника. Его двуплановость – реальность конкретных

действий и ирреальность переноса с их посредством в идеальный мир воображаемого носит в известном смысле условный характер, поскольку в их неразрывной связи обнаруживается:

1) наличие транскультурного стержня, обеспечивающего самую возможность осуществления проекта и удерживающего в себе смыслообразующее ядро культуры [5];

2) возможность предельного раскрытия полемических игровых условий «либо-либо», позволяющих получить, достичь, осязать, обладать и т.п. желаемым результатом;

3) ощущение телеологической составляющей, определяющей вектор восхождения человека и общества к идеалу – мировоззренческому, культурному, профессиональному, политическому и т.д., в зависимости от вида и структуры праздника.

Таким образом, аккумулируя в себе и накладывая друг на друга три среза пространства времени – исторический, темпоральный и футуристический – праздник концентрируется на их суммарном выражении «здесь и сейчас». Темпоральность выступает его непреложной характеристикой, связанной с игровым оживлением мифологических актов и персонажей или исторических событий. При этом эмоциональный фон и активность действий участников праздника может предельно накаляться посредством различных эффектов средового оформления с привлечением средств живописи и графики, архитектуры и дизайна, светотехнических и лазерных средств, голографии, музыкального сопровождения и т.д. Все это обеспечивает не только широкий охват участников праздника и экспрессию их вовлечения в игровое действие, но и высшую степень иллюзорного углубления.

Таким образом, праздничное представление превосходит мир подлинной реальности, дополняя ее или заменяя полностью. Среда, в которой оно реализуется, предусматривает, т.е. создает условия для смешения действительности и представлений без четкого указания на то, где заканчивается подлинный компонент бытия (игры) и начинается симулякр как основа гиперреальности (термины введены Ж. Бодрийяром [1] для характеристики современной эпохи, утерявшей, по его мнению, чувство реальности).

Подобные проблемы не являются исключительными для праздника

или игры эпохи постмодернизма. Его культурная парадигма – деструкция, т.е. разрушение гармонии, к которой стремился Ренессанс, и интеграции искусств, провозглашенной модерном. Задачей моделирования игрового пространства становится выход в виртуальность как гипертекст, т.е. многомерный и безвекторный, где свободно плавающий человек может погрузиться в великое «ничто». Симулякры и воспроизводимая ими гиперреальность, не вытекают из реалий исторически сложившейся культуры. Они являются плодом коллажного мышления, свободно нанизывающего на стержень фантазии (фэнтези) пародии, стилизации, события, представления и т.п., вплоть до коллажирования пространства и времени. В конечном своем проявлении – это не выход из повседневной реальности в желаемое идеальное, а уход из реальности в «отсутствие».

Массовый праздник в России концентрируется на принципиально других идеалах. Его основой является активность конкретной личности при общем социально-духовном подъеме. Социум, воспитанный на идеалах христианской соборности, является одухотворяющим движущим субстратом, позволяющим ощутить беспредельность частного в общем [9]. Это ядро праздничной игровой среды формируется и вызревает в культурном ландшафте, который, согласно Ю.А. Веденину, может характеризоваться с позиций трех основных подходов – генетического, экологического, территориального. «В основе всех этих подходов лежит представление о наследии как фундаментальной категории, определяющей возможность формирования самобытного, устойчивого и разнообразного культурно-ландшафтного пространства» [4, стр. 17].

С точки зрения дизайна важнейшей задачей проектирования праздничной среды является обеспечение условий для максимальной адаптации участников праздника к его пространству. Ощущая себя «на своем месте» и при удовлетворении этого условия человек независимо от возраста вовлекается в атмосферу праздника, и стремиться реализовать имманентно присущее ему игровое начало.

Понятно, что проявление последнего может осуществляться с разной степенью интенсивности и мерой взаимодействия с окружающей средой и социумом. Но в любом случае в расстановке акцентов будут доминировать главные смысловые акценты и представления, извлекаемые из родственного индивидууму культурного ландшафта. Именно в нем

заложены принципы и условия общения людей, а также художественно – выразительные средства, адекватно раскрывающие смысл и сущность духовно-нравственной атмосферы праздничного события.

В этом случае максимально полно может быть задействована способность к воссозданию культурных образцов (мифологических и реальных) и явлений, доступных для наблюдения внутренним взором. Последнее даст толчок фантазии и побуждает к действию воображаемом мире, стимулируя определенный способ поведения. Праздник, таким образом, становится своеобразной школой формирования человека культуры, способного включиться в актуальный процесс духовного возрождения страны.

Библиография:

1. *Бодрийяр Жан.* Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.

2. *Будина О.Р.* Город и народные традиции русских. - М.: Наука, 1989.

3. *Веденин Ю.А.* Искусство как один из факторов формирования культурного ландшафта.// Известия А.Н. СССР, серия география, 1988, №1.

4. *Веденин Ю.А.* Роль географической науки в изучении, сохранении и актуализации наследия.// Культурные ландшафты России и устойчивое развитие. Четвертый выпуск научных трудов семинара «Культурный ландшафт». Ответственный редактор Т.М. Красовская. – М.: Географический факультет МГУ, 2009, С. 17.

5. *Кантор К.М.* Проектность русской культуры. - М.: 1980. – 267 с.

6. *Келлер Э.А.* Праздничная культура Петербурга. – С-Пб.: Невские огни, 2003.

7. *Курбатов В.П.* Игра как форма активности в массовом празднике // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 6. Ч. 1. С. 133-137.

8. *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века. - Л.: Искусство 1984. – 191 с.

9. *Нэй В.А.* Русский праздник. Традиции и обычаи. - М.: 2011.

О.Р. Шумская

ДОМ НА ВОДЕ В КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ РОССИИ

В настоящей статье рассматриваются особенности обитания человека на воде и способы взаимодействия с водной стихией на территории России. На примере рассмотренных объектов выявлена зависимость построек от культурных и климатических особенностей края. История строительства плавучих объектов представляет интерес для современного дизайна.

This article discusses the features of living on the water and the ways of interaction with water element on the territory of Russia. In the examples of considered projects the dependence of construction upon cultural and climatic features of the region was revealed. The history of floating objects construction is of interest for the modern design.

Ключевые слова: водная среда, дебаркадер, свайные постройки, неолит, Ительмены (Камчадалы), слани (настилы), бани, амбары, мельницы, Вежи.

Keywords: water environment, jetty, pile dwellings, Neolithic age, Itelmen (Kamchadal), decking, bath-houses, barns, mills, Vezhi.

В России дома на воде в настоящее время не имеют столь развитой традиции, как в странах Западной Европы (Германия, Нидерланды и др.). Фактически, можно говорить о том, что новая история их возведения начала формироваться в последнее время, если не принимать во внимание небольшие постройки второй половины XX столетия, предназначенные для кратковременного отдыха на воде в летнее время. В качестве объекта постоянного проживания можно упомянуть жилой дебаркадер, находящийся в Санкт-Петербурге на Крестовском острове.

Он представляет собой большое двухэтажное здание, на втором этаже которого расположен огромный бассейн площадью 63 кв. м.. Дом оснащен двумя балконами, сауной, кинозалом и зимним садом. Об эффективности подобного рода строений судить сложно, поскольку аналогов подобных построек не существует.

Внимание населения в большой степени привлекают плавучие дачи, которые монтируются на катамаранной системе поплавков. Их преимуществом по сравнению с дебаркадерами является небольшая осадка, которая варьируется в пределах полуметра. Кроме того, вся система обеспечивает необходимую устойчивость сооружения, способного располагаться непосредственно вблизи берега. Естественно, что строительство подобных и аналогичных им построек, предназначенных для сезонного использования, больше привлекает ценителей экологически и психологически комфортного отдыха, чем проживание в дорогостоящем дебаркадере, способном пришвартовываться только в немногих местах. К тому же, подобные стоянки, как правило, содержат и ряд других сооружений, лишающих обитателей крупных дебаркадеров искомого уединения на лоне природы и психологического комфорта.

Исключение составляют плавучие дома общественного пользования – рестораны, клубы, дискотеки и другие объекты городской инфраструктуры. Они успешно реализуются в крупных городах и пользуются высокой популярностью. В Москве, к примеру, известен ресторан-яхта «Чайка», пришвартованный у причала на Краснопресненской набережной. Получило также правительственное одобрение строительство у Воробьевых гор в акватории Москвы-реки плавучей автостоянки, которая вместе с центром досуга будет составлять комплексную постройку, предназначенную для посетителей заповедника «Воробьевы горы». Строительство подобных объектов успешно реализуется и в ряде других городов. Технико-технологический процесс их возведения, как правило, основывается на опыте передовых зарубежных стран.

Однако для глубокого изучения особенностей взаимодействия человека с водной стихией интерес представляет рассмотрение различных моделей его деятельности в условиях проживания на воде.

В многонациональной России, отличающейся разнообразием климатических условий различных ее регионов, способы возведения домов на воде и модели хозяйственной деятельности существенно отличались. В настоящей статье не ставится задача полного перечня географических мест, в которых распространялось строительство наводных объектов. Выбор объектов осуществлялся на основе выявления и отбора регионов, в которых сложился наиболее значимый индивидуальный опыт возведения домов на воде.

История обитания человека на воде в России возвращается к доисторическому времени, когда люди учились приспосабливаться к изменениям климатических условий и использовать природные богатства путем освоения новых сред для проживания. Основной формой жилья на воде были дома на сваях, предоставляющие защиту от хищных животных, враждебных племен и наводнений, а также открывающие возможности для рыболовства.

Озерные поселения на сваях (палафиты), получившие свое основное распространение в Европе в период неолита, использовались и на территории России. Они распространялись на озерной и речной береговой линии, а также на прибрежной болотистой почве и островных участках суши. Возможность рыболовства в указанный период времени была одной из основ жизнедеятельности древнего человека помимо охоты и собирательства. Это подтверждается многочисленными находками на месте расположения стоянок, включающими разнообразные орудия рыбного лова и остатки костей рыб [1].

Реки, на которых располагались стоянки, были достаточно широкими с заболоченными берегами, в период половодья берега оказывались под водой. Это осложняло доступ к воде и ограничивало возможности рыболовства. Фактор пешей труднодоступности воды и увеличивающаяся заболоченность прибрежных территорий привели к необходимости возникновения поселений на береговой линии. В связи с тем, что возведение построек на заболоченной местности на монолитном фундаменте затруднительно, начиная с эпохи мезолита, стали возводиться постройки на настилах, сваях и насыпных основаниях.

Появление первых водных поселений в период мезолита осуществляется в условиях климатических изменений, приводящих к

таянию ледников и общему повышению уровня воды. Это обострило необходимость адаптации к водной среде. К этому же периоду относится появление первых орудий рыболовства и усовершенствование каменных орудий, в частности, топора, что способствовало развитию деревянного строительства.

В период неолита намечаются и социальные сдвиги, дополнительно обусловившие строительство домов на воде: взаимосвязь между жителями поселений способствовала развитию первобытнообщинного строя и коллективизации производства. Само существование свайных поселений свидетельствует о сплоченности общинной жизни, поскольку требует организованных коллективных усилий на всех этапах строительства: заготовление свай, их транспортировка к месту монтажа и установка[2].

В результате развития межплеменных связей большинство свайных поселений имели сходные характеристики. Предметы утвари, орудия труда, планировка жилищ, декоративные орнаментальные элементы и ритуальные предметы могли иметь аналогичные формы и конструкции. Но вместе с тем, они не являлись идентичными полностью - в зависимости от культуры и местности, к которой они относились, у них были свои особенности. Начиная с советского по настоящее время активно проводятся археологические работы и научные исследования, позволяющие выделить конкретные культуры и установить датировки существования свайных поселений.

На основе исследований Горбуновского торфяника, открытого в 1908 году и расположенного в Свердловской области, была выделена Горбуновская археологическая культура эпохи неолита и бронзового века. В результате заселения Горбуновского торфяника оформлялись различные типы строений. В целом, как отмечают многие литературные источники, возникновение свайных поселений относится к второй половине III – началу II тысячелетия до н.э., т.е. периоду энеолита - переходному периоду в развитии человечества от каменного к бронзовому веку.

Свайные поселения на торфяниках дали ученым четкие представления о культуре того времени благодаря особым свойствам торфа, позволяющим сохранять такие материалы, как дерево, кость и

даже тканые изделия на долгое время. В слоях торфа были найдены остатки жилых сооружений в виде деревянных настилов, на которых обнаружено множество бытовых предметов, а также рыболовных орудий (крючки, гарпуны и т.п.). Расположение настила (слани) обуславливалось выбором наиболее удобного для рыбной ловли места.

Интерес представляет конструкция сланей из жердей и (или) бревен в заболоченных местах, которые могли достигать 6 метров в длину при ширине в 2 метра. Рядом с ними были обнаружены остатки вставленных заостренных кольев, что свидетельствует о наличии вспомогательных конструкций, которые, возможно, сооружались с целью установления переходов между постройками. Частичная глиняная обмазка на настилах указывает на место предполагаемого расположения очага. Легкая кровля для крыш сооружалась из бересты [3].

К исследованным свайным поселениям на территории России также относятся селище на Каракском торфянике, свайное поселение на реке Модлоне, стоянка на Шингирском торфянике в Среднем Зауралье, Караваевская стоянка на озере Воже, стоянка на озере Лача в Архангельской области и другие, расположенные в различных областях России [4].

Для примера нами рассмотрено Модлонское свайное поселение в бассейне озера Воже, исследованное археологом и ученым А. Брюсовым в 1938-40 и 1945-57 гг. и относящееся к II тысячелетию до н.э. [5]. В районе указанного озера расположены остатки нескольких свайных поселений, относящихся к различным временным промежуткам. Продолжительные археологические раскопки проявляют закономерность в расположении поселений в зависимости от уровня воды в реках. Чем выше по береговой линии расположена стоянка, тем к более позднему времени она относится, что свидетельствует о постепенном повышении уровня воды в реках.

Были найдены остатки четырех домов, расположенных в два ряда и соединенных между собой мостками. На основании своих исследований А.Я. Брюсов составил отчет с подробным описанием предполагаемых свайных жилищ, в котором отметил: «На большом пространстве, на самом краю узкого мыска между Модлоной и Перечной, стояли, слегка возвышаясь над землей, небольшие, неправильно четырехугольные

домики со стенами из переплетенных прутьев. Их двускатные крыши были покрыты в несколько слоев большими кусками бересты, придавленной сверху крупными камнями. С южной стороны перед домиками были небольшие легкие платформы, от которых тянулись к соседним домам узкие бревенчатые кладки...» [6].

Высота расположения домов над уровнем болотистой почвы составляла 35-40 сантиметров. Площадь жилищ составляла от 8 до 14 кв. м.. Обязательным элементом внутреннего пространства был очаг, расположенный на толстом слое глины, покрывающем пол. Во время археологических раскопок на стоянке было обнаружено множество различных изделий из дерева, камня и кости, свидетельствующих о высоком мастерстве древних людей в обработке этих материалов. Кроме того, на стоянке были найдены изделия из янтаря, что свидетельствует о связях с отдаленными районами, в частности, расположенными на Балтийском море.

Последние найденные свайные поселения относятся к переходному времени между каменным и бронзовым веком. С развитием металлургии и земледелия культура древних свайных поселений угасает.

Исключение составляют свайные постройки коренного населения Камчатки - ительменов, именуемых в XVIII веке камчадалами [7]; некоторые из них сохранились и по сегодняшний день. Несколько столетий назад аборигены населяли весь полуостров, но с момента освоения Камчатки отрядами русских казаков в XVIII веке их численность стала уменьшаться. И сейчас этническая группа камчадалов находится на грани исчезновения, что может привести к потере их уникальной культуры и представлений о ее особом традиционном быте[8].

Поселение камчадалов (остог) и их хозяйственный уклад включали в себя два типа сезонных построек: зимним жилищем служили полуземлянки с деревянным сводом (юрты), летние жилища (балаганы) возводились недалеко от юрт в устьях рек или на побережье. Если в юртах могло проживать до 5-7 семей, то балаганов приходилось по одному или даже несколько на каждую семью. Это обусловлено многофункциональностью данной постройки, которая помимо жилых целей, служила и хозяйственным, являясь местом обработки и хранения добытой и засушенной рыбы на осенне-зимний период.

Приставная лестница, осуществлявшая доступ в дом, убиралась на время неэксплуатируемого холодного периода.

В отличие от зарубежных свайных построек, чаще имевших прямоугольную в плане форму, балаганы, как и юрты, помимо прямоугольной имели конусообразную форму. В плане они образовывали окружность, что расширяло объем полезной площади и устойчивость конструкции в условиях холодного и ветряного климата. Примечательно, что круглые очертания жилищ привлекают все больше внимания современных специалистов в области архитектуры и дизайна. Аналогию вызывают природные формы, базирующиеся исключительно на овальных линиях, которые не знают углов и тупиков. На воде подобные жилища органичнее вписываются в окружающую среду, отличаются повышенной плавучестью и легче переносят натиски ветра.

Современные строители относят круглые формы жилищ к разряду энергосберегающих - отсутствует необходимость обогрева холодных участков в углах помещений, что оберегает отдельные участки стен от промерзания. Огонь для обогрева и приготовления пищи, по предположениям, зажигали в центре жилища, а дым, накапливающийся под крышей, постепенно выходил через тростник. Благодаря пирамидальной или конусообразной форме крыш и высоте постройки балаганы с расстояния напоминали башни, а весь остог- небольшой город, образующий разнообразную архитектурную застройку береговой линии.

Особенности жилищ и быта камчадалов описаны путешественником и исследователем С.П. Крашенинниковым в своей книге 1755 года (в дальнейшем переизданной) «Описание земли Камчатки», внесшим большой вклад в развитие русской науки и культуры, он отметил: «При каждой юрте бывают по малой мере столько балаганов, сколько семей в остожке: ибо оные и вместо кладовых амбаров, и вместо летних покоев служат, а делаются следующим образом. Сперва ставят девять столбов вышиной сажени по две или больше, в три ряда в равном расстоянии. Столбы связывают перекладинами, на переклаждинах мостят пол кольем и устилают травою, поверх полу делают из колья ж высокой востроверхой шатер, которой обрешетя прутьями или тонкими кольями

ж, покрывают травою. Траву прижимают кольем, а для крепости, чтоб не сносило ветром, концы верхнего колья с концами нижнего связывают ремнями и веревками.» [9]. Высота деревянных опор, на которых располагались балаганы достигала 4-5 метров.

Особое внимание привлекают свайные постройки Костромского региона, расположенного по верхнему течению Волги и его левых притоков Унжи, Костромы, Ветлуги. Местность характеризуется равнинной поверхностью, в существенной мере покрытой лесами, преимущественно хвойными. Здесь сложилась уникальная для России традиция возведения срубов на сваях.

Известны также каркасные деревянные дома, конструкция которых, как и конструкция срубов, дошла до наших дней почти без изменений. Сохранились и единые строительные приемы, используемые при возведении домов подобного типа. Их несравнимым преимуществом является возможность создания практически неограниченного круга художественно-эстетических образных решений и композиционных вариантов различных типов сооружений. Благодаря своей доступности, прочности, легкости, низкой теплопроводности и удобству обработки дерево стало основным строительным материалом.

Типовое сельское поселение в условиях географической низменности и наличия примыкающего водоема представляло собой скопление жилых домов на небольшой возвышенности. В стороне от нее на береговой линии располагались хозяйственные постройки на сваях, включающие бани и амбары. Их конструкции привлекают внимание инженерно-дизайнерскими находками народных мастеров. Особые, функционально оправданные конструктивные элементы (крылья и подпоры ветряных мельниц, крутые взводы и галереи амбаров, тонкие сваи бань, мощные подпоры мостов и специальных настилов и т.д.) создают не только надежные и удобные, но и эстетически выразительные композиции построек. Особенности указанных построек приведены ниже.

В рассказе одного из очевидцев весеннего половодья в Костромской области упоминаются подобные поселения: «Весной в половодье вся эта местность находится под водой. Волга и Костромка разливаются верст на тридцать пять, затопляя луга.. сиротливо, тесною грудой столпились на сваях и оплетенных насыпных холмах потемневшие

избы и бани редких деревень и как ярко и празднично светит солнце, блещет вода, голубеет молодое небо и дрожит вдали нагретый весенний воздух» [10].

Описание общеэстетической панорамы свидетельствует о том, что древние зодчие тщательно продумывали экологическую ситуацию, вписывая в нее искусственные объекты. Нерасчлененность естественно-природной среды и искусственно возведенных у воды и на воде домов составляла единую композиционную панораму. Выбор конструкции построек, их композиция и художественный образ гармонично сочетались с окружающим естественно-природным рельефом.

При этом обращает на себя внимание ансамблевость жилых построек и вспомогательных помещений. На окраинах деревень жилые постройки часто возводились на сваях, плавно спускаясь к поверхности воды. Этим компенсировалась нехватка пространства для возведения жилья на возвышенности без угрозы затопления. Известны примеры возведения подобных построек в костромском селе Спас-Вежи. Одним из значений слова «вежа» является рыболовное угодье с постройками [11]. Само название деревни свидетельствует о том, что рыболовство являлось одним из главных занятий ее жителей. Для доступа в поднятый на высоких сваях дом была предусмотрена высокая лестница. В засушливый период, когда вода отступала, пространство под домом по периметру обносилось забором и служило местом для скота [12]. Жилые дома на сваях были возведены в 1923-25 годах и уничтожены в результате пожара 1947 года.

Бани были обязательным элементом инфраструктуры сельских поселений. Из-за расположения в непосредственной близости от водоемов, их высокие деревянные опоры затапливались в период весеннего половодья, и доступ к баням осуществлялся только с помощью лодок. Архитектор И. В. Маковецкий, побывавший в деревне Спас в 1949 г., писал: «Среди плакучих ив причудливой формы и необыкновенных размеров, на уровне птичьих гнезд, на высоких четырехметровых столбах, напоминающих скорее сухие стволы деревьев, повисли в воздухе рубленые избушки с маленькими волоковыми окошками, со спускающимися на землю узкими и длинными лестницами, по которым быстро поднимались жители с ведрами воды, связками хвороста, а

наверху, на помосте, сидели, болтая ногами, ребятишки и пробовали достать длинной веткой проходящее под ними шумное стадо. Это были бани, живописно раскинувшиеся большими группами вокруг деревни и оживавшие каждый субботний вечер, когда их начинали топить» [13].

Внутреннее пространство бани состояло из двух зон, предбанника и мыльни с печью-каменкой, топившейся «по-черному», кутником-широкой высокой лавкой и различными банными принадлежностями, освещаемая небольшими окнами. Композиционная структура бани также могла включать крыльцо, установленное на выпуски бревен основания, куда вела одномаршевая крутая лестница. Как правило, баня была рассчитана на 3-4 семьи и могла включать в себя 6-7 человек при площади 16 кв. м.. Существовали примеры бань, соединенных между собой деревянными мостиками. При условии расположения деревни около береговой линии, бани выносились ближе к водоему и составляли первую линию застройки, отражаясь в водной глади и создавая живописный образ.

Амбары на сваях, находящиеся на береговой линии, иногда и на самой воде, отвечали рыболовным нуждами и служили местом хранения рыболовных снастей и добытой рыбы. Благодаря расположению на сваях амбар был защищен от грызунов и сырости, а во время разлива рек - от затопления.

Еще одним типом свайной постройки хозяйственного назначения в русском селе была мельница-столбовка, конструктивной особенность которой служил центральный неподвижный столб, относительно которого мог поворачиваться основной объем постройки (мельничный амбар) вместе с крыльями. Мельницы устанавливались на открытом участке, чтобы максимально использовать силу ветра, и были неотъемлемой частью русских северных поселений. В крупных селах их могло находиться по несколько десятков.

В зависимости от конструкции основания, у ветряной мельницы рождался свой стилистический образ. Неизменной оставалась центральная опора, являющаяся осью постройки и поддерживающая ее в совокупности с сужающимся в верхней части ряжем (от слова «в режь»). Способ установки сруба не плотно, а с промежутками между бревнами или столбами, расположенными под углом к основной оси,

был на Руси широко распространен. Столбы в основании мельницы носили скорее функцию защиты от грызунов и сырости, но в случае разлива рек могли уберечь саму постройку и ее содержимое. Они также приподнимали основной объем с крыльями от земли для лучшего улавливания ветра.

Суммируя результаты настоящего исследования, необходимо отметить, что, несмотря на отсутствие последовательного развития и совершенствования дизайна жилищ на воде, Россия необыкновенно богата опытом экологического проектирования подобных объектов. В различных регионах страны сложился уникальный опыт возведения домов на воде с применением природных материалов: тростника и дерева. Это делает значимым для современности отбор принципов сочетания креативного и традиционного в решении художественно-эстетических подходов к конструированию домов на воде. В условиях возрождения отечественной проектной культуры они должны сочетаться с естественным окружением и непротиворечиво вписываться в природный ландшафт. Это имеет особое значение для возможности сочетания в проектировании домов на воде культурных традиций и современных научно-технических достижений, в том числе, новейших технологий.

Библиография:

1. *Брюсов А.Я.* Очерки по истории племен Европейской части СССР в неолитическую эпоху. М., «Издательство Академии наук СССР», 1952, С. 158-161.

2. *Куприянов В.А.* Неолитические жилища южного Урала // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. 2006. № 17 (72). С. 69-70.

3. *Сальников К.В.* Древнейшие памятники истории Урала. Свердловское областное государственное издательство, 1952, С. 24-25.

4. Свайные постройки // Большая советская энциклопедия. М., Государственный научный институт «Советская энциклопедия», 1944, том 50, С. 367-368.

5. *Брюсов А.Я.* Очерки по истории племен европейской части СССР

в неолитическую эпоху. М., «Издательство Академии наук СССР», 1952, С. 29.

6. *Брюсов А. Я.* Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области // Материалы и исследования по археологии СССР. № 20. М.; Л., 1951.

7. Ительмены // Большая советская энциклопедия. М., Издательство «Советская энциклопедия», 1953, том 19, С. 552.

8. *Нечаев А.* Дети Камчатки // Ежемесячный научно-популярный журнал Discovery. Декабрь 2011, № 12 (36), С. 117-123.

9. *Крашенинников С.П.* Описание земли Камчатки. С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. М., Л., «Издательство Главсевморпути», 1949, С. 376-378.

10. *Федосов А.В.* Охотничьи годы. Воспоминания охотника натуралиста. Брянск, «Брянский рабочий», 1958, С. 84.

11. Вежи // Словарь русского языка XI-XVII вв. Москва, Издательство «Наука», 1975, Выпуск 2, С. 51.

12. *Пискунов Л.П.* Из воспоминаний о деревне Вежи, [Электронный ресурс].- режим доступа: http://kostromka.ru/zontikov/nekrasov/275.php.

13. *Маковецкий И.В.* Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. Москва, Издательство Академии наук СССР, 1952, С. 23.

Т.В. Коптева

«ДУХ АРХИТЕКТУРЫ» НИКОЛЯ ЛЕ КАМЮ ДЕ МЕЗЬЕРА: ЭМОЦИЯ И АРХИТЕКТУРА

В данной статье проводится анализ текстов Николя Ле Камю де Мезьера, французского архитектора и теоретика эпохи французского Просвещения. Философия архитектуры Ле Камю де Мезьера характеризуется непрерывной эволюцией от представлений о происхождении зодчества до подробного описания абстрактного жилого дома, построенного на этих принципах. Эмоция является основой философии архитектора на всех уровнях развития его теоретических моделей, которые и стали предметом исследования в данной работе.

The article examines the writings of Nicolas Le Camus de Mézières, architect and theoretician of the French Enlightenment. The distinct feature of Le Camus' architectural philosophy is the evolution of concepts, from abstract categories to a very detailed description of an imaginary hotel. The subject for my study is the architect's overall model of architecture (and world in general) based on emotions and sensations.

Ключевые слова: XVIII век, Николя Ле Камю де Мезьер, Дух архитектуры или о соответствии этого искусства нашим чувствам, Павильон пшеницы, теория архитектуры французского Просвещения.

Keywords: 18th century, Nicolas Le Camus de Mézières, The Genius of Architecture or The analogy of that art with our sensations, Halle aux blés, architectural theory of the French Enlightenment.

Николя Ле Камю де Мезьер – яркий архитектор и мыслитель эпохи французского Просвещения – часто теряется на фоне таких гигантов как Клод-Николя Леду или Этьен-Луи Булле. Отчасти это связано с

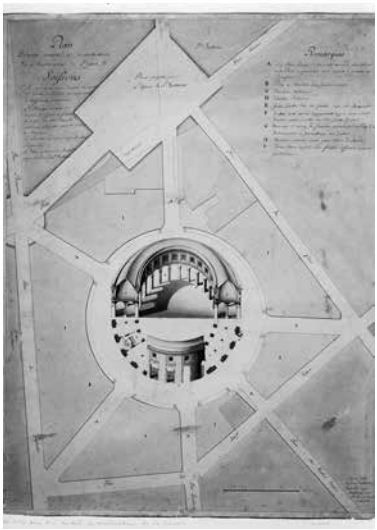


Рисунок 1. Ле Камю де Мезьер Н. План крытого несгораемого павильона на месте отеля Суассон.

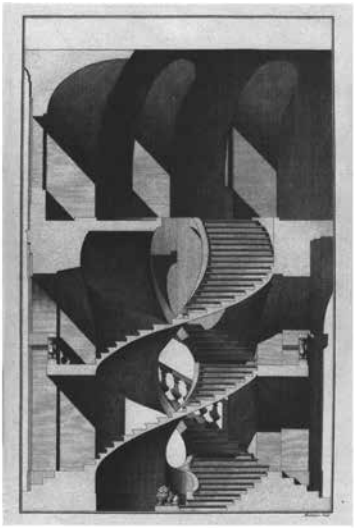


Рисунок 2. Ле Камю де Мезьер Н. Разрез лестницы, выходящей на улицу Гренель в Павильоне пшеницы.

тем, что труды архитектора никогда не переводились на русский [1]. Ле Камю де Мезьер оставил после себя несколько архитектурных трактатов, главный из которых, «Дух архитектуры или о соответствии этого искусства нашим чувствам» и построил одно из ключевых зданий предреволюционного периода – «Halle aux blés», Павильон пшеницы.

Николя Ле Камю де Мезьер родился в Париже в 1721 году и начинал свою деятельность как architecte-bourgeois или architecte-expert-bourgeois, т.е. эксперт-оценщик архитектурных сооружений. Одновременно он был одним из преподавателей бесплатной королевской Школы рисунка (École royale gratuite de dessin), открытой в 1766 году в Париже. Ее главной целью было преподавание «элементарных принципов геометрии, архитектуры и разных аспектов рисунка» [2] ремесленникам, которые раньше не могли позволить себе художественное образование. Вот откуда берет начало синтез искусства и ремесла, ставший отличительно чертой творчества Ле Камю де Мезьера.

Но, пожалуй, главную роль сыграла включенность Ле Камю в многие

смыслообразующие начинания эпохи Просвещения, одним из которых как раз и была бесплатная Школа рисунка. В том же ряду стоит членство Ле Камю де Мезьера в обществе «вольных каменщиков» – влиятельной ложе «Полярная звезда» («Простые сердца полярной звезды») [3], куда кроме него входили такие архитекторы, как Жан-Батист Полен и Шарль де Валли [4].

Самый известный проект архитектора [5], Павильон пшеницы (1763-1767), построенный на месте старого отеля Суассон, укладывается в этот ряд «просвещенческих начинаний». Тема благоденствия народа была одной из центральных для Просвещения, а спор о доступности зерна – ключевым политическим вопросом [6]. Поэтому и проект Ле Каю де Мезьера напоминает одновременно Колизей и античный храм, а вовсе не второстепенное сооружение обслуживающего характера (рис.1; рис.2).

Строительство этого здания было важным градостроительным экспериментом. Ожесточенные споры велись вокруг того, какое назначение в наибольшей степени соответствует данному месту, и большие надежды возлагались на рост цены жилой застройки вокруг нового здания [7]. Особое внимание стоит обратить на неоднозначность функции здания: павильон, напоминающий древнеримские театры, оказался пригодным не только для хранения зерна и торговли. Его использовали и как «vauxhall» («waux-hall»), т.е. особый тип здания, предназначенный для празднеств, танцев и концертов. Можно предположить, что Ле Камю де Мезьер с самого начала проектировал Павильон «многофункциональным», и, хотя финансово проект оказался для архитектора разорительным, его идеологическая программа была успешно выполнена.

В литературной работе Ле Камю де Мезьер оставался таким же «человеком эпохи Просвещения», как и в практике. Для него не существовало дисциплинарных границ. Кроме самой известной работы «Дух архитектуры» (1780), из-под его пера вышли книги по всем аспектам строительства («Указания для тех, кто хочет строить» 1781 г., «Трактат о силах в древесине» 1782 г.). Он оставил после себя несколько пьес, в том числе «Ааба, или победа невинности» (1784). Грезившей архитектурой и театром, писавший философские архитектурные трактаты и пьесы о

любви, которые он посвящал своей второй жене, Николя Ле Камю де Мезьер, оставался практиком, строителем, разбиравшимся в тонкостях конструкции и работы материалов.

Эпоха Просвещения выстраивала единую линию связи между философией и нуждами практики, и творчество Ле Камю де Мезьера является тому ярким подтверждением. Именно так строится трактат «Дух архитектуры или о связи этого искусства с нашими чувствами». Первая часть книги посвящена рассуждениям о самых общих аспектах архитектуры, во второй части подробно описывается городской жилой дом (отель), но не реальное здание, а исключительно умозрительная конструкция.

Ле Камю де Мезьер уже с первых строк объясняет читателю, что подвигло его на создание трактата «Дух архитектуры». Он настаивает, что никто еще не писал о связи архитектуры и эмоции, по крайней мере, не писал настолько подробно, насколько тема того заслуживает. С точки зрения Ле Камю де Мезьера, вопрос эмоции в архитектуре только упоминали вскользь, и он требует полировки, как «алмазы в их грубой ипостаси» [8]. «Чувствование» для автора является основополагающим вопросом теории архитектуры. В логике Ле Камю де Мезьера эмоции – не следствие, а причина, ключевой элемент строения мироздания.

Он утверждает, что все в живой природе обладает нюансами строения, напрямую связанными с чувством, но не только чувством им вызываемым, но и чувством, являющимся сущностным для самого предмета. Ле Камю де Мезьер, по собственному признанию, с ранней юности любил наблюдать за творениями природы, и, в конце концов, пришел к выводу, что «голова кошки выражает тягу к предательству, нежность и доброта написаны в чертах ягненка, маска лиса говорит об изяществе и ловкости» [9]. Хотя Ле Камю де Мезьер не ставит себе целью окончательно разобраться в причинно-следственных связях, но по формулировкам и терминам, им используемым, можно понять, что само строение природных структур, в том числе животных, следует за эмоцией, в них заключенных. Ответная эмоциональная реакция зрителя является только оборотной стороной первичной эмоции, раскрывающейся в облике и конструкции.

Примеры из живой природы необходимы Ле Камю де Мезьеру для



Рисунок 3. Ле Брен Ш. Выражения эмоций (по часовой стрелке): испуг, возмущение, надежда, опасение.

того, чтобы обосновать неотъемлемость эмоциональной составляющей всего сущего, в том числе, архитектуры. В рамках данной логики вся структурная составляющая архитектуры теряет свой первоначальный смысл, если не отражает заложенное в здании или его элементе чувство. Таким образом, сомнительной начинает представляться сама возможность называть что-то, не отражающее эмоцию, структурой, а не просто случайным собранием скопированных элементов зданий предыдущих эпох.

Фактически, Ле Камю де Мезьер представляет нам целостную философию, в которой основой миропорядка являются чувства. Это, кажется, было понятно и современникам: на заседании Академии архитектуры 5 июня 1780 г. отдельные главы «Духа архитектуры» зачитывали перед статьей о «вкусе» авторства Монтескье. Подпись под протоколом о заседании поставили, в числе прочих, Пейр, Суффло и де Валли [10].

Универсальность предложенного Ле Камю закона доказывается примерами из разных областей человеческой деятельности. Начав с природы, автор обращается к изобразительному искусству: как одной черты животного нам достаточно, чтобы обрести чувственное понимание его глубинной природы, так Шарлю Лебрену в «Докладе о выражениях лица общих и частных» [11] удалось продемонстрировать «характер чувств», одной линией показать «радость, грусть, гнев, ярость, сочувствие и др.» (рис.3) [12].

Ле Камю демонстрирует причины разнообразия впечатления на близком ему примере театра. В «волшебном дворце Армиды, … все прекрасно и полно чувственности» а «убежище Плутона» внушает «ужас и опасение» [13]. Любой театральный зритель способен ощутить эти эффекты, но читателю трактата об архитектуре важно знать, как

их вызвать. Ле Камю де Мезьер обращается к творчеству Жана-Николя Сервандони, который умел «в немом спектакле передать опаляющий жар Солнца». В «Зачарованном лесу» (по «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо) сцена лагеря Годфруа Булонского производила «такое ощущение, что ни один зритель не чувствовал себя в безопасности»: «ни единой тени, алое небо, иссушенная земля, все освещено так, как бывает в разогретом воздухе». Тут же он сам начинает мысленное проектирование, предлагая вариант, как выглядела бы сцена, которая заставила бы зрителей «проникнуться мыслью об обжигающем холоде». Для этого понадобилось бы создать «образ тех мест… где потемневший воздух, бледное и однотонное небо показали бы нам, что вот-вот готова разразиться новая буря. Заледеневшие недвижимые реки, ручьи, неожиданно остановившие свой бег, покажут нам природу, лишенную жизни и движения». Этот образ создается за счет «противопоставления самых густых теней и самого чистого света», влияние на человека оказывают «нюансы и градации», а «расположение форм, их характер, их ансамбль становятся неисчерпаемым источником наваждений» [14].

Именно этим принципом Ле Камю де Мезьер предлагает руководствоваться. Чтобы вызвать «движение души» нужна цельность: нужен замысел, то есть знание сути архитектурного произведения (напомним, что эмоция у Ле Камю связана с глубокой внутренней сутью вещей), нашедший «отражение в композиции», а также «пропорция и согласие между различными элементами» [15].

Гармония (по Ле Камю де Мезьеру «обычай составлять отдельные части для сложения единого целого») [16] всех этих элементов – «движущая сила самых великих эффектов» [17]. Для объяснения своей позиции Ле Камю де Мезьер привлекает музыку, рассмотренную в совершенно неожиданном ракурсе. Он говорит не просто о музыкальной гармонии, но о гармонии музыки с окружающим миром (архитектор не может позволить себе мыслить вне контекста, и музыка для зодчего не существует вне акустики).

Ле Камю де Мезьер иллюстрирует гармонию «клавесином цветов» отца Луи-Бертрана Кастеля, математика и философа, построившего инструмент для цветомузыки. Архитектор считал, что «клавесин цветов», несмотря на критику этого изобретения, служит достаточным

доказательством того, что «между цветом и звуком есть самая глубокая связь». Те же эмоции, что от музыкального концерта, мы испытываем «при виде прекрасного здания», а значит «музыка, это божественное искусство, нас очаровывающее, глубинно связано с архитектурой» [18]. Ле Камю де Мезьер настаивает, что это знали древние, о чем свидетельствует легенда, что город Фивы был построен под звуки лиры Амфиона. Об этом спорили деятели «Великого века», например, Рене Уврар, автор трактата «Гармоническая архитектура или приложение доктрины музыкальных пропорций к архитектуре». Даже в священном Писании пропорции храма Соломона и музыкальная гармония одинаковы, что доказал Хуан Батиста Вильяльпандо в «Ezechielem Explanationes» [19]. Но доказательства все же вторичны, ведь это знание с самого начала было дано нам всем в эмоции.

Хотя истина уже дана в чувствах, тем не менее, по Ле Камю де Мезьеру «совершенно необходимы точки, от которых можно оттолкнуться, законы, чтобы ограничить наше воображение, чаще всего злоупотребляющее свободой» [20]. Правила эти касаются связей между ансамблем, массами, пропорциями, тенями и светом. Причем, наряду со светом, именно массы задают необходимое настроение. Так для того, чтобы здание вызывало ощущение покоя и нежности, нужно «соединять массы, друг от друга мало отличающиеся… контраст света и тени должен быть щадящим. Характер нежный чувствуется лучше всего, когда тени становятся слабыми и удлиняются» [21].

Таким образом, Ле Камю де Мезьер предлагает ориентироваться на вызываемые зданием эмоции для создания верной композиции. Он с самого начала провозгласил «мудрость чувствующей души», способной проникать в суть вещей, и его авторский метод заключается в том, чтобы, основываясь на эмоциях, создавать верное строение здания.

Такое строение в подробностях рассматривается во второй части трактата, где философские представления об архитектуре переносятся на внутреннюю структуру городского жилого дома («отеля»). Высокая теория становится прямым источником для пособия по проектированию. Архитектор описывает не конкретное здание, хотя построенный по его проекту отель Бово (рис.4) вполне подходил для этой цели. Он анализирует характер, «который каждая комната имеет в связи со своим

назначением» [22] в абстрактном, умозрительном доме, которого не существует на самом деле.

Умозрительный дом – это идеальная модель, не соответствующая напрямую реальной архитектуре, но как бы скрывающаяся за ней. В его описании одинаково важны и бытовые моменты, такие как способы хранения хвороста, и декоративные элементы (отделка, ордера, свет, вид из окна), и функциональное разделение, выраженное через метафору. Все они увязаны в единую систему, в которой, однако, отсутствует этажность, зачастую не определены переходы между группами помещений, никак не учитывается форма участка. То есть дом, о котором идет речь, остается, несмотря на скрупулезную детализацию, умозрительным, не обладающим рядом необходимых элементов реального строения. Он не может существовать даже в чертеже – только в представлении и в описании. Но это нисколько не снижает его ценности для любого практика эпохи, ведь век Просвещения был веком теории, за которой следовала практика.

Описание Ле Камю де Мезьера вводит нас в дом, как гостя, а потом допускает в самые интимные его части. Этот путь напоминает тот, который проходит героиня романа «Маленький дом» Жана-Франсуа де Бастида. Герой книги поспорил, что соблазнит свою избранницу, тонко понимающую искусства, проведя ее сквозь все комнаты своего прекрасного дома [23]. Это же пытается, как кажется, проделать со своим читателем Ле Камю де Мезьер, описывая главные помещения дома.

Сначала он проводит нас через вестибюль, казалось бы, незначительное помещение, несущее, однако, нагрузку двойной коммуникации: архитектурной, ведь здесь располагается «большая лестница и другие проходы», и коммуникации с посетителем, ведь «какое бы ни было здание, вестибюль – первая комната, и она должна характеризовать его» [24].

Затем следуют три прихожие. Первая, «общая комната, следующая за вестибюлем, где находится лестничная площадка и ожидают слуги» [25]; в ней простое украшение подчеркивает необходимость, не задерживаясь дольше необходимого, двигаться дальше. Вторая прихожая отделана богаче, она стоит выше в иерархии дома, в ней ждут

уже не слуги, а камердинер, и тут уже можно поставить «несколько скульптур», обязательно «соответствующие жанром и характером статусу владельца, чтобы мы могли его узнать». Во второй прихожей «мы должны начинать испытывать те ощущения, которые прочувствуем в следующих комнатах» [26].

Третья прихожая заканчивает входную линию и подготавливает нас к «главной сцене» – салону или кабинету. В ней декор еще усиливается, сохраняя связь с предыдущими помещениями, и проектировщик должен постараться «вызвать ощущения, родственные одно другому, и показать взаимную последовательную связь комнат» [27]. Тут он может использовать живопись, позолоту и скульптуру, но умеренно, чтобы «все более и более, как следовало бы, украшать оставшиеся комнаты» [28]. Третья прихожая связана с последующими помещениями единством темы и эмоции, но ее декор приглушен, а ее переходная роль подчеркнута значимостью оформления дверного проема.

Только пройдя сквозь эту последовательность комнат, где декор усиливается по законам музыкального крещендо, мы попадаем в главное помещение, в данном случае, салон. Умозрительный дом воспринимается изнутри наружу, его фасады – это интерьеры, и, можно сказать, салон – это главный фасад, лицо дома. Градация богатства ведет именно к салону (главному залу), где достигает своего апогея: «здесь должно расцветать великолепие и богатство, здесь художник должен использовать весь свой вкус и гений» [29].

Салон «восприимчив к любым формам», но чем разнообразнее формы, тем сложнее с ним работать, и, чтобы понять, каково же должно быть «расположение всего» архитектор, к нашему удивлению, должен обратиться к декору: «От расположения кронштейнов во многом зависит гармония всего ансамбля; от кронштейна зависят крупные массы, которые задают и определяют характер; эти отвесы создают согласие; только кронштейн задает тон и правила расположения всего. Если же мы решим использовать карнизы без кронштейнов, эту роль начнет играть главный орнамент, его центр должен задавать линии всех направлений» [30]. Декор в умозрительном доме перестает быть просто украшением на несущем каркасе – он сам становится несущим, на нем строится дом, он определяет движение. Он удостаивается такой

высокой роли, так как именно декор (в который у Ле Камю де Мезьера входят также свет и вид из окна), во-первых, воздействует на эмоции, во-вторых, связан с метафорой, которая в умозрительном доме заменяет функцию.

Чтобы понять, как именно это происходит, следует обратиться к следующим двум комнатам умозрительного дома. Они завершают главную линию помещений, декор в них «затихает», как музыкальное диминуэндо. Сразу за салоном следует парадная спальня, помещение, сохраняющее размеры парадного, но уже относящееся к камерным. Чтобы подчеркнуть ее двойную природу, Ле Камю де Мезьер обозначает ее функцию как «дворец дремы». Дремота слаще всего утром, поэтому свет в нем должен быть всегда утренним, «как на полотнах, изображающих пробуждение Венеры, когда нимфы предупреждают ее о наступлении зари» [31].

Наконец, последняя комната главной линии помещений умозрительного дома – будуар, в переводе с французского «место, где дуются» (рис.5). По Ле Камю де Мезьеру будуар – это «убежище Флоры, которая, украшенная ярчайшими цветами, втайне ожидает ласк Зефира» [32], и «жилище сладострастия» [33]. Цветы в комнату помещают именно ради Флоры, чтобы вокруг нее всегда царствовали «красота, нежности весны». Сладострастие требует серьезного подхода к цветовой гамме: «Красный цвет слишком жесткий; желтый создаст неприятные отражения. Зеленый покажется слишком серьезным; только белый и голубой допустимы» [34]. Форма помещения диктуется богиней любви: «Принципиально важно не отходить от циркульных планов. Эта форма …посвящается Венере» [35]. Даже необходимость следить за качеством объясняется метафорой нимфы: «Будет глупо, если нимфа, желающая проверить чары своей красы, обнаружит, вместо правильной формы, искаженную фигуру» [36].

Итак, у Ле Камю де Мезьера описание главных помещений дома строится по линейному принципу, хотя в реальном строении эти комнаты почти никогда не располагались по одной линии. Однако их суть – это линейное движение, подчеркнутое прогрессией декора и нарастанием эмоции, поэтому в описываемом умозрительном доме, не важно, существующем в сознании проектировщика Ле Камю де Мезьера или

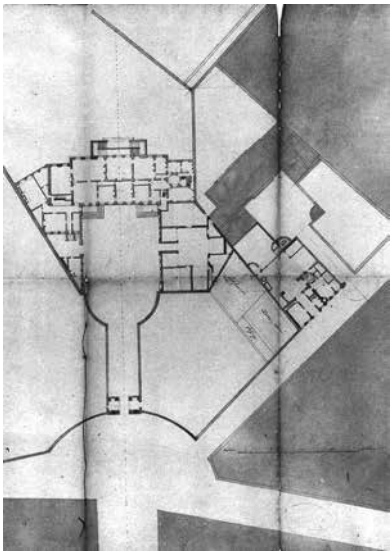


Рисунок 4. План отеля Бово в квартале Пале-Руаяль.



Рисунок 5. Фрейдеберг З. Будуар (из сборника гравюр 1775 года).

беллетриста Бастида, они спрямлены. Этот же феномен можно наблюдать в описании лабиринта Версаля, выполненного Клодом Перро к рисункам Ле Клерка. Он тоже «делает лабиринт линейным, даже абстрактным» [37].

В умозрительном доме линейность подчеркивается приемом прогрессии декора и градации богатства, о котором Ле Камю де Мезьер не устает напоминать. Декор, в целом, играет в умозрительном доме важнейшую роль: он является, без преувеличения, несущим, на нем строится это «здание, существующее в воображении». Именно декор способен адекватно передать метафору, которая в умозрительном доме заменяет функцию.

Чем же является, в конечном итоге, умозрительный дом эпохи Просвещения, описанный Ле Камю де Мезьером и иллюстрирующий его творческий метод? Это – теория, построенная как проект реального здания. Но это здание остается абстракцией, которая легко взаимодействует с такими сферами, как мифология, социология, философия и даже сфера эмоций, превращая их в элементы этой

вымышленной конструкции.

Понятийный аппарат теории и практики был объединен, что позволило по-новому посмотреть на проблемы, стоявшие перед философией архитектуры и проектированием. В результате, задача включить эмоции в архитектуру и поднять их до уровня ее базовых категорий была успешно решена Николя Ле Камю де Мезьером.

Примечания:

1. В статье цитаты из текстов Ле Камю де Мезьера даются в переводе автора (Коптевой Т.В.)

2. Louis XV. Lettres patentes... portant établissement d'une École royale gratuite de dessein à Paris... Registrées en Parlement [le 20 octobre 1767]. – Paris, 1767. – С. 1.

3. *Bord G.* La franc-maçonnerie en France des origines à 1815. – Paris, 1909. – С. 366.

4. В числе заказчиков де Валли была Екатерина II, а в его мастерской занимался Василий Баженов.

5. Нужно заметить, что атрибуция проектов Ле Камю де Мезьера представляет некоторые сложности: одновременно с ним во Франции работал его тезка, Дени ле Камю, личный архитектор герцога де Шуазеля. Кроме того, сам Ле Камю де Мезьер использовал литературные псевдонимы. Даже год смерти архитектора вызывает споры, «неточность» составляет почти 5 лет. Однако атрибуция Павильона не вызывает сомнений.

6. Подробнее смотри Necker J., Adams J. Sur la législation et le commerce des grains. – Paris, 1776.

7. Подробнее смотри Deming M.-K. La Halle au blé de Paris, 1762-1813: «cheval de Troie» de l'abondance dans la capitale des Lumières. – Bruxelles, 1998.

8. *Le Camus de Mézières N.* Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations / par M. Le Camus de Mézières, architecte. – Paris, 1780. – С. 1.

9. *Там же.* С. 3.

10. Académie royale d'architecture. Procès-verbaux de l'Académie

royale d'architecture, 1671-1793; publiés pour la Société de l'histoire de l'art français sous le patronage de l'Académie des beaux arts par Henry Lemonnier. – Paris, 1926. – C. 18.

11. *Le Brun C.* Conférence de M. Le Brun, premier peintre de Roy de France, chancelier et directeur de l'Academie de Peintre et Sculpture. Sur l'expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par E. Picart. – Paris, 1698.

12. *Le Camus de Mézières N.* 1780. C. 3.

13. *Там же.* С. 5.

14. *Там же.* С. 6-7.

15. *Там же.* С. 7.

16. *Там же.* С. 12.

17. *Там же.* С. 10.

18. *Там же.* С. 11.

19. *Там же.* С. 11-12.

20. *Там же.* С. 13.

21. *Там же.* С. 58.

22. *Там же.* С. 97.

23. *Bastide J.-F.* La Petite maison / publié par le bibliophile Jacob ; avec une eau-forte de Balauze. – Paris, 1879.

24. *Le Camus de Mézières N.* 1780. C. 98-99.

25. *Там же.* С. 99.

26. *Там же.* С. 101.

27. *Там же.* С. 102.

28. *Там же.* С. 103.

29. *Там же.* С. 104.

30. *Там же.* С. 105-106.

31. *Там же.* С. 111.

32. *Там же.* С. 118.

33. *Там же.* С. 116.

34. *Там же.* С. 120.

35. *Там же.* С. 122.

36. *Там же.* С. 122-123.

37. *Hayes J.C.* Reading the French Enlightenment: System and Subversion. – Virginia, 2006. – C. 186.

Библиография:

1. Académie royale d'architecture. Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793; publiés pour la Société de l'histoire de l'art français sous le patronage de l'Académie des beaux arts par Henry Lemonnier. – Paris: Librairie Armand Colin, 1926. – 426 с.

2. *Bastide J.-F.* La Petite maison / publié par le bibliophile Jacob ; avec une eau-forte de Balauze. – Paris: bibliophile Jacob, 1879. – 69 с.

3. *Bord G.* La franc-maçonnerie en France des origines à 1815. – Paris: Nouvelle Librairie nationale, 1909. – 591 с.

4. *Deming M.-K.* La Halle au blé de Paris, 1762-1813: «cheval de Troie» de l'abondance dans la capitale des Lumières. – Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1998. – 254 с.

5. *Hayes J.C.* Reading the French Enlightenment: System and Subversion. – Virginia: Cambridge University Press, 2006. – 260 с.

6. *Le Brun C.* Conférence de M. Le Brun, premier peintre de Roy de France, chancelier et directeur de l'Academie de Peintre et Sculpture. Sur l'expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par E. Picart. – Paris: chez J. L. De Lorme & E. Picart, 1698. – 130 с.

7. *Le Camus de Mézières N.* Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations / par M. Le Camus de Mézières, architecte. – Paris: chez l'auteur & Benoit Morin, 1780. – 289 с.

8. Louis XV. Lettres patentes... portant établissement d'une École royale gratuite de dessein à Paris... Registrées en Parlement [le 20 octobre 1767]. Paris: Impr. royale, 1767. – 4 с.

9. *Necker J., Adams J.* Sur la législation et le commerce des grains. – Paris: chez Pissot, 1776. – 436 с.

10. *Pelletier L.* Nicolas Le Camus de Mezieres's architecture of expression, and the theatre of desire at the end of the Ancien Regime; or, the analogy of fiction with architectural innovation: Дис… докт. философ. наук. –McGill University, 2000. – 443 с.

Н.Н. Ганцева

СТИЛЬ «БУЛЬ» В ИСТОРИИ МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье анализируется возникновение и развитие стиля «буль» в мебельном искусстве Франции конца XVII – начала XVIII вв., проводится периодизация творчества А.-Ш.Буля, рассматривается влияние техники, композиционных приемов в мебельном искусстве Буля на творчество немецкого мастера Иоганна Пухвизера.

The article examines the emergence and development of the style of “Boulle” in the furniture design in France of late XVII - early XVIII centuries, the author speaks about periods of creative work of A.-Ch. Boulle, and stresses the influence of compositional schemes and technology of A.-Ch. Boulle upon the work of the German furniture designer Johann Puchwiser.

Ключевые слова: А.-Ш.Буль, мебельное искусство Франции конца XVII – начала XVIII вв., Иоганн Пухвизер.

Keywords: A.-Ch. Boulle, furniture design in France of late XVII - early XVIII centuries, Johann Puchwiser.

Мебель в технике «буль» признана одним из шедевров мирового мебельного искусства. Получив свое название от мастера-мебельщика Андре-Шарля Буля, предметы мебели, фанерованные черепахой и латунью, по праву являются гордостью любого музея и частной коллекции.

Андре-Шарль Буль является одним из самых замечательных мастеров мебельного искусства конца XVII – начала XVIII вв. Его имя стало нарицательным, дав название не только определенной технике исполнения мебельных предметов – «в технике буля», но и художественному стилю в области мебельного искусства – «стиль буль».



Рисунок 1. Иоганн Пухвизер. Двойной секретер. Около 1704 г.

Андре-Шарль Буль родился 11 ноября 1642 года. Местом его рождения был королевский дворец Лувр. Известно, что в 1672 году, после смерти Жана Масе по результатам своих произведений А.-Ш. Буль получил звание первого краснодеревщика королевского двора, квалифицированного также в качестве архитектора, гравера и скульптора. И действительно, Буль был одновременно архитектором, художником, скульптором, мастером мозаичных работ, художником-краснодеревщиком, гравером королевской печати.

В начале своей деятельности Буль использовал технику наборного дерева, о чем свидетельствуют деревянные инкрустированные панно, украшающие некоторые из наиболее ярких предметов мастера. Во следующий период своего творчества Буль в большей степени находился под влиянием творчества Шарля Лебрена. Это время работы над изысканными предметами мебельного искусства с позолоченными фигурами, служащими обрамлением для флоральных композиций в технике инкрустации из бронзы и черепахи, можно считать наиболее блистательным периодом его художественной карьеры. Несколько позже он увлекся фантастическим стилем Берена и часто использовал его гротески: комические и мифологические фигуры на черепаховом фоне, окрашенном в различные цвета, смежные с оттенками бронзы, с введением инкрустаций из олова.

Следует отметить, что декоратор Жан Берен, «рисовальщик» комнат и кабинета короля, также жил в галереях Лувра, в соседних с Булем покоях. Берен сформировался как художник в мастерской Шарля Лебрена, откуда вышло большое количество художников различных жанров. После смерти своего учителя он во многом повлиял на развитие традиций декоративного искусства. Его рисунки и гравюры отличались благородством стиля и грациозностью исполнения. Влияние Берена было преобладающим в области декоративного искусства и интерьера.

В его арабесках и причудливых рисунках Буль черпал композиционнные идеи своих превосходных наборов в технике маркетри и инкрустации.

Помимо Берена Буль заимствовал графические мотивы и у других художников. Довольно часто ему помогал Доменико Кюсси, создавая фигуры и барельефы для его мебельных произведений.

Андре-Шарль Буль являлся не только исполнителями, но и автором проектов тех произведений, которые выходили из его мастерской. Являясь прекрасным рисовальщиком и скульптором, А.-Ш.Буль сам создавал модели бронзового декора и прекрасные барельефы, украшавшие его произведения. Более того, он отливал эти модели в своей мастерской, что доставило ему немало трудностей в отношениях с корпорацией литейщиков-бронзовщиков

Но чаще всего А.-Ш.Буль работал по собственным эскизам и композициям, которые были всегда зрительно уравновешены. Грациозность деталей никогда не отвлекала от гармоничности общего абриса. Орнаменты его произведений всегда выделяются на фоне инкрустации из черепахового панцыря с медными орнаментами в виде арабесок, оригинальность которых вызывает восхищение. Каждое произведение мебельного искусства Буля представляет архитектоничную форму, каждая часть которой соответствует замыслу.

А.-Ш. Буль мог одновременно употреблять разнообразные манеры исполнения, следуя своей фантазии или фантазии, вдохновленных его творчеством заказчиков.

Андре-Шарль Буль умер 29 февраля 1732 года в своих апартаментах в Лувре в возрасте 82 лет. Он оставил после себя четырех сыновей: Жана-Филиппа, Шарля-Жозефа, Андре-Шарля и Пьера-Бенуа. Первым двум принадлежало с 1725 года пользование мастерской Лувра как наследникам своего отца. Андре-Шарль Буль-сын также был краснодеревщиком и имел мастерскую на улице Оноре. Он умер в 1745 году. Младший сын великого краснодеревщика, Пьер-Бенуа, живший на улице Сент-Антуан умер в 1741 году. Шарль-Жозеф умер в 1754 году. Все они были бездетными. Поэтому пользование мастерской и право клейма Буля перешло к племянникам-близнецам Пьеру и Пьеру Тильману Буль. (См.Voy, Jal.Dictionnaire de biographie et J.Giffrey, Inventaire d’artistes).

Все четверо сыновей Буля получили звание королевских красноде-

ревщиков и изготавливали для королевского двора предметы меблировки; но их произведения никогда не приравнивались к работам отца. Они сохраняли традиции великого искусства эпохи Людовика XIV, они были краснодеревщиками, мастерами маркетри и позолотчиками. Именно у них учились те мастера, которые создали все богатство фантастической обстановки Людовика XV.

Техника наборов А.-Ш.Буля сохранила многочисленное количество почитателей на всем протяжении XVIII века, и откровенно вошла в моду в эпоху Людовика XVI. Краснодеревщики, такие, как Этьен Левассер и Филипп Монтини специализировались на реставрации старинной мебели и их повторам, согласно моде времени – без особого соблюдения канонов оригинала. Они создавали новую мебель из черного дерева, с линиями классицизма, с инкрустацией из латуни и черепахи. В основном это были комоды, бюро – plat, столы, парная мебель в виде шкафов, полушкафов и геридонов.

Эстетика и техника А.-Ш. Буль возродились во вкусе эпохи Наполеона III. Эля этой эпохи были характерны формы полушкафов и столов с традиционными для «техники буля» вставками из меди и черепахи на фоне из черного дерева или тонированного под черное грушевое дерево. Некоторые предметы были выполнены в соответствии с конструктивно-художественными характеристиками и в «технике буля», другие имели довольно крупный рисунок набора инкрустации с явным предпочтением красного черепахового панцыря и представляли меньшую художественную ценность.

Бронзовые элементы предметов А.-Ш. Буля имели мощное барочное насыщенное исполнение, в то время как последующие повторения, датируемые концом XVIII века были лишь претенциозно выполнены и тщательно прочеканены, что, пожалуй, предвещало начало нового стиля – стиля классицизма, провозгласившего первенство разума над чувствами. Оригинальные предметы, выполненные в мастерской А.-Ш. Буля были позолочены и покрыты полированным золотом, облегающим форму, в то время, как предметы, исполненные позже, были отделаны матовым золотом, которое некоторым образом разрушало их внешний эффект. Наборы из медных тяг на черепаховом фоне были заменены случайными, не имеющими отношения к композиции орнаментами, в

исполнении которых главенствующая роль принадлежала латуни.

А.-Ш. Буль оставил свое имя в наборе их черепахи и меди, но он также использовал маркетри из различных пород дерева. В то время клейма еще не имели употребления, мебельные предметы подписывались лишь в исключительных случаях, в основном, по просьбе иностранных заказчиков. Поэтому предметы, исполненные Булем, как правило, не имеют клейма и атрибутируются согласно архивным материалам, а также по своим конструктивно-стилистическим особенностям, как наиболее прекрасные по художественному замыслу, цельному образному решению, функциональным характеристикам и качеству исполнения предметы.

Его четыре сына увековечили во времена Регентства мебель «буля», которая имела своих последователей и поклонников.

Следует отметить, что, являясь интернациональным инвариантом, мебельные предметы, выполненные в технике «буль» одного исторического периода в различных странах приобретали свои национальные черты.

Баварский Двор представлял в этом отношении наиболее яркий пример.

Научным открытием для исследователей нашего времени стало имя Иогана Пухвизера, после того, как в 2009 году была проведена консервация и реставрация четырех предметов, исполненных этим мастером.

Биография Иогана Пухвизера (1680-1744) до конца не изучена, известно только, что некоторое время он находился во Франции и, несомненно, был знаком с работами А.-Ш.Буля.

В 1704 г. курфюрст Макс Эмануэль заказал своему придворному столяру Иоганну Пухвизеру (ок. 1680 гг.) два двойных секретера – «письменных шкафа». Они образуют парный ансамбль – один исполнен в premiere-partie, другой в contrepartie. Монументальные предметы мебели состоят из нескольких отдельных элементов. По сторонам над мощным основанием наподобие комода расположены откидные крышки, за ними – небольшие выдвижные ящички. Едва ли боковые крышки использовались как письменные поверхности, т.к. стенка, ограничивающая пространство этих полей, стесняла бы

пользователя в движениях. Тем не менее, Пухвизер предусмотрел под ними пространство для ног. Все поверхности этого монументального предмета полностью декорированы в технике Буля, причем черепаховый панцирь служит доминирующим материалом для фона гравированного металлического орнамента. Пухвизер использовал на лицевых панелях ящиков обоих секретеров различные гравюры Жана Берена, отдельные элементы которых он копировал, составлял по-новому и, наконец, переносил на черепаховый панцирь или металл. Однако, он не только применял французские эскизы, но и создавал собственные мотивы по пожеланию заказчика – курфюрста Макса Эмануэля: изображения военных трофеев, львов и зеркальную монограмму. Пухвизеру принадлежит авторство и композиций со спящими собаками.

Практически идентичный по габаритам второй секретер (R 3890) представляет собой так называемый вариант contre partie. Здесь черепаховый панцирь фона уступает место блестящей латуни, усиливая впечатление драгоценности предмета. В остальном, конструкция в точности соответствует парному предмету, включая ступенчатое углубление на задней стенке. Это означает, что оба предмета были созданы с учетом одного и того же выступа на стене, точное расположение которой на сей день неизвестно.

Перед своим отъездом в Брюссель в октябре 1704 г. курфюрст Макс Эмануэль сделал Пухвизеру заказ на эти два секретера в придворной мебельной мастерской. С уверенностью можно сказать, что пара секретеров была задумана для конкретной архитектурной ситуации в одном из проектов замкового строительства Макса Эмануэля. Многосоставная конструкция с углублением под выступ стены наводит на мысль о членении стены. Речь идет, скорее, не о чисто утилитарных предметах мебели для письма, а о монументальных элементах единого решения интерьера. Это обстоятельство является характерным отличием мюнхенской мебели от современной ей французской, которая, скорее, предполагала свободную расстановку в церемониально ориентированных апартаментах. Кроме того, мебель Андре Шарля Буля, как правило, имела бронзовые золоченые накладки, которые выглядели респектабельно и элегантно. Около 1700 г. в Мюнхене, очевидно, не было бронзовщика, который мог бы создавать что-то

подобное тому, что производили французские придворные мастера. Однако, раннюю мюнхенскую мебель в технике Буля выгодно выделяют другие особенности, которые придают ей своеобразный характер и очарование высокохудожественных изделий. Так, мебель баварских мастеров отличают замечательные детали маркетри, которые наполняют французские сюжеты баварскими элементами, выполненными с определенным юмором: зайцы, белки и т.п. Их ассортимент Пухвизер обогатил собственными изобретениями, вполне достойными пестрого мира барочного искусства, такими, как сфинксы в шляпах, спящие собаки, баварские львы и путти.

Основным не только конструктивным, но и колористическим решением мюнхенских предметов, изготовленных Пухвизером, является синий фон под черепаховым панцырем. Этот синий цвет являлся национальной особенностью Баварии – изначально герб рода Виттельсбахов – белое с синим (голубым). Поэтому Баварскую школу «буля» в колористическом решении отличает именно преобладание синего фона.

В отличие от А.-Ш.Буля И.Пухвизер делал не два, а три варианта набора. Таким образом, Пухвизер изготовлял три предмета аналогичной конструкции с фанеровкой в технике «булль». В плане технологических решений техники «булль» Пухвизера следует отметить другой вариант набора материалов. Помимо традиционных, черепахи и латуни, Пухвизер использовал также бумагу, в так называемом «сэндвиче», прокладывая ее между черепахой и металлом.

Произведения мастера-мебельщика баварского Двора Иоганна Пухвизера являются открытием нашего времени. Сюжетное исполнение наборов, использование самобытного образного, колористического и технологического решения позволяют говорить о баварском стиле мебели, выполненной в технике «буль».

Библиография:

1. *Ганцева Н.Н.* Людовик 14: роскошь великого века/ Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования № 3(45) март 2007.

2. *Ганцева Н.Н.* Организация производства мебели во Франции

XVII-XVIII вв.: развитие искусства в социальной парадигме эпохи// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ №2/2010.

3. *Ганцева Н.Н.* Сократ и Аспазия – философский сюжет в творчестве А.-Ш.Буля//Декоративное искусство и предметно - пространственная среда. Вестник МГХПА.- МГХПА,2011, - № 2.

4. *Ганцева Н.Н.* Мебельное искусство Франции XVII- XVIII веков в контексте социальной истории искусств// Исторические традиции и формы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства. – Коллективная монография: М., МГХПА, 2012.

5. *Ганцева Н.Н.* Мебельное искусство Франции XVII-XVIII вв. как отражение эстетического сознания эпохи. / Искусство и зритель. Труды исторического факультета СПбГУ. Том 16.- СПб, 2013.

6. *Champeaux A.* Le Meuble, Paris, 1885, p.90.

7. *Alcouffe D.* Le Mobilier du Musee du Louvre, t. I, 1993.

8. *Janneau G.* Le Meuble D'Ebenesterie, Paris, 1993, p.22-23.

9. *Arizzoli P.* Le mobilier de Versailles, 2002.

10. *Panne T.B.* Техника Буль в украшении мебели из собрания Эрмитажа// Сб. научных трудов «Прикладное искусство Западной Европы и России», Спб., 1999.

Л.Г. Мясникова

ЕВГЕНИЙ БАУЭР – АРХИТЕКТОР ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ КИНОФИЛЬМА (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Выдающийся режиссер и художник русского дореволюционного игрового кино Евгений Бауэр (1865-1917) впервые рассматривается как основоположник отечественного кинодекорационного искусства. Высвечен его подход к кино как к пространственному искусству, изучены созданные им типы декораций, позволившие применить новаторское освещение, глубинную мизансцену, ракурсную съемку и подвижную камеру. Отмечено влияние открытий Бауэра на развитие кинематографа и на формирование советской школы художников-постановщиков через его ученика Льва Кулешова.

Yevgenii Bauer (1865-1917), an outstanding movie director and designer of early Russian cinema, is for the first time described as the founder of the Russian feature movie design. The article highlights his approach to cinema as a spatial art and specifies the types of sets he created, that allowed him to put to use innovative lighting, deep focus mise-en-scene, tilting and tracking camera. The discoveries of Bauer had a lasting impact on cinematography and on the Soviet school of art directors via his disciple Lev Kuleshov.

Ключевые слова: Евгений Бауэр, кинодекорация, разомкнутая многоплановая декорация, пространство кинофильма, глубина кадра, глубинная мизансцена, первоплановая деталь, «диковинка», реквизит.

Keywords: Yevgenii Bauer, movie set, disjointed multiplane set, movie space, depth of screen, deep focus mise-en-scene, foreground article, “dikovinka”, props.



Рисунок 1. Евгений Францевич Бауэр (1865-1917).

Видный теоретик кино, режиссер и педагог Лев Кулешов, ученик Евгения Бауэра, считал, что именно его любимый режиссер и учитель сделал русскую кинематографию искусством. Современный кинозритель вряд ли знает имя Бауэра, и возникновение кино в нашей стране скорее свяжет с именами самого Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина. Тем не менее, в России до Октябрьской революции существовала развитая игровая кинематография [1], которая за десять лет существования совершила колоссальный рывок и в количественном, и в качественном отношении, вышла на мировой кинорынок со своим собственным национальным стилем [2] и обогатила киноязык. Большая заслуга в этом принадлежит Бауэру. По мнению авторитетного историка кино Жоржа Садуля «...Бауэр заслуженно может считаться первым настоящим кинематографическим художником не только в России, но и, пожалуй, во всем мире» [3].

Евгений Францевич Бауэр (1865 – 1917) (рис. 1) пришел в кинематограф состоявшимся человеком и художником, когда ему исполнилось за 45. Получив образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, он уже был хорошо известен в Москве как художник-новатор, фотограф, театральный декоратор и антрепренер. Особенно он прославился своими «световыми спектаклями»: постановкой антреприз с использованием новых для того времени приборов электрического освещения. Попробовав один раз поработать в кино, он там и остался, отказавшись от места художника-декоратора в императорском Большом театре. Начав в ателье Дранкова, вероятно, в 1912 году, он вскоре перешел к Александру Ханжонкову, а к 1917 г. стал акционером кинофабрики. Он отличался потрясающей работоспособностью, увлеченностью, умением организовать коллективную работу, открывать и воспитывать таланты, добротой и отзывчивостью по отношению к людям. Он – истинный автор своих кинопроизведений, выполнявший работу по кинофильму и за режиссера, и за художника. Он широко экспериментировал со

светом, сам гримировал актеров, делал эскизы костюмов, закупал реквизит, писал сценарии, крутил ручку киноаппарата – словом, брался за любую работу, если только она имела отношение к кино. Бауэр проработал в кино недолго – всего пять лет, но успел за это время снять более 80 кинофильмов, большинство из которых полнометражные. До нас дошли 26 лент, конечно, с купюрами, но, тем не менее, этого вполне достаточно, чтобы оценить вклад Бауэра в разработку проблем выразительности экранного пространства.

На заре своей истории кинематограф испытывал большое влияние приемов организации пространства со стороны более старших видов искусств. Писаный на холсте задник в виде декорации, бутафорская мебель пришли из фотоателье, кулисный характер планировки, расчет на общий план, утрированный грим и детали костюма – из театра [4]. Из-за плоской декорации и мизансцена была плоской, горизонтальной. Актер работал в заданном узком коридоре. Холщевые декорации, на которых было написано буквально все: и окно, и птичка в клетке, и свет из окна, снимались, как правило, на натурных площадках. При малейшем дуновении ветра декорации колыхались, платья и прически актеров раздувались. В помещении фронтальное освещение по типу театральной рампы делало и без того неглубокое игровое пространство еще более плоским.

К моменту прихода Бауэра в кино декорации стали более реалистичными: стены интерьеров на ведущих кинофабриках монтировались из фанерных модулей (так называемая фундусная система) [5], оклеивались настоящими обоями или обтягивались тканью. Двери и окна постепенно приобретали толщинки. Интерьер стал строиться в виде угла: в кадре находились две стены, реже три. Бутафорскую мебель постепенно заменяла настоящая. Хорошим кинематографическим стилем стало считаться заполнение кадра изобилием настоящих, не бутафорских предметов по принципу чем больше, тем лучше.

Бауэр сумел решить проблему плоскостности экранного изображения за счет смелых, новаторских решений организованного игрового пространства. Его главная заслуга заключается в его подходе к кино как к искусству пространственному, в котором пространство специально

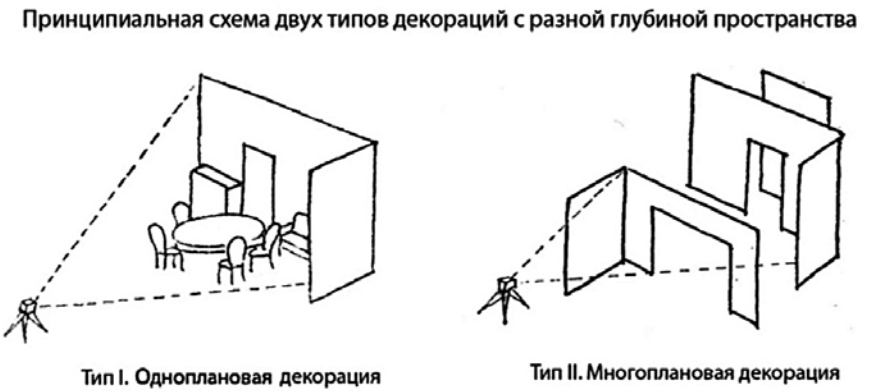


Рисунок 2. Принципиальная схема двух типов декораций с разной глубиной пространства.

организовано как образная среда движущегося в ней персонажа. В практическом аспекте такой подход вылился в создание нового типа декорации – разомкнутой многоплановой конструкции, которая позволила по-новому осветить игровое пространство и построить глубинную мизансцену (рис. 2).

Бауэр отказался от слепого копирования настоящего интерьера в кинодекорации, от постройки коробки, в основе которой лежит прямой угол. В разомкнутой многоплановой декорации гораздо больше глубины, возможностей подчеркнуть перспективу и, самое главное, возможностей проработать планы и объемы боковым светом. Как это ни парадоксально, но именно такая, далекая от реальности конструкция преодолевала плоскостность экрана и делала экранное изображение более жизненным, более похожим на реальность.

Бауэр во главу угла ставил слаженную совместную работу художника и оператора. Его постоянным партнером с 1914 г. был оператор Борис Завелев – одно из забытых великих имен русского кинематографа. Камера Завелева двигалась в те времена, когда о подвижной камере и, соответственно, об особых требованиях к декорации, еще и не помышляли. В 1914 г. тандем Бауэр-Завелев впервые использовал субъективную камеру в кинокартине «Немые свидетели», в 1915 г. в России появился параллельный монтаж как осознанный художественным прием (к/к «Дети века»). В фильме 1915 г.

«После смерти» Завелев провел 12-секундное панорамирование почти на 180о и затем 40-секундный отъезд в комбинированной декорации, состоящей из полукруглого зала и галереи. Погружение в сон героини фильма «Умирающий лебедь» (1916 г.) происходило при длительном 20-секундном отъезде камеры. (Любопытно, что сегодня при переходе героя ко сну, мечтаниям или воспоминаниям оператор склонен использовать наезд, а не отъезд.) Совершенно необъяснимо, учитывая технический уровень того времени, следование камеры в течение четырех секунд параллельно несущейся пролетке с главными героями без каких-либо подергиваний или перекосов в фильме «Умирающий лебедь» 1917 г.

Когда Лев Кулешов пришел устраиваться на работу на кинофабрику Ханжонкова в конце 1916 г. в качестве художника, он услышал об открытых Бауэром «тайнах» кинематографии, в том числе и о том, что художник должен позаботиться об удобствах оператора в декорации – его отходе с аппаратом, достаточном месте для осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и в боках декорации, где «должно быть как можно больше прогалов: через них легко направлять свет юпитеров в нужном направлении» [6].

Возможно, на саму мысль разомкнуть и по-другому осветить интерьер Бауэра натолкнула живопись – ведь он по образованию был художник – в частности, немотивированное освещение интерьеров голландским живописцем XVII века Питером де Хохом, а также светопись Яна Вермеера, Хендрика ван дер Бурга, Элиаса Бурса, Питера Янсенса Элинга и других. Бауэр взял у делфтской жанровой школы все то, в чем они были великие мастера: многоплановость композиции, использование света не только как формообразующего, но и как структурообразующего элемента, передача глубины пространства через построение интерьера, использование значимых, раскрывающих смысл композиции деталей или предметов на переднем плане (Бауэр называл их «диковинками»), многослойность заднего плана. Своеобразна и роль человеческой фигуры на полотнах этих мастеров – и это тоже нашло отражение в творчестве Бауэра. Живописцы голландского города Делфт явно не страдали антропоцентризмом, воцарившимся в европейских умах со времен Возрождения, и лозунг «человек – мерило всех вещей»



Рисунок 3. Ян Вермеер «Любовное письмо» (фрагмент) и кадр из фильм Е. Бауэра «Немые свидетели» (1914).

был им не близок. Они не стремились подчинить среду человеческой фигуре, а наоборот, органично вписывали фигуру в окружающее пространство. Они использовали различные ракурсы и тем самым придавали различное звучание своим композициям.

Интересно сравнить композиционные решения картины Вермеера «Любовной письмо» (1667-68) и кадр «Письмо от сына» в к/к «Немые свидетели» Бауэра (1914) (рис. 3). Бауэр создал очень простую «универсальную» декорацию из черного бархата, который в виде двух портьер образует передний и задний планы [7]. Переход к среднему плану осуществлен через «диковинку» - роскошный торшер в стиле ар нуво, являющийся одновременно и единственным видимым источником света в кадре. Торшер говорит нам о социальном статусе героини этого кадра – женщине состоятельной и не чуждой художественного вкуса. «Диковинка» у Бауэра – значимая деталь на переднем плане, точно так же, как брошенные туфли, оставленные корзины и метлы на полотнах голландских живописцев. Понимая законы восприятия, Бауэр дает в кадре переднеплановый предмет лишь частично, предоставляя воспринимающему сознанию дорисовывать недостающую часть и тем самым расширить пространство кадра, выйти за его пределы.

На примере кадра из фильма «Немые свидетели» видно, что «диковинка» у Бауэра многофункциональна. Она нужна для достижения глубины пространства, сильно суженного двумя плоскостями портьер, а также для обозначения источника света в декорации из черного бархата



Рисунок 4. Спальня Веры. Декорация из фильма Е. Бауэра «Сумерки женской души» (1912-13).

и определении статуса и вкусов героини фильма. На среднем плане с помощью продуманной расстановки на столе посуды – изящного серебряного кофейника, сахарницы, чашки – Бауэр приводит взгляд к кульминации всего эпизода – к посланию от сына, в котором он сообщает о своей женитьбе. Динамичная диагональ, образованная головами двух женских фигур, - точно такая же, как и на полотне Вермеера, - говорит об активном обмене мнениями героинь по поводу письма. Таким образом, Бауэр создает символическое и метафизическое кинопространство, в котором декорация и реквизит являются не пассивным фоном, а активным творческим толкователем диегезиса [8].

Показательной в этом отношении является декорация спальни Веры – героини кинематографического дебюта Евгения Бауэра фильма «Сумерки женской души» (1912 г. или 1913 г.) [9] (рис. 4). Она также решена с использованием драпировок. Пространство разделено на два объема полупрозрачной газовой занавеской: первый план, утопающий в темноте, обрамленный симметричными вазами с цветами, и задний план, залитый ярким светом, где в середине сидит главная героиня. Меняется эмоциональное состояние героини – вместе с ней меняется и декорация, свет врывается в объем первого плана или равномерно заливает все пространство. Глубинная мизансцена и усложненное освещение усиливают драматический и символический потенциал декорации. Когда героиня фильма расстается со своими иллюзиями, ее платье из светлого становится темным, а спальня лишается полупрозрачной вуали, через которую Вера сначала смотрела на мир.



Рисунок 5. Интерьер и кресло князя Бартинского в к/к «Жизнь за жизнь», 1916 г.

Бауэр мастерски использует реквизит интерьера для организации пространства, прежде всего, мебель. Подход Бауэра к подбору реквизита был очень тщательным. Современники вспоминают, что он мог остановить съемку на несколько часов и отправиться на поиски необходимого ему в этой сцене канделябра определенного вида.

Мебель у Бауэра делит игровое пространство на объемы, она дает перспективу при правильной расстановке, она дает «воздух» (отодвинутая от стены мебель отбрасывает на нее тень и тем самым усиливает впечатление объема). Мебель, как правило, участвует в мизансцене. Она также – воплощение стиля художника-декоратора, режиссера или персонажа. Кроме того, она понятный указатель эпохи и социального статуса, материального положения или вкуса героя кинокартины. Мебель мобильна, ее легко достать и легко поменять. Для режиссеров классического (доцифрового) кинематографа она – самый типичный выбор в качестве «диковинки» (т.е. первоплановой детали), начиная с Бауэра.

Бауэр одни из первых (если не первый) стал заказывать производство мебели специально к определенному интерьеру определенного фильма по своим эскизам. Он стремился при помощи реквизита не только решать архитектонику среды, обеспечивать глубину кадра, но и раскрывать драматургию кинофильма. Например, кресло в доме князя

Бартинского в к/к «Жизнь за жизнь» – как будто «второе я» своего хозяина. Чрезмерно высокая спинка с навершием, заниженное широкое сидение, богатая обивка – это иконический образ красавца-князя с непомерной гордыней, образ кутилы и мота, который совершенно уверен в том, что другие люди существуют только для того, чтобы удовлетворять его прихоти (рис. 5).

К реквизиту крупных форм можно отнести архитектурно-скульптурное убранство интерьера. Это столбы, колонны, камины, скульптуры с их пьедесталами, ниши, декоративные панели, ширмы и прочее. Если в реальном интерьере ширму можно передвинуть, а камин или колонну нет, то в кинодекорации все не так. Бауэр в своих декорациях легко отрывает колонны от стилобата и антаблемента и превращает их в мобильный кинореквизит. Он был виртуозом создания правдоподобных интерьеров из колонн, мебели и драпировок без возведения стен. Эту его способность отметила Вера Ханжонкова, сообщив нам в своих мемуарах о том, что когда Бауэр пришел на кинофабрику А.Ханжонкова, то «резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить лобовое освещением боковым» [10].

В отечественном киноведении сложился уже штамп о любви Бауэра к колоннам и о том, что он использовал их в качестве средства прикрыть осветительную аппаратуру (конечно, в повторение мнения некоторых современников). Хочется подчеркнуть, что Лев Кулешов, работавший непосредственно с Бауэром в качестве художника-декоратора в конце 1916 – 1917 гг., и оставивший доброжелательные воспоминания о своем учителе, никогда не упоминал о практике размещения света в кадре за колоннами. Наоборот, он говорил о «прогалах в боках декорации», в которых удобно размещать юпитеры и направлять свет по своему желанию. И действительно, при внимательном взгляде на кадры фильмов Бауэра четко видно, что колонны в его интерьерах отражают боковой свет, а не выделяются на фоне света. Обилие колонн, появившееся в некоторых интерьерах поздних фильмов Бауэра, имеют композиционную и эмоциональную нагрузку. Они неразрывно связаны с драматургией характеров и по замыслу ближе к лесу колонн

в проектах реконструкции Московского Кремля Василия Баженова, чем к техническому средству театрального светотворчества. В кино нет нужды размещать скрытый источник света непосредственно в кадре – всегда есть техническое закадровое пространство. Гораздо важнее то, что композиционно колонна – это вертикаль. Вертикаль, многократно повторенная в перспективе, раскрывает кадр по вертикали, преодолевает верхнюю и нижнюю границы экрана и выплескивает кинообраз на зрителя.

От фильма к фильму кинодекорационный стиль Бауэра становился все более совершенным. Он достиг своей вершины в кинокартинах «Жизнь за жизнь» (реж. Е.Бауэр, худ. А.Уткин, 1916 г.) и «Король Парижа» (реж. Е.Бауэр, худ. Л.Кулешов, 1917). Очень хороша и декорация «Дом богатой вдовы» в фильме «За счастьем» 1917 года, в котором Лев Кулешов выступил и как художник-декоратор, и как актер. В чем отличие этих фильмов от более ранних работ Бауэра?

Декорации 1916-1917 гг. лаконичнее по реквизиту, но и, одновременно, сложнее в плане, объемнее и разнообразнее. Многие интерьеры трудно отличить от настоящих, и исследователю приходится находить в архивах старые фотографии, свидетельства современников о том, что действительно и «Жизнь за жизнь», и «Король Парижа» снимались в павильонах Александра Ханжонкова в Москве на улице Житная и в городе Ялта, где кинопредприниматель с присущим ему размахом планировал развернуть русский Голливуд.

Бауэр-художник для этих фильмов создал множество типов многоплановых декораций, которые позволяли Бауэру-режиссеру использовать глубинную мизансцену: анфиладная декорация, обратная угловая декорация, овальная декорация, декорация с помостом, двухъярусная декорация. Бауэр не пренебрегал и простыми декорационными решениями: конструкцией по типу «стена» или «угол», в которой реквизит, контраст и грамотное освещение создавали глубину. Он также достиг в этот период небывалых высот в использовании «универсальной» декорации из черного бархата, в которой успешно снял не просто камерную сцену с двумя актрисами, а многолюдную свадьбу в фильме «Жизнь за жизнь» и массовую сцену в мужском игорном доме в фильме «Король Парижа». Вершиной дореволюционной декорации в

сукнах можно считать интерьер дома Люсьены Марешаль в кинокартине «Король Парижа», решенный лаконично и четко за счет «диковинки» – деревянной колонны, стола, нескольких стульев, гобелена и черного бархата. Описание истории создания данного интерьера можно найти в воспоминаниях Льва Кулешова.

Для позднего периода кинодекорационного искусства Бауэра (1916-1917 гг.) характерно развитие декорации по вертикали. Большинство интерьеров кинокартин «Жизнь за жизнь» и «Король Парижа» имеют подиумы, лестницы или даже второй ярус – удивительный прогресс самой технологии изготовления павильонных декораций. Разноуровневые декорации позволяют решать множество художественных и режиссерских задач: добавляются дополнительные ритмы подиумов и лестниц для формирования композиции кадра; подъем пола, скажем, на заднем плане позволяет сразу показать на экране два сюжета; подиум на переднем плане увеличивает значимость фигур и реквизита и помогает создать очень глубокую перспективу и иллюзию большого пространства, как, например, в сцене бала в к/к «Жизнь за жизнь». Дополнительно глубинная мизансцена в сцене бала – постоянное движение дам и кавалеров из заниженной плоскости танцевального зала на первоплановый подиум – разрушает плоскостность экрана и создает эффект присутствия.

Понимание Бауэром роли движения в кинематографе поражает своей зрелостью. Всем было ясно еще с первого показа братьев Люмьер, что главное преимущество кинематографа – это возможность показать движение. Вопрос в том, как его показывать. Бауэр в отличие от своих современников не стремился его демонстрировать с помощью активной жестикуляции или мимики актеров (за что ему и доставалось от кинокритиков: такая игра была еще непривычной, ведь в театре утрированный жест - норма). Бауэр не любил приглашать в свои фильмы опытных театральных актеров, зато воспитал и подарил немому кинематографу таких королей экрана, как Вера Холодная, Иван Мозжухин и Витольд Полонский. Бауэр перед съемкой эпизода долго смотрел через объектив аппарата, выверяя мизансцену до сантиметра с точки зрения композиции и выразительности. Он вписывал мизансцену в декорацию, работал композиционно над каждым жестом, учитывая

тональные, линейные и фактурные свойства игрового пространства.

Особый интерес представляет работа Бауэра с движением из-за рамки кадра на переднем и заднем планах. По месту в кадре и по роли – это те же «диковинка» и заднеплановая деталь, которые призваны сформировать глубину и объем. Это не герои фильма, а именно кинодеталь. Если в фильме «Немые свидетели» (1914) еще можно увидеть при натурной съемке на заднем плане московских ямщиков, просто глазеющих на то, как снимают фильму, то в 1915 году в фильме «Грезы» на заднем плане всегда происходит движение фигур с пересечением кромки кадра. В том же фильме «случайный» прохожий вторгается в кадр на переднем плане и быстро проходит мимо героя, а в зеркальных витринах отражается пролетка, «случайно» проезжающая в тот момент по Тверской. Такое растворение боковых границ кадра с помощью движения, получившее название «открытая композиция», кинематограф освоит много позднее – он станет творческим почерком подчерк итальянского режиссера 50-60 гг. Лукино Висконти.

К какому бы типу ни принадлежала декорация Евгения Бауэра, она обязательно подчинялась следующим правилам: разомкнутость – кинодекорация не есть реальный интерьер; обеспечение глубины кадра за счет деления пространства на объемы; дополнительная проработка всех планов декорации; свобода передвижения оператора и размещения осветительного оборудования; обеспечение глубинной мизансцены и показа актера в наиболее выгодных ракурсах; обеспечение возможности дополнительного движения на переднем и заднем планах.

В отличие от других режиссеров раннего кинематографа Бауэр снимал свои фильмы сравнительно небольшими кусками и экспериментировал с монтажом: он искал возможности монтажного изложения сюжета, выразительного показа детали и тончайших переживаний своих героев. Уже в первой ленте Бауэера «Сумерки женской души» (1912 или 1913) появился крупный план лица героини, в картине «Дети века» (1915) – параллельный монтаж как сознательный прием. В фильме «Жизнь за жизнь» (1916) Бауэр демонстрирует мастерское владение монтажом: не только каждый эпизод построен монтажно, но и целые монтажные фразы отвечают синтаксису зрелой немой кинематографии 20-х годов, приходит к выводу серьезный советский исследователь

дореволюционного кино С.С.Гинсбург [11].

До Бауэра в русском кинематографе крупный план использовался только при необходимости донести до зрителя текстовую информацию или мелкое изображение. Визитка, письмо, телеграмма, газета, фотография, вплетенные в нить нарратива, фотографировались крупно и оставались в кадре так долго, чтобы зритель мог все прочитать и рассмотреть. Фактически, это и был сам нарратив, представленный в виде текста или иконического знака. У Бауэра же можно наблюдать помимо традиционного использования и метонимическую кинодеталь. Так монтируя крупный план книги, которую читает герой, режиссер не дает возможности разглядеть буквы, а использует образ в качестве главной характеристики.

Крупные планы героев фильмов, которые монтировал Бауэр-режиссер, предъявили новые требования Бауэру-художнику. Они привели к необходимости заменить традиционный в раннем кинематографе театральный грим актеров на что-то более естественное. Театральный грим, рассчитанный на то, чтобы лицо артиста читалось и из партера, и с галерки, был слишком грубым для показа с близкого расстояния. Бауэр сам принимал деятельное участие в подборе грима и экспериментальных съемках различных его вариантов, что было не такой и простой задачей. Несовершенная кинопленка тех лет была очень капризной в тоновой передаче цвета.

В отличие от американского монтажа, который концентрировал внимание на актере, его глазах, руках или на действии, Бауэр всегда вписывал актера в окружающую обстановку. Иногда он просто останавливал мизансцену, позволяя глазу блуждать по кадру. Он умел держать паузу, и он умел говорить со зрителем на языке образов.

Бауэр придавал огромное значение выразительности изобразительного ряда. В кинокартине «Жизнь за жизнь» каждый интерьер, костюм, мебель, грим – все продумано до мельчайших деталей, изготовлено по эскизам художника, если этого требовал авторский замысел. Объем работ был огромный: Бауэр даже пригласил художника Алексея Уткина себе в помощь, и в дальнейшем регулярно включал художника в состав съемочной группы. На фильмах 1916-1917 гг. «Набат», «Король Парижа» и «За счастьем» в качестве художника



Рисунок 6. Будуар Муси. Декорация Е. Бауэра к к/к «Жизнь за жизнь» (1916 г.).

работал Лев Кулешов. Фильм «Жизнь за жизнь» почти полностью был снят в павильоне. Было построено не менее 12 интерьеров, причем один из них, самый большой, использовался трижды: как сцена городского бала, картинная галерея и бальный зал в богатом доме. Поражает мастерство и лаконизм изобразительных средств, с помощью которых Бауэр умел преображать одну и ту же конструкцию, экономя тем самым павильонное пространство. Каждый интерьер отвечал своему предназначению, в нем не было случайных предметов или условной бутафорской мебели. Кроме того, по стилю, архитектонике и композиции кадра, которая задавалась точкой съемки, заложенной в декорации, каждый интерьер иконически отражал характер героя и развитие драматургии. Мужские интерьеры – большие анфиладные декорации с подчеркнутыми горизонталями и массивной мебелью, снимались фронтально. Женские интерьеры, оформленные в полном соответствии с господствовавшим в то время в богатых московских домах стилем эклектика, хвастали стройными колоннами, нишами, разнообразной мебелью времен Людовика XIV, XV или ампира и снимались диагонально. Будуар любимой героини Бауэра – а то, что она его любимая героиня, видно из декорации – представлял собой полукруг, развивающий свой объем в глубину по диагонали. Больше всего интригует в этой декорации возможности бокового освещения: на самом переднем плане, как в декорации спальни Веры из фильма «Сумерки женской души», на среднем и на заднем плане. Все великолепные возможности, заложенные в данной декорации, в полной мере задействованы мизансценой: героиня, ожидающая своего мужа, в потоках света на самом переднем плане, чуть позже ее муж на том же месте в контрастном темном костюме – он только что вернулся

из игорного дома и не нашел одобрения жены, наконец, примирение супругов в среднем плане декорации в спокойном равномерном освещении (рис. 6).

Освещение в данном фильме, по сравнению с «Сумерками», гораздо более совершенно. Над стенами декорации, находящейся перед камерой, были установлены осветительные приборы, которые как бы просвечивали происходящее действие сзади по направлению к камере. А боковой и верхний свет, освещающий пространство декорации от аппарата, давал общий рассеянный свет. Но такая работа со светом, – отмечает советский художник-постановщик и педагог Геннадий Мясников, – была еще редким исключением. Она встречалась, главным образом, в фильмах Бауэра [12].

Бауэр никогда не строил проходных, не имеющих диегетического смысла интерьеров. Он выражал через пластику организованной предметно-пространственной среды драматургию фильма. В картине «Жизнь за жизнь» он создал великолепный интерьер с запоминающимися витражами, ажурными растениями, светлой мебелью и черным бархатом для съемки одной единственной сцены, в которой интрига закручивается до предела (по жанру этот фильм – криминальная драма). Несмотря на то, что декорация необыкновенно хороша, нигде, даже мимоходом она не попадает больше в объектив камеры. Интерьер уникален точно так же, как и то роковое решение, которая приняла в нем героиня фильма для себя и для других участников драмы. Он является воспринимаемой глазом изобразительной кульминацией сюжета.

У Бауэра можно также подсмотреть множество более мелких приемов выразительности кинематографического пластического образа. Например, платье актрисы при помощи ветродуя может начать едва заметно двигаться и приобрести желаемую форму в момент кульминации игровой сцены. Или перила декорации могут быть выполнены раз в 5 толще, чем нужно, и на их фоне актриса будет казаться более хрупкой. Как тут не вспомнить американские вестерны, широко применявшие тот же прием: одна и та же декорация салуна в каком-нибудь городке Дикого Запада строилась на студии Голливуда в двух вариантах: одна побольше, чтобы дамы казались стройнее, вторая поменьше, чтобы ковбои были мощнее. Поистине идеи не знают границ!

Новаторство Бауэра признавали все его коллеги, даже из конкурирующих кругов. Вернее, не просто новаторство, а то, что Бауэр открывал в киноязыке то, что становилось затем его нормой. Режиссер В.Гардин позднее написал в своих воспоминаниях: «...Я хочу отметить, что родоначальником композиционного метода в кинематографии был, несомненно, Бауэр» [13]. Актер и режиссер А.Бек-Назаров утверждал, что Бауэр в свое время пользовался новыми, тогда еще неизвестными средствами, которые только позднее были признаны альфой и омегой работы кинохудожника. Бауэр был «первым режиссером, который понимал, какое эмоциональное воздействие оказывает на зрителя уже сама композиция кадра». Он учил выбрасывать из кадра все лишнее, что могло отвлечь внимание зрителя от наиболее важного в развивающемся действии [14].

Несмотря на короткий творческий путь Евгения Бауэра – он умер в июне 1917 года, проработав в кино всего лишь пять лет, его влияние на отечественный кинематограф было огромным. К 1916 году находки Бауэра в области кинодекорации были осмыслены и рекомендованы к применению как нормативные в настольной справочной книге по кинематографии [15]. У Бауэра многому смогли научиться большие русские режиссеры. Без усвоения опыта Бауэра, верно замечает Гинзбург, совершенно невозможно объяснить метаморфозу Якова Протазанова, которую он совершил в фильме «Отец Сергий». В 1916 г. «Пиковая дама» снималась режиссером Протазановым, еще мыслящим всецело по-театральному: плоская композиция и мизансцена, принцип рампы в освещении, условность декорации, бутафорский реквизит. Образ Германа решен гротескно: актер снимался в полном театральном гриме, в гипертрофированной наполеоновской треуголке и пальто с огромной пелериной из театральной костюмерной. Через два года в 1918 г. «Отец Сергий» Протазанова продемонстрировал зрелый для того времени киноязык: появилась многоплановая декорация, глубинная мизансцена, более сложное освещение, реалистичный интерьер и костюм, монтаж с включением крупного плана. Даже появились знаменитые бауэровские колонны, хотя не всегда Протазанов справлялся со сложной декорацией как режиссер. Например, перспективная декорация с колоннами в кадетском корпусе в начале фильма была испорчена мизансценой:

кадеты появились сбоку сразу у нескольких колонн, и по их росту стало ясно видно, что первая колонна толще остальных, – задуманного эффекта глубины не получилось. Хорошую декорацию очень легко испортить, а плохую, практически, невозможно исправить. Только тесный союз режиссера, художника и оператора, умение говорить на одном языке, слышать и понимать друг друга могут обеспечить успех.

Среди прямых учеников Бауэра наиболее влиятельным в советской кинематографии стал Лев Кулешов. Через всю жизнь он пронес твердое убеждение в том, что только режиссер-художник может создать настоящее кинопроизведение и сохранил добрые чувства к своему учителю, несмотря на то, что Бауэра после революции окрестили декадентом и просто вычеркнули из истории кино в России. У Бауэра Кулешов получил азы: научился принципам композиции кадра, правилам освещения, а также перенял теорию актера-натурщика и получил основы монтажа. После смерти учителя он начал осмысливать его приемы, написал статью «Основы светотворчества», затем сконцентрировался на исследовании монтажа. Известно, что Кулешов уделял особое внимание первому набору художественного факультета ВГИКа в 1939 г. Опыт Бауэра – забытого великого имени русского кинематографа – на самом деле не пропал втуне. Через таких художников и педагогов, как Лев Кулешов, Алексей Уткин, Владимир Егоров он был передан молодым художникам-постановщикам – воспитанникам ВГИКА, что и объясняет появление сильной кинодекорационной школы в советской кинематографии сразу после второй мировой войны. Евгения Бауэра по праву можно считать основоположником отечественного кинодекорационного искусства.

Примечания:

1. Художественное или игровое кино в России ведет свое лето-исчисление от восьми- минутного фильма «Понизовая вольница», снятого в 1908 г. ателье А.Дранкова по мотивам песни о Стеньке Разине. Несмотря на примитивность художественного языка, этот фильм, снятый русскими по русскому сюжету, пользовался бешенным успехом. После него игровые фильмы, а вместе с ними и новые киноателье (более позднее название – кинофабрики) стали рождаться как грибы после дождя. Самым

крупным из них стало акционерное общество «А.Ханжонков и Ко», где и работал Бауэр. До «Понизовой вольницы» в России снимались только хроники и видовые фильмы, а в кинотеатрах шли иностранные игровые ленты, в основном американские, французские и датские.

2. Подробнее о русском стиле дореволюционного кино см. в предисловии Юрия Цивьяна к кн. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1918). – М., Новое литературное обозрение, 2002. С. 8-14

3. *Садуль Жорж.* Всеобщая история кино. Т.3. – М.: Искусство, 1961. С. 178.

4. *Мясников Г.А.* Очерки истории русского и советского кино-декорационного искусства. – М.: ВГИК, 1973. С.29.

5. Пионерами фундусной системы в кино были художники тех времен В.Фестер, Б.Михин, Ч.Сабинский и другие. Согласно Михину, эта система впервые была применена осенью 1911 года для декораций «Крейцеровой сонаты» Чардынина–см.: Михин Б. Рождение фундуса. // Из истории кино. Вып. 9. – М.: Искусство, 1974. Сс. 148–154.

6. *Кулешов Л.* Евгений Францевич Бауэр (к сорокалетию со дня смерти).// Кулешов Л. Собрание сочинений в трех томах. Воспоминания. Режиссура. Драматургия. Том 2. – М.: Искусство, 1988. С.404.

7. Сегодня невозможно оценить тонкости тонального решения «универсальной» декорации из черного бархата или любой другой декорации в сукнах Евгения Бауэра из-за качества видеоряда. Не вызывает сомнения, что в оригинальных лентах отсутствовали глухие темные и засвеченные места, полностью потерявшие информацию о фактуре и форме. Современники единодушно отмечали высочайшее качество фотографии и хвалили автора за цвет! Бауэр вирировал и подкрашивал все свои ленты и вызывал у зрителей искреннее восхищение их колоритом. Мы никогда не сможем воспринять эту сторону его творчества, поскольку все сохранившиеся отрывки – это черно-белые копии на пленке «Свема» очень плохого качества.

8. Диегезис – совокупность вымышленного мира экранного произведения искусства.

9. Существуют свидетельства о том, что кинокартина «Сумерки жен-ской души» была создана Бауэром в 1912 году, а вышла на экраны

в 1913 г. Каждый год и даже каждый месяц в истории раннего кино имеет значение. Фильмы создавались не дольше, чем за месяц, иногда за неделю, а прогресс кинематографа шел семимильными шагами. Точная атрибуция фильмов поэтому крайне важна.

10. *Ханжонкова В.* Из воспоминаний о дореволюционном кино. // Сб. Из истории кино. №5 – М., Искусство, 1965. С.126

11. *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007.

12. *Мясников Г.А.* Там же. С.66.

13. *Гардин В.Р.* Воспоминания. Том 2. – М., Госкиноиздат, 1952.

14. *Бек-Назаров А.И.* Записки актера и кинорежиссера. – М., Искусство, 1965

15. «При постановке в кинематографе, надо вещи и актеров ста-вить дальше, чем это должно было бы быть в действительности. Никогда не надо приставлять предметы обстановки прямо к стене, иначе она выйдет почти нарисованной на этой стене. Между первым планом и последующим оставлять крупный просвет и т. д. Также необходимо избегать прямой стены перед зрителем, а скрашивать эту прямизну арками, изломами, углами, нишами, лучше же всего анфиладной перспективой, которой я рекомендую пользоваться во всех возможных случаях. Без соблюдения этих правил на экране всегда получается какая-то лепешка, в которой актеры, декорация и бутафория нагромождены друг на друга и приплюснуты к стене. «Глубина» и «воздух» два элементарных задания обстановки. Картины, в которых они отсутствуют, нормально принадлежат к числу неудачных картин». – В кн. Вся кинематография. Настольная справочная книга. О режиссуре. Под ред. Ц.Ю.Сулимского. – М., 1916. С.81.

Библиография:

1. *Бек-Назаров А.И.* Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965.

2. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1918). – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

3. *Гардин В.Р.* Воспоминания. Том 2. – М.: Госкиноиздат, 1952.

4. *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007.

5. *Громов Е.С.* Л. В. Кулешов. – М.: Искусство, 1984.

6. *Громов Е.С.* Декоративное мастерство Е. Бауэра. // Вопросы киноискусства. Вып. 17. – М.: Наука, 1976.

7. *Зоркая Нея.* «Светопись» Евгения Бауэра. // Искусство кино. № 10. – М., 1997.

8. *Кавендиш Филипп.* Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино. // Киноведческие записки. №69. – М., 2004.

9. Кино и время. Бюллетень Госфильмофонда СССР. Выпуск первый. – М.: Госфильмофонд, 1960.

10. *Короткий Виктор.* А.Э.Блюменталь-Тамарин и Е.Ф.Бауэр. Материалы к истории русского светотворчества. // Киноведческие записки. №56 – М., 2002.

11. *Кулешов Л.* Собрание сочинений. В 3-х тт. – М.: Искусство, 1988.

12. *Михайлов В.П.* Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М., 1998.

13. *Михин Б.* Рождение фундуса. // Из истории кино. Вып. 9, М.: Искусство, 1974. Сс. 148-154.

14. *Мясников Г.А.* Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства. – М.: ВГИК, 1973.

15. *Садуль Жорж.* Всеобщая история кино. Т.2. Т.3. – М.: Искусство, 1961.

16. *Фортескье Луи.* Великий немой: Воспоминания кинооператора. – М.: Госкиноиздат, 1945.

17. *Сабинский Ч.* Из записок старого киномастера. // Материалы по истории кино СССР. Т.1. Дореволюционное кино. – М., 1945-1946.

18. *Соболев Р.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961.

19. *Ханжонков А.* Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М., 1937.

20. *Ханжонкова В.* Из воспоминаний о дореволюционном кино. // Сб. Из истории кино. №5 – М., Искусство, 1965.

М.А. Лопухова

ЖИВОПИСЬ ФИЛИППИНО ЛИППИ И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ФЛОРЕНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XV В.

Статья посвящена формированию особого подхода к классической традиции в творчестве Филиппино Липпи (1457–1504), чье пристрастие к насыщенной декорации all'antica отмечалось как отличительная черта его зрелого искусства. Его истоки, однако, следует искать в ранних работах мастера, которым присущи глубокая эмоциональность, увлеченная, но аккуратная работа с деталью и ряд новаторских по отношению к флорентийской живописи 1480-х гг. черт. В живописи Филиппино 1490-х гг. «антикварный» декор, невзирая на его кажущуюся бессистемность, всегда глубоко продуман и обладает четким функциональным назначением.

The article discusses a special approach to the classical tradition in the work of Filippino Lippi (1457–1504) whose propensity for a rich all'antica-decoration was often mentioned as a sign of his mature style. It source, however, has to be sought in the artist's early masterpieces, which display deep emotions, enthusiastic, but exact use of a detail, and also a set of novel manners apart the Florentine painting of the 1480's. The antiquarian décor of Filippino's paintings of the 1490's seems random and hardly systematic, but it is always well-elaborated and strongly functional.

Ключевые слова: итальянская живопись, искусство Раннего Возрождения, флорентийская школа живописи, классическая традиция в искусстве, Филиппино Липпи.

Keywords: Italian painting, Early Renaissance art, Florentine school of painting, classical tradition in art, Filippino Lippi.

Суждение о Филиппино Липпи (1457-1504) как о художнике, неравнодушном к античному искусству, одном из основоположников ренессансной декорации all'antica восходит к «Жизнеописаниям…» Дж. Вазари [1] и со временем превратилось в историографический штамп. Большинство исследователей, обращаясь к его творчеству, подчеркивали обилие классических деталей в его живописи 1490-х гг. и отмечали решающую роль римской поездки 1488-1493 гг. в сложении его зрелого живописного языка. Единодушно признавая посещение Рима потрясением, которое внезапно превратило деликатного и сдержанного художника в провозвестника маньеризма и барокко, к тому же, чрезмерно увлеченного античной археологией, они почти всегда оставляли без внимания предпосылки, которые сделали возможной такую резкую перемену его манеры. Парадоксально при этом, что, невзирая на безусловную репутацию «археологического художника par excellence» [2], Филиппино, в отличие от своих флорентийских современников, оказался почти полностью обойден вниманием авторов сводных трудов по истории классической традиции и ведущих представителей иконологического метода. Рецепция классической традиции в его раннем творчестве никогда не рассматривалась как проблема, заслуживающая специального интереса. Между тем, именно в его юношеских работах, столь отличных от живописи 1490–нач. 1500-х гг., следует искать истоки его зрелого стиля [3].

К увлечению древностью располагала сама та среда, в которой формировался мастер. Его ученичество в мастерской Боттичелли пришлось на сер. 1470-х гг. – время, когда готовил свои переводы и комментарии к классическим текстам К. Ландино и читал лекции об античной литературе А. Полициано. О близости Филиппино к роду Медичи, определявшему вкус и характер культуры этого времени, свидетельствует покровительство, которое оказывал ему Лоренцо Великолепный. Помимо прямых поручений (проект надгробия фра Филиппо Липпи в соборе Сполето, кон. 1480-х гг.), Лоренцо выступал посредником при заключении договоров на республиканские заказы, на украшение капеллы кардинала Оливьеро Караффы (1488-1493, Рим, Санта Мария сопра Минерва) и при получении заказов от венгерского короля Матвея Корвина [4]. Следует отдать должное Лоренцо-меценату:

он не только использовал талант Филиппино в дипломатических целях, одновременно способствуя росту его известности, но и заботился о его просвещении, будто предугадав специфическую особенность его дарования: направляя его в Рим в июне 1489 г., в письме к своему доверенному лицу, коллекционеру Дж. Чамполини, Медичи просит показать Филиппино «головы и прочие вещи». Находясь за пределами Тосканы на рубеже 1480–1490-х гг. Филиппино поддерживал переписку со своим патроном, а по возвращении, хотя и не застал Лоренцо в живых, начал заказанную ранее фреску на его вилле в Поджо-а-Кайано, т.е. сохранил связь с его наследниками [5].

Эволюция манеры Филиппино, как и изменение его восприятия классической традиции, лучше всего прослеживается на материале церковной живописи. Исполненные им на протяжении двадцати лет три фресковых цикла наглядно демонстрируют переход от аккуратного, вдумчивого использования отдельных мотивов, буквально «вплавленных» в ткань живописного повествования, к их постепенной артикуляции в маргинальных зонах ансамбля, а затем и к широкому употреблению «цитат» из репертуара античного искусства, пластических, но особенно – археологических. Так, в росписях капеллы Бранкаччи (Флоренция, Санта Мария дель Кармине), которые мастер завершал в 1482-1485 гг., такая цитата всего одна – профиль императора Нерона, скопированный напрямую с римского сестерция или с его воспроизведения на терракотовом бюсте юноши в доспехе работы А. Поллайоло (ок. 1470, Флоренция, Барджелло). Филиппино «оживляет» образец, чтобы придать историческую достоверность портрету. В то же время, он подчеркивает свирепый облик правителя, в чем обозначилась неформальная, эмоционально окрашенная установка по отношению и к изображаемому предмету, и к античному образцу.

Детали all’antica Филиппино начинает применять в капелле Караффа – римском ансамбле, в котором, безусловно, выкристаллизовалась его зрелая манера. К концу 1480-х гг. силами его старших коллег Рим был превращен в настоящую лабораторию ренессансного стиля. В ней постепенно сплавлялись воедино традиции разных школ: флорентийской, умбрийской (в росписях Сикстинской капеллы 1481-1482 гг.), северо-итальянской (в несохранившейся капелле Иннокентия

VIII в ватиканском Бельведере, расписанной Мантеньей); мастерская Б. Пинтурриккьо уже осваивала богатейший декоративный репертуар античного гротеска, заимствованный с потолков Золотого дома Нерона. Филиппино много рисует с антиков: Б. Челлини упоминает, что видел в доме его сына «немало книг, рисованных его рукой с прекрасных древностей Рима» [6]; эти альбомы неизвестны, но сохранилось несколько листов, которые являются непосредственными набросками с античных подлинников [7], что для Кватроченто свидетельство достаточно редкое.

Филиппино создает свой вариант римского стиля, в котором «антикварные» детали используются для артикуляции лейтмотивов богословской и политической риторики живописного ансамбля. Они в небольшом количестве рассыпаны по всем сценам, а сосредоточены на иллюзионистических архитектурных элементах [8] – фризах, пилястрах, порытых гротесковым орнаментом, балюстраде в цокольной зоне капеллы. Преобладают среди них мотивы с морской и литургической тематикой, которые указывают на эпизоды биографии заказчика – священнослужителя и военачальника, победа которого над турецким флотом уподобляется триумфу над еретиками св. Фомы Аквинского, его покровителя. Примечательно при этом, что художник абсолютно равнодушен к римскому пейзажу в духе mirabilia urbis, составленному из наиболее знаменитых античных построек, который так любили Мантенья или мастерская Гирландайо: он пишет топографически точные виды города.

В капелле Филиппо Строцци (1489-1502, Флоренция, Санта Мария Новелла) пышные «трофеи язычества» выплескиваются из маргинальных зон на стены, заслоняя собой, собственно, христианское содержание сцен [9]. Декорация капеллы [10], разумеется, не имеет языческого подтекста, но, будучи основана на теологической концепции Марсилио Фичино, сознательно обращается к античным образам и мотивам. Бессистемное нагромождение «антикварных» деталей – впечатление ложное: они не перестают выполнять свою «комментирующую» функцию и подобраны так, чтобы подчеркнуть лейтмотивы ансамбля. Например, изображения Муз на алтарной стене раскрывают античную тему прижизненного апофеоза [11], созвучную теме воскресения, ключевой для погребальной

капеллы. Иными словами, пропорционально количеству антикварных деталей возрастает и их символическая нагрузка – более того, их прототипы всегда опознаются в известных римских антиках. Помимо скрытой символики, они исполняют роль элементов, придающих сценам историческую достоверность (пусть и своеобразно понятую): демонстрируют мощь и пышность власти и религии Древнего Рима, которые разрушаются евангельской проповедью. В то же время, особая динамичность художественного строя капеллы отчасти отражает специфику тех античных источников, которыми мастер пользовался при выборе «антикварных» деталей и при построении некоторых фигурных групп: резные саркофаги, монументальные рельефы и глиптика II-III вв. чужды классической гармонии сами по себе.

Если монументальная церковная живопись Филиппино предоставляет обзор его творческого пути, его алтарные картины позволяют вникнуть в саму природу его дарования. Так, его ранние алтари и тондо отличает значительная самостоятельность в области композиционных построений, что принято связывать с изоляцией мастера от его флорентийского окружения, частыми отъездами в Лукку в нач. 1480-х гг. [12]. В частности, формальной композиционной схеме sacra conversazione, сложившейся во флорентийской живописи 1470-х гг., он предпочитает свободный пейзажный фон («Алтарь Магрини», ок. 1481-1482, Лукка, Сан-Микеле-ин-Форо). Кроме того, молодой Филиппино – художник необычайно любознательный и живой, уделяющий значительное внимание повествовательным подробностям и психоэмоциональной выразительности образов («Явление Богоматери св. Бернарду», 1484-1485, Флоренция, Бадия). Псевдоантичный декор в его алтарях 1480-х гг. появляется сравнительно редко и, как правило, содержит элементы условно-классические («Тондо Корсини», 1481-1482, Флоренция, Галерея Корсини) или восходящие к книгам образцов, как в «Мадонне с младенцем и святыми Иоанном Крестителем, Виктором, Бернардом и Зиновием» (1486, Флоренция, Уффици; это единственный монументальный алтарь Липпи, где соблюдена стандартная схема «святого собеседования», что обусловлено его предназначением – для зала Коллегии восьми Палаццо Веккио). Зрелые алтари Филиппино, даже если формально они принадлежат к

типу sacra conversazione («Алтарь Нерли», 1495, Флоренция, Санто-Спирито; «Мистическое обручение св. Екатерины», 1501, Болонья, Сан-Доменико), также характеризуются вариативностью построения, продуманной расстановкой фигур, необычайно тонкой драматургией жестов и, как следствие, – значительной силой эмоционального воздействия. Косные композиционные схемы заменяются единичными элементами all'antica, обладающими одновременно структурной и декоративной функцией (скульптурными постаментами или тронами в виде античных жертвенников), – артикулированными, но не акцентированными сверх меры, которые становятся «камертоном» композиции, а в символическом отношении служат аллюзией на крестную жертву.

Сходные процессы наблюдаются в расписных панелях Филиппино для кассоне и спаллиера: на смену аккуратным орнаментальным деталям в античном вкусе и единичным пластическим формулам приходит использование стенки дионисийского саркофага в качестве образца для всей композиции («Поклонение Золотому тельцу в образе Аписа», ок. 1500-1502 гг., Лондон, Национальная галерея). Однако и в его ранних панелях («История Виргинии», Париж, Лувр; «История Лукреции», Флоренция, Галерея Палатина, ок. 1480 г.) классические архитектурные элементы (мотив аркады и триумфальной арки) выступают как структурообразующие. Обеспечивая композиции устойчивость, симметрию и единство, они в корне меняют саму систему построения панели для кассоне, прежде предполагавшую фризообразное развертывание живописного рассказа [13].

Картины на классические сюжеты составляют незначительную долю наследия Филиппино, но тематически они близки знаменитым флорентийским «мифологиям» Боттичелли и Пьеро ди Козимо. Они представляют собой воспитательные аллегории, оперирующие античными литературными образами [14]. В иконографическом отношении они строятся на основе как, собственно, античных мотивов, так и происходящих из одновременной живописи, которые Филиппино свободно варьирует и комбинирует между собой. Так, «Раненый кентавр» (ок. 1500, Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черт) содержит очевидную цитату из «Клеветы» Боттичелли (1495, Флоренция,

Уффици). В позе героини панно «Эрато», которое интерпретируется как аллегория целомудрия (ок. 1500, Берлин, Государственные музеи), соединены черты «Эрота, натягивающего лук» Лисиппа и одной из фигур с «Саркофага Муз» (Вена, Музей истории искусства). Таким образом, в расписных панелях Филиппино на классические темы отражены распространенные во флорентийском искусстве последней трети XV в. устойчивые метафоры и варианты их иконографического воплощения. К слову, отдельные мотивы all'antica, которые он использует в своей живописи с кон. 1480-х гг., также находят аналогии не только в античной пластике, но и в произведениях его коллег, прежде всего, тех, с кем он напрямую общался. Так, оформление излюбленного элемента его алтарных картин, скульптурных тронов, перекликаются с зарисовками в «Сиенском кодексе» Дж. да Сангалло, строителя виллы в Поджо (Сиена, Коммунальная библиотека, S.IV.8, fol. 42v, 43r). Для изображения полулежащей фигуры Липпи в ряде случаев пользуется рельефами Бенедетто да Майано на портале Залы деи Джильи в Палаццо Веккио (1480): с ним Филиппино сотрудничал и в нач. 1480-х гг. в Лукке, и позднее в капелле Строцци.

В то же время, эскизы фресок для портика виллы Медичи в Поджо-а-Кайано (ок. 1490) на сюжеты «Жертвоприношения Лаокоона» и «Смерти Мелеагра» совершенно уникальны для своего времени и по замыслу, и по исполнению – так же, как и сложная морально-дидактическая программа этого неосуществленного ансамбля в целом [15]. В них Филиппино с большой свободой компонует античные мотивы в соответствии, прежде всего, со своей собственной, конкретной художественной задачей, а не их первоначальным содержанием. Так, при изображении тела Мелеагра он опирается на так называемое «Ложе Поликлета» вместо саркофагов с историей Мелеагра, которые рекомендовал использовать для передачи пластики мертвого тела еще Л.-Б. Альберти. Оба сюжета прежде не изображались ренессансными мастерами (а в книжной миниатюре их трактовка носит выраженно средневековый характер), но решение, предложенное Филиппино, производит «совершенно античное впечатление» [16].

Филиппино Липпи – фигура рубежная: он застал и расцвет, и крах медичейского правления, повлиял на сложение искусства Зрелого

Возрождения и маньеризма. Последовательное рассмотрение его живописи сквозь призму классической традиции позволяет вписать ее в контекст эпохи – и, в то же время, продемонстрировать ее своеобразие. Поэтизация древности, свойственная флорентийской культуре, соединилась в ней со вкусом к varietas, воспитанным его отцом, мастером занимательного живописного рассказа. Глубокая эмоциональность Филиппино и его заинтересованное, вовлеченное отношение к изображаемому событию или предмету, определило его свободный, неформальный подход к использованию деталей all'antica, которые, невзирая на их порой причудливый характер, в действительности обладают четкой связью со своими классическими прототипами и насыщенным символическим содержанием.

Примечания:

1. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanesi. – Firenze, 1878. – Vol. 3. – P. 461-462.

2. *Chastel A.* La grande Atelier d'Italie. 1460-1500. – Paris, 1965. – P. 305.

3. *Ragghianti C.L.* Filippino Lippi a Lucca / Idem. Studi lucchesi. – Lucca, 1990. – P. 25.

4. *Nelson J.K., Zambrano P.* Filippino Lippi. – Milano, 2004. – P. 48.

5. *Nelson J.K.* Aggiunte alla cronologia di Filippino Lippi. – Firenze, 1992. – P. 44.

6. *Челлини Б.* Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. – СПб, 2003. – С. 46-47.

7. Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1255E, 1636E, 1637E, 167F; Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1991.190.I.j; Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-1258.

8. *Geiger G.L.* Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome. 16th century essays and studies, vol. 5. – N.Y., 1986. – P. 161-182.

9. *Wolf G.* Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. – München, 2002. – S. 305-310.

10. *Sale J.R.* The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella (diss.). – N.Y., L., 1979. – P.421-425.

11. *Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. – P., 1942. P. 256–288.

12. *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // Paragone. Arte. – 1965. – Vol. 16. – P. 14.

13. *Nelson J.K.* Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera // Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino / A cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi. – Firenze, 2010. – P. 139-147.

14. Филиппино был знаком с текстами, которые иллюстрировал: согласно посмертной описи мастерской, его библиотека состояла из двенадцати книг, среди которых значатся итальянский перевод Овидия, основные сочинения Данте, Петрарки и Боккаччо, рукопись Тита Ливия. – См.: Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. – 1987. – Bd. 31. – S.388-389.

15. Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов, инв. 169F; быв. Роттердам, коллекция Ф. Кенигса; Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. WA 1951.162; Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-6; Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 9862 r. Реконструкцию программы портика см.: Nelson J.K. The later works of Filipino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489-1504). – N.Y., 1992. – P. 111-114.

16. *Von Salis A.* Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. – Erlenbach, Zürich, 1947. – S. 140.

Библиография:

1. *Челлини Б.* Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. – СПб, 2003.

2. *Carl D.* Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. – 1987. – Bd. 31. – S.373-391.

3. *Chastel A.* La grande Atelier d'Italie. 1460-1500. – Paris, 1965.

4. *Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. – P., 1942.

5. *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // Paragone. Arte. –

1965. – Vol. 16. – P. 9-20.

6. *Geiger G.L.* Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome. 16th century essays and studies, vol. 5. – N.Y., 1986.

7. *Nelson J.K.* Aggiunte alla cronologia di Filippino Lippi. – Firenze, 1992.

8. *Nelson J.K.* The later works of Filipino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489-1504). – N.Y., 1992.

9. *Nelson J.K., Zambrano P.* Filippino Lippi. – Milano, 2004.

10. *Ragghianti C.L.* Studi lucchesi. Lucca, 1990.

11. *Sale J.R.* The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella (diss.). – N.Y., L., 1979.

12. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanesi. Vol. 3.– Firenze, 1878.

13. Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino / A cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi. – Firenze, 2010.

14. *Von Salis A.* Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. – Erlenbach, Zürich, 1947.

15. *Wolf G.* Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. – München, 2002.

Н.Н. Кудряшов

ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ КАМЕРНЫХ ПОРТРЕТОВ КИСТИ ДИЕГО ДЕ СИЛЬВА ВЕЛАСКЕСА (1599-1660)

В статье анализируется проблема типологии не парадных (камерных) изображений кисти Диего де Сильва-и-Веласкеса.

The article examines the problem of typology of not ceremonial portrait painting (intimate) by Diego de Silva y Velázquez.

Ключевые слова: Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес, камерный портрет, испанская живопись, типология портрета.

Keywords: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, intimate portrait, Spanish painting, typology of portrait painting.

Важнейшей областью, в которой Диего Веласкес стал признанным мастером с мировым именем, несомненно, было портретирование. Портреты заказывали не только члены королевской семьи, что считалось его основной обязанностью на протяжении тридцати семи лет, но и придворные. Из того сравнительного небольшого корпуса холстов кисти Веласкеса, который дошел до наших дней, видно, что в основном, это портреты официальные, исторические и парадные. Сохранилось чуть более десятка холстов с портретными изображениями совершенно иного характера. О них и пойдет речь в нашей статье.

Классический камерный портрет к середине XVII века в Испании еще не сложился как самостоятельный жанр, имеющий важное значение, и не стал предметом интереса для заказчика. Тем не менее, такой тип изображения как однофигурный, поясной или оплечный, на нейтральном фоне в повседневной одежде, без особых знаков отличия и атрибутов вошел в обиход уже в XVI веке. Подобный метод изображения

модели предполагает близкую точку зрения, ракурс в анфас или в легком повороте, а значит - детальную проработку всех черт лица. В случае с полотнами Веласкеса следует отметить отсутствие идеализации и высшую степень психологизма образа. Лаконичная композиция предполагает непосредственный очень близкий контакт модели и зрителя, внимание которого не отвлекают никакие сопутствующие атрибуты. Таким образом, можно заключить, что написание камерного портрета требует высокого уровня мастерства и в случае Диего Веласкеса стремление быть новатором. Поскольку расцвет камерного типа портрета приходится на XVIII – первую половину XIX веков, то мы можем говорить о нем с некоторыми оговорками. Стиль Барокко требовал пышности, блеска, демонстрации социального статуса, репрезентации главного героя в наиболее выгодном ключе. Исходя из этих предпосылок и складывается перечень основных принципов портрета в XVII столетии. И тем не менее, в творчестве придворного живописца появляется ряд полотен, не отвечающих этим запросам.

В связи с темой камерного портретирования в XVII веке возникает ряд задач, связанных с типологией и творчеством каждого отдельного мастера. В свете заданной темы возникают две основные проблемы: отделить полноценный камерный портрет от портрета-этюда, который делался в качестве подготовительного для более крупного полотна; выделить камерный портрет из ряда других портретных изображений схожих по типу, но не отвечающих формальным признакам именно этого типа изображения.

В первом случае мы можем сказать, что такие изображения как «Мужская голова в профиль» (1616 год, Спб., Г.Э.), «Этюд головы Аполлона» (1630 год, Частное собрание) «Сивилла» (1632 год, Мадрид, Прадо), «Сивилла» (эскиз для картины «Пряхи», 1644-1648 годы, Даллас, Музей Мэдоуз) и «Этюд к портрету кардинала Гаспара Борхи» (1645, Мадрид, музей Академии Сан-Фернандо) относятся именно к разряду подготовительных эскизов, судя по небрежной манере изображения, формату полотна, незаконченности композиции и колористической проработки.

«Автопортрет» (1650год, Галерея Уффицы, Флоренция) и «Портрет Хуана Парехи» (1650 год, 77,4х64,1 см., Нью-Йорк, Музей

Метрополитен) относятся к иному типу портрета, официальному. И хотя они написаны на холстах относительно не большого формата, все-таки не могут быть названы камерными. Целью написания вполне классических поясных портретных изображений в трехчетвертном повороте было представить испанского мастера и его слугу в Риме, куда оба приехали в Юбилейный год. Хосе Ортега-и-Гассет пишет: «Когда Веласкес отправляется в 1629 году в свое первое путешествие по Италии, он там совершенно неизвестен. Но особенно интересно в вопросе о характере его славы совершенное им второе путешествие - через двадцать лет, когда он уже создал большинство своих полотен. На сей раз его встречают с большим почетом и государственные канцелярии заботятся о соблюдении этикета, приличествующего его рангу. Но дело тут не в его живописи, о которой никто ничего не знает, а лишь в его личности, поскольку он близкий друг короля Филиппа IV. И, видимо, поведение Веласкеса в Риме нельзя объяснить иначе как предположением, что его, обычно такого спокойного, вывело из себя то, что итальянцы не были знакомы с его творчеством. Действительно, Веласкес совершает выходку, которая удивила бы нас даже у молодого, озорного художника и которая не вяжется с его поведением в течение всей жизни. Едва прибыв в Рим, он пишет портрет своего слуги, «мавра Парехи», и велит тому ходить с картиной по домам некоторых аристократов и живописцев, дабы они видели рядом модель и портрет» [1]. То есть нам становится очевидным, что Веласкес стремился продемонстрировать свое мастерство и познакомить мир со своей персоной. Тщеславие, приведшее его однажды в Мадрид, требовало мировой известности именно как живописца, а не подданного Филиппа IV. В соответствии с поставленной художественной задачей Веласкес написал реалистичные портреты себя и Мавра Парехи в пышных костюмах. Пареха надел кружевной воротник, а Веласкес одет в черный бархатный камзол с богатой отделкой. И в данном случае каждый из них демонстрируют не только свою личность, но и свое социальное положение. Такой же сутью обладает «Портрет инфанты Доны Марии» (1630-е годы, Мадрид, Прадо). Демонстрация будущему супругу королю Венгрии Фердинанду требовала определенного канона. Кроме того, ее погрудный портрет не был самоценен, а являлся всего лишь

подготовительным к полноценному парадному изображению в полный рост, оригинал которого не дошел до наших дней.

Из ряда портретов, которые мы причисляем к камерным, необходимо также исключить «Вышивальщицу» (1640-е годы, Национальная галерея, Лондон). Картина относится к так называемым жанровым портретам, на которых изображен реальный человек без имени за характеризующим его род деятельности занятием. Лицо женщины, склонившейся над вышивкой, нельзя разглядеть целиком. Перед нами только образ рукодельницы, привлекательно распахнувшей свой воротник.

Необходимо оговориться. В истории испанской портретной живописи мы знаем примеры небольших по формату и весьма лаконичных по композиции портретов прославленных мужчин. В таком стиле Веласкес написал два своих ранних холста 1620-х годов: «Портрет мужчины» (Франсиско Пачеко (?), 1620 год, Мадрид, Прадо) и «Портрет поэта Луиса де Гонгоры» (1622 год, Бостон, Музей Изящных Искусств). Изображения выполнены на высоком уровне живописного мастерства, с прекрасными построениями. Манера была подобрана Веласкесом имена та, которая, по его мнению, наиболее точно передавала бы характер модели. Для портрета поэта Луиса Гонгоры он выбрал жесткий рисунок, явные контуры и линии морщин. Небольшая голова кажется посажена непосредственно на плечи и массивный торс. Маленький белый воротничок полностью созвучен выражению мелких черт напряженного лица поэта. Совершенно иной ритм Веласкес выбрал для изображения своего наставника Франсиско Пачеко. Погрузив его голову во мрак, где его черный костюм и волосы неотделимы от фона, Веласкес направил на нее мощный поток теплого света. Таким образом, левая часть лица плавно начинает уходить в тень. Пышный белый испанский воротник будто подхватывает его, находясь в согласии с изогнутой бородкой и пышными усами. Все эти изгибы опять же гармонично сочетаются с характером его черт, морщинами, чуть вздернутым носом и формой головы.

По этим двум картинам можно судить о типичном приеме передачи объема формы головы. Веласкес выбирает такую посадку модели, чтобы одна сторона ее лица была хорошо освещена, а другая погружалась в

тень. И граница между светом и тенью была бы очень хорошо видна. Этот прием молодой художник использовал именно до середины 1620-х годов, пока не обосновался в Мадриде. Портреты Ф. Пачеко и Л. Гонгоры свидетельствуют о том, что Веласкес переступил тот порог академической холодности и парсунной плоскостности, которые царили в живописи Испании до него (ярким примером такого более плоскостного подхода к трактовке формы может служить живопись Алонсо Санчеса Коэльо (1531-1588). Но все же два изображения кисти Веласкеса выдержаны в едином ключе и не передают особенностей самой личности. Психологизм станет важной чертой его творчества в более зрелые годы.

В наследии Диего Веласкеса остались небольшие камерные портреты, которые заставили говорить о нем не только в Испании, но и за ее пределами, как о художнике, обладающем даром писать невероятно правдоподобно. Первым поистине интимным изображением близко знакомого художнику человека стал «Портрет графа-герцога Оливареса» (1635-1638 годы, Г.Э., СПб.). На небольшом полотне по центру изображено лицо покровителя Веласкеса, благодаря которому художник и занял место при дворе. В основном, свод подобных полотен относится к 1650-м годам, который составили только мужские изображения. Исключениями являются «Портрет девочки» (1640-е годы, Нью-Йорк, собрание Испанского общества Америки) и «Портрет крестьянской девочки» (или «Портрет галисийки» 1645-1648 годы, Частное собрание). Многие исследователи относят эти портреты к картинам со спорной атрибуцией. Но, на наш взгляд, качество изображений маленьких испанок, стиль и мазок указывают на кисть Диего Веласкеса [2].

«Портрет девочки» 1640-х годов написан на нейтральном фоне по центру небольшого прямоугольного полотна, покрытого светлым грунтом. Головка девочки, смотрящей на нас огромными карими глазами, расположена в пол-оборота. На первый взгляд миловидное лицо кажется идеальным, но оно выражает свой особый характер, на котором сконцентрировался художник. Его задачей стало проявить индивидуальность ребенка сквозь завесу идеального образа. Все свое внимание художник уделил именно лицу, в то время как фигура

растворяется. Плечики девочки постепенно сливаются с нейтральным фоном песочного тона. Больше мы не видим ничего. Гораздо более характерен портрет маленькой крестьянки. Ее свободная поза, живые краски румянца, простые и естественные черты без придворного лоска выражают гораздо больше чувства, чем статичное миловидное существо из мира придворных. Обе девочки кажутся взрослыми по-своему, и обе изображены совершенно в разной манере. Для каждой Веласкес нашел свой подход в передаче черт. В этом и выразилась особая психологическая составляющая камерного, очень близкого общения с моделью.

Никогда прежде еще в центре внимания так часто не оказывался сам человек, как в живописи Диего Веласкеса. Скорее всего, при работе над каждым подобным полотном он использовал алгоритм, который был преподан ему еще Ф. Пачеко: двигаться следует от лица к фону. Такой принцип письма прекрасно подходил в том случае, если ничего другого не нужно было изображать. К 1650-м годам относятся еще три полотна с изображениями мужчин, которые по всем признакам мы можем назваться камерными: «Портрет мужчины, которого звали «Папским парикмахером» (1650 год, Мадрид, Прадо), «Портрет кардинала Камилло Астали-Памфили» (1650 год, Нью-Йорк, собрание испанского общества Америки) и «Портрет Филиппа IV» (1653 год, Мадрид, Прадо). Для этих холстов был выбран маленький формат. В качестве фона в трех из них использовался нейтральный коричневатый тон, который варьируется от более теплого к более холодному в зависимости от тона кожи и костюма. Для портрета короля Веласкес использовал намеченный нейтральными красками прямоугольный проем в стене.

Изображение «Папского парикмахера», по сравнению с портретами Филиппа IV и кардинала Камилло Астали-Памфили, кажется самым естественным по манере написания и непринужденным по композиции. И опять мы видим тот прием 1620-х годов, когда поворот головы в правую сторону уводит ее в густую тень. В данном случае стоит подчеркнуть естественность освещения, которое теплее, чем в портрете короля, и холоднее, чем в портрете кардинала. Простая повседневная одежда, взъершенные непослушные волосы и уставшее выражение немолодого лица создают облик отнюдь не парадный. Близкая точка зрения и взгляд

«Папского парикмахера», направленный непосредственно на зрителя, создают иллюзию присутствия персонажа в реальном пространстве. Именно такая спонтанная, легкая манера исполнения была присуща портретам художников и людей творческого склада. Персоны более высокого социального положения требовали иного подхода к их изображению и определенной дистанции, поэтому портреты Филиппа IV и Кардинала Астали-Памфили можно отнести к камерным только по формальным признакам.

В конце 1640-х – начале 1650-х годов Веласкес написал свой «Автопортрет» (ок. 1650 года, Валенсия, Музей Изящных искусств). На почти квадратном куске холста поместилось только отражение его лица, максимально приближенное к первому плану. Края его прически почти касаются краев полотна. Резким контрастным освещением на темном фоне выхвачено только его лицо и шею, что совершенно не характерно для традиции испанского автопортрета XVII столетия. Строгий трехчетвертной поворот и острый испанский воротник делают изображение еще более жестким. Веласкес выбрал мягкий мазок и мерцающую многослойную структуру, сотканную из света и тени. Он создал иллюзию своего присутствия, и пристально смотрит с холста. Он на столько просто и реалистично изобразил себя, что нам этот призрак кажется почти осязаемым. И если забыть о том, что это автопортрет, то картину вполне можно было бы назвать камерной.

Примечания:

1. Перевод Е. М. Лысенко, 1991 г. OCR: Сергей Петров, 19.08.99 Origin: http://www.chat.ru/~scbooks/ «Слава Веласкеса»

2. «Портрет девочки» из собрания Испанского общества Америки был включен Дж. Брауном (Brown, J. (1986). Velázquez. Pintor y cortesano. Madrid: Alianza Editorial. P. 156) и Х. Лопесом-Рейем (López-Rey, José (1996). Velázquez. Catalogue raisonné, vol. II. Colonia: Taschen Wildenstein Institute. P. 236) в списки работ Диего Веласкеса, в то время как «Портрет крестьянской девочки» из Частного собрания не был атрибутирован кисти Диего Веласкеса Дж. Брауном (Brown, J. (2008), Escritos completos sobre Velázquez, pp. 411–414 and 376, note 28).

А.А. Бринцева

ПОЛОТНО ОРАСА ВЕРНЕ «ВЗЯТИЕ СМАЛЫ АБД-ЭЛЬ-КАДЕРА» КАК ЖИВОПИСНЫЙ ДОКУМЕНТ ФРАНЦУЗСКОГО ЗАВОЕВАНИЯ АЛЖИРА

В статье рассматривается один из аспектов творческтва французского живописца XIX века Ораса Верне. Полотно «Взятие Смалы Абд-эль-Кадера» является одной из самых значительных работ художника, характеризующей его стиль как мастера батальной живописи. В статье показана документальная значимость произведения, художественные особенности манеры О. Верне.

The article is devoted to one aspect of the work of French painter of the XIX century of Horace Vernet. The picture “Capture of Smala of Abd el-Kader” is one of the most important works of the artist describing his style as a master of battle painting. The article shows documentary significance of the painting and artistic features of the picturesque manner of H. Vernet.

Ключевые слова: Орас Верне, Абд-эль-Кадер, Луи-Филипп Орлеанский, завоевание Алжира, батальная живопись, документализм.

Keywords: Horace Vernet, Abd el-Kader, Louis-Philippe of Orleans, conquest of Algeria, battle paintings, documentalism.

В 1837 году Луи-Филипп Орлеанский, продолжая идеи, созданной им Галереи баталий, прославляющей победы Франции, посвящает отдельные залы Версальского дворца военным победам Июльской монархии, а именно завоеванию Алжира. Чередуя победы и поражения к 1830 году Франция завоевала всю береговую часть Алжира, а затем с 1840 по 1847 год захватила и остальную территорию страны, находившуюся в это время под властью эмира Абд-эль-Кадера. Для

написания полотен военных операций Алжирской кампании, был приглашен один из любимых художников короля Эмиль-Жан-Орас Верне (1789-1863), который с 1833 года считался официальным историографом экспедиции. Совершив несколько поездок на Восток и посетив места сражений, он имел прекрасное представление о пейзажах этой страны, знал обычаи, нравы, детали костюмов местных племен, мог без труда изобразить экзотических животных и арабских скакунов в самых сложных ракурсах. Для написания картин Верне были предоставлены необходимые документы: планы атак, карты, схемы расположения войск. Серия произведений наглядно представляет основные события завоевания Алжира. Перед зрителем развивается живая эпопея, художник последовательно изображает ход событий. Среди множества анонимных персонажей, в которых каждый участник военных действий мог узнать себя, Верне представляет основных офицеров, портреты которых написаны с натуры.

Одним из центральных сражений кампании стало взятие смалы Абд-эль-Кадера в 1843 году. Написание полотна на этот сюжет было поручено Орасу Верне в 1844 году. От художника требовалось увековечить успешное сражение и прославить стремительную атаку молодого принца-наследника, Генриха Орлеанского, герцога д'Омаля (1822-1897). Картина была выставлена в Салоне 1845 года. Это было не только самое грандиозное по размерам (21,39х4,89 м.) полотно в Салоне, но и одно из самых больших за всю историю живописи. Произведение вызвало большой интерес у публики. Хаос сражения, ружейные залпы, ряды кавалерии, пешие стрелки, арабы в белых бурнусах, плачущие дети, полуобнаженные красавицы, нагромождения палаток, арабские лошади, вздымающиеся на дыбы, поднимающиеся шпили паланкинов и развевающиеся знамена – все это создает неповторимое изображение битвы в африканской пустыне. Эжен Фромантен, молодой художник, еще не совершивший своих поездок в Алжир, так описывает свои впечатления от картины Ораса Верне: «Это полотно в 60 футов длинной, заполненное восхитительными и устрашающими эпизодами, на котором с превосходной точностью переданы и план атаки и стратегические движения войск, где почти все фигуры арабов или французов портретны, требует тщательного изучения...» [10, 139].

Соглашаясь с Фромантеном, следует сказать несколько слов о том, что представляла собой смала и как происходило сражение. После ряда поражении эмир создал смалу, подвижную мобильную столицу. Согласно воспоминаниям Франсуа Шарль дю Барайя, лейтенанта спаги, принимавшего участие во взятии смалы, – смала охраняла все самое ценное для эмира, его семью, его архив, ремонтные и оружейные мастерские, военный арсенал, провизию, стада [2, 325]. Смала состояла из четырех окружностей, что хорошо видно на схеме составленной полковником Дома, и хранящейся в архивах Музея Конде [5]. Французский историк Леон Роше анализирует эту схему: «Палатки регулярных солдат, пехоты и кавалерии, образовывали четкий круг. В самом центре располагался дуар эмира, справа и слева – палатки его секретарей» [22, 397]. Верне был несомненно знаком с планом, на картине четко прочитываются окружности, по которым расположены палатки, дуар эмира выделен белыми крупными палатками в центре композиции.

Полковник Юсуф, командующий полком спаги, сразу понял всю значимость смалы и сообщил о ней принцу. С этих пор взятие смалы стало навязчивой идеей. Поиски странствующего города были утомительными и безуспешными. Утром 16 мая, отправившись с кавалерией к берегам реки Тагуин, экспедиция герцога д'Омаля неожиданно обнаружила смалу. Молодой принц решается на рискованную атаку. Герцог д'Омаль так описывает события этого дня в письме от 30 мая 1843 года: «Я не сильно преувеличу, если скажу что было около 20000 душ в дуаре эмира в день нашей атаки, там был один батальон регулярной армии из 800 человек, 2200 всадников и 2000 вооруженных пехотинцев... В течении многих дней они ожидали атаки и не разбивали лагеря, но дойдя до Тагуина, они решили, что уже вне нашей досягаемости. 16 числа утром была поставлена палатка Абд-эль-Кадера, и этому примеру последовали все остальные. В этот момент и была проведена операция, в момент, когда мужчины загоняли стада на пастбища, женщины готовили еду, и наша кавалерия произвела стремительную атаку, не оставив врагу времени собраться» [6].

Один из участников событий Пеллиссье де Рейно вспоминает атаку на смалу: «Лейтенант-полковник Моррис атаковал со своими егерями



Рисунок 1. Орас Верне. Взятие Смалы Адб-эль-Кадера. 1844. Холст, масло. 4,890x21,390 м. Национальный музей, Версаль.

справа, полковник Юсуф слева, и принц с небольшим резервом - центр. Можно представить какое смятение творилось в течении полутора часов в этой толпе, застигнутой врасплох, когда они считали себя находящимися в полной безопасности. Воины противника не могли объединится и сражались по одиночке. Крики женщин, плачи детей, шум оружейных залпов заполняли воздух ужасным грохотом, в котором едва были различимы голоса шефов» [21, 69-79]. Орасу Верне понадобилось все его мастерство, чтобы передать «эту уникальную сцену, практически невероятную по изображенному на ней смятению и ужасу» [4, 233-235], считал Шарль Черчилль, историк XIX века, автор жизнеописания Абд-эль-Кадера. Лейтенант дю Барай, напротив, считает, что «картина Ораса Верне дает лишь скромное представление, о том необычайном смятении стонущей и обезумевшей толпы» [2, 326], которое было вызвано атакой.

Взятие смалы не было большой военной победой. Но личность командующего, одного из сыновей Луи-Филиппа, и тот факт что французские войска взяли в плен приближенных и членов семьи Абд-эль-Кадера, придавали событию символическую значимость. Взятие смалы также положило начало поражению Абд эль-Кадера. Эта символическая значимость события во многом объясняет колоссальные размеры живописного полотна Ораса Верне.

Композиционно оно построено в виде панорамы, действие разворачивается слева – направо. В левой части картины африканские конные егеря врываются в смалу, сминая первые палатки. Арабы быстро реагируют, берутся за оружие, один из них целится в лейтенанта-полковника Морриса, который командует этой атакой во главе 4-го полка африканских конных егерей. Многие из персонажей узнаваемы

и портретны: капитан Эпине, капитан Дюпан, солдаты Дре, Лемуан, Потье, капитан Кади и другие. Происходящее в этой части картины очень точно воспроизведено в воспоминаниях лейтенанта дю Барайя: «Мы могли бы достаточно быстро пересечь пространство смалы, если бы наши лошади не были бы на каждом шагу остановлены перепутанными нагромождениями растянутых или упавших палаток, снастей, кольев и прочего рода препятствиями» [2, 326].

Позади группы сражающихся изображен Герцог д'Омаль, останавли-вающий своих людей, чтобы выслушать жалобы женщины, припавшей к его колену. Это дочь Сиди-Эмбарека, коменданта смалы в отсутствии Абд-эль-Кадера. На переднем плане композиции – мужчины, помогающие слепому престарелому марабу выйти из палатки. Именно марабу Сид эль-Арадж призвал алжирские племена выбрать Абд-эль-Кадера эмиром Маскары, и его присутствие на переднем плане картины во многом знаково. На дальнем плане разворачивается атака спаги на самый центр лагеря. Здесь среди сражающихся можно выделить полковника Юсуфа, лейтенанта Леграна и лейтенанта Флери, который также оставил воспоминания о сражении [8]. В этой части картины изображена Лила Заха, мать Абд-эль-Кадера.

В центре панорамы художник помещает испуганное стадо, которое движется прямо на зрителя, белые быки делят композицию на две части, отделяя наступающих французов от готовящихся к обороне арабов. Этот прием Орас Верне использовал и в картине «Битва при Абре» (Национальный музей. Версаль). Под копытами гибнут жена и ребенок еврея, спасающего свои богатства. Этому персонажу Верне придал черты современника, заказчика, который отказался выплатить заранее оговоренную сумму.

В правой части картины изображены жены Бен-Каруби прячущиеся в паланкинах на спинах верблюдов. Сам Бен-Каруби, советник и первый секретарь Абд-эль-Кадера, в окружении перепуганных слуг и детей отдает приказания, ему подводят богато украшенную белую лошадь, которая перекликается композиционно с лошадью Омаля.

Насколько достоверны изображенные события? Верне не участвовал в сражении. Он узнал о нем находясь в России. 23 июня 1843 года он пишет: «С живейшим интересом я прочел подробности о взятии

смалы. Да, сей подвиг достоин большой картины, но дабы изобразить его, надобно видеть это собственными глазами, хотя имея подробное описание, можно и попробовать» [23, 73]. Несомненно художник был хорошо информирован о подробном ходе действий. Большинство персонажей, упомянутых в рапорте, были написаны художникам с натуры, и верно размещены.

Орас Верне, будучи знатоком и любителем военной формы, с детальной точностью передает все элементы обмундирования африканских егерей и спаги, вплоть до каждой пуговицы и заломов на сапогах. Эжен Мирекур, автор XIX века, в статье о художнике писал о том, что в мастерской Ораса Верне во время работы над полотном «Взятие смалы» был устроен настоящий военный музей: ятаганы, дамасские клинки, инкрустированные кораллом ружья, конская упряжь, изогнутые сабли, трубки и другие трофеи заполняли интерьер мастерской [17, 77]. Журнал «Illustration» от 26 октября 1844 года поместил статью о посещении арабскими шефами Ораса Верне, где приводится описание мастерской, в которой художник поставил берберскую палатку и прочие восточные атрибуты, а также настоящую арабскую лошадь [13, 343-344]. Сохранились свидетельства о посещении мастерской генералом Юсуфом, который был хорошим другом художника. Они познакомились в Алжире в 1833 году, и, как пишет Верне: «До самого моего отъезда я больше не покидал его, и мы теперь друзья по жизни» [7, 99]. На картине «Взятие смалы» Юсуф изображен на дальнем плане рядом с дуаром эмира, его местоположение на картине определил французский историк, автор трудов по военной истории Алжира, Жак Фремо [9, 216]. Согласно описаниям сражения, Юсуф должен был находится намного дальше от центра, но Верне не мог исключить из полотна изображение полковника, действия которого сыграли решительную роль в этой военной операции.

Орас Верне запечатлел тех персонажей и на тех позициях, которые были указаны в рапортах и описаниях. С этой точки зрения изображение абсолютно достоверно. Но с другой стороны, описания, предоставленные художнику, могли сильно отличатся от действительного хода событий. В научных трудах и источниках приводятся разные данные.

Сомнения касаются и присутствующих на полотне персонажей.

Французский историк, автор монографий по истории Алжира Франсуа Пуйллон пишет, что изображенные на полотне Мухамед Бен-Каруби, Мухамед Бен-Алла, которого также принято называть Сиди-Эмбарек, не присутствовали в лагере в момент атаки [20, 42]. Это подтверждают и воспоминания самого Абд эль-Кадера: «В тот момент, когда мою смалу атаковали, она располагалось вдоль Тагуина. Я находился тогда около Тагдемта и со мной было полторы тысячи всадников, Бен-Каруби находился у Флиттов, а Бен-Алла в Уарзенисе, я никак не мог предположить, что мне стоит боятся подобной неудачи» [20, 42]. Другие исследователи считают, что Бен-Алла был в лагере и был убит во время взятия смалы [1, 207]. Эти разногласия возникали в первую очередь из-за путаницы в именах и сложности их транслитерации, так Бен-Алла Сиди- Эмбарек, первый секретарь Абд-эль-Кадера, некоторыми авторами рассматривается как два разных человека, как Бен-Алла, который был в Уарзенисе, и Сиди-Эмбарек, который был комендантом лагеря. Нет воспоминаний о том, что дочь Сиди-Эмбарака театрально бросилась к ногам герцога д'Омаля. Если фигура девушки всего лишь живописных прием, заимствованный у Гро, то присутствие на картине приближенных Абд-эль-Кадера не случайно. Ожесточенное сопротивление военных лидеров было призвано подчеркнуть значимость и сложность операции, которая в реальности сводилась к захвату тысяч стариков, женщин и детей.



Рисунок 2. Орас Верне. Взятие Смалы Адб-эль-Кадера. Фрагмент.

Король Луи-Филипп уделял большое внимание этому произведению, он лично следил за процессом его создания. 27 апреля мадам Верне пишет своей дочери «Твой отец работает над смалой в Зале для игры в мяч. Его часто посещает его Величество» [15]. Луи-Филипп, по свидетельству Эжена де Мирекура, был очень доволен картиной. Мирекур описывает один интересный эпизод, произошедший во время посещения королем мастерской художника: Луи-Филипп указал на

одного из егерей на переднем плане и спросил его имя, Верне ответил, добавив, что этот храбрый солдат уже двенадцать лет сражается в Африке, Луи-Филипп заметил, что его храбрость подтверждается орденом за отвагу на груди, художник признался, что ошибся и у этого солдата нет ордена, и схватился за кисть, чтобы его закрасить, король ответил, что он знает более простой способ исправить эту неточность, и на следующий день был подписан приказ о награждении солдата [17, 79].

Салон 1845 года прошел под знаком «Взятия смалы...» Ораса Верне. Ему уделяют внимание Т. Готье в газете «La Presse» [12], П. Мантц — в журнале «L'Artist» [16, 161-163], Ф.Пиле — в газете «Le Moniteur Universelle» [18, 241-243]. Все авторы поражены размерами полотна и удивительно короткими сроками его создания. Картина была написана всего за десять месяцев, по архивным данным она была начата после 7 марта 1844года, когда художник получает записку от герцога д'Омаля с вопросом о картине [14]. Амаде Дюранд в книге «Семья Верне: биографии и корреспонденция» свидетельствует о том, что небо было написано всего за один день Верне и его восьмью учениками, голубая краска наносилась на холст с помощью сабель [7, 280].

Критики Салона упрекают художника в дробности композиции и неудачном соединении отдельных эпизодов. Шарль Бодлер, повторяя эти упреки, обвиняет Верне в том, что в его живописи нет единства, что она представляет лишь соединение отдельных фрагментов и занимательных мелких эпизодов, которые не складываются в общую картину подобно тому, как слова в словаре не складываются в стихотворное произведение [3, 472]. Теофиль Готье также пишет о том, что композиционные группы расставлены, а не соединены между собой [12].

Дробность композиции была обусловлена тем, что полотно предназначалось для узкого зала, где у зрителя не было возможности воспринимать всю живопись целиком. Для того чтобы написать произведение длинной 21 метр Верне пришлось разбивать композицию повествовательными или пикантными сюжетами, сценами переднего плана – изображениями обезумевших женщин, которые пытаются спрятаться в паланкине, фигурами негритянки, играющей с дыней на

палке посреди перестрелки, и еврея, спасающим свое имущество.

Теофиль Готье обращает внимание на изображение противника, упрекая художника в несерьезном отношении к врагу: «Столь красивые враги должны быть написаны со значительностью и серьезно» [12, 11]. Но современные исследователи, например Николь Гарнье в статье «История Абд-эль-Кадера в европейской живописи» считают, что арабы изображены смелыми и сильными воинами [11, 23]. Франсуа Пуйон также отмечает, что живопись Верне, и в частности манера изображения алжирских воинов, оказала значительное влияние на формирование и развитие алжирской живописной школы [19, 188].

Завоевание Алжира было очень сложной военной кампанией, с множеством поражений и предательств. Французские офицеры мечтали о быстрой карьере, успехи африканской армии вызывали всплеск патриотизма среди народа, униженного поражениями в 1815 году и не очень довольного политикой мира нового правительства. Полотна Верне отражают желание запечатлеть главные победы кампании, чтобы вычеркнуть из памяти все неудачи. С их помощью Луи-Филипп пытался поднять престиж династии, прославить военные успехи своих сыновей и поставить победы в Африке в один ряд с победами Наполеона I. Художник с максимальной точностью передает рапорты, и следует пожеланиям власти. Теофиль Готье замечает, что его полотна это сухие военные сводки, а не искусство [12]. Но в действительности, это именно то искусство, к которому талант Верне был наиболее приспособлен, алжирская кампания предоставила ему массу сюжетов и позволила изобразить на большеформатных полотнах атаки кавалерии, экзотические восточные атрибуты, горячих арабских скакунов и прочие столь любимые художником мотивы.

Несмотря на интерес публики к картине «Взятие смалы Абд-эль-Кадера», зрителям она была долгое время недоступна, залы Африки в Версале так и не были закончены, после революции 1848 года про картину совершенно забыли, и вспомнили только во времена Второй Республики. Залы Африки до сих пор закрыты на реставрацию.

Библиография:

1. *Azan P.* L'emir Abd el-Kader. - Paris, 1825.
2. *Barail du.* Mes souvenirs. - Paris, 1895. - T.1.
3. *Baudelaire C.* Œuvre complete. - Paris, 1976. - T.2.
4. *Churchill Ch-H.* La vie de Abd-el-Kader. - Paris, 1867.
5. Composition et installation de smala d'Abd el-Kader. Archive du Musée Condé, Chantilly. Commandement de Médea, 1842-1843. 156 F 1, 48 F.
6. Duc d'Omale. Lettre du 30 mai 1843 au gouverneur de Algerie. Archive du Musee Conde, Chantilly. 156 E 6.
7. *Durande A.* Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies. - Paris, 1864.
8. *Fleury.* Souvenirs du général Fleury. Paris, 1897.
9. *Frémeaux J.* La France et l'Algérie en guerre, 1830-1870. - Paris, 2002.
10. *Fromentin E.* Salon de 1845 // Lettres de jeunesse. - Paris, 2009.
11. *Garnier N.* L'histoire d'Abd el-Kader a travers la peinture europeenne //Abd el-Kader et l'Algerie au XIX e siècle dans les collections du musée Condé a Chantilly. - Paris, 2003.
12. *Gautier T.* Salon 1845 // La Presse. 1845. http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/SALON-DE-1845.pdf
13. Illustration. - 1844. 26 oct. - T. 4.
14. Lettre de C. Fain secretaire du Cabinet du Roi a H. Vernet. 7 mars 1844. Archive de famile Delaroche-Vernet.
15. Lettre de Mme Vernet a sa fille. 27 avril 1844. Archive de famile Delaroche-Vernet.
16. *Mantz P.* Salon 1845 // L'Artist. 1845. - Ser. 4. - T.3.
17. *Mirecourt de E.* Les contemporains: Horace Vernet. - Paris, 1855.
18. *Pillet F.* Salon 1845 // Le Moniteur Universelle. 1845.
19. *Pouillon F.* La peinture monumental en Algerie // Cahiers d'Études Africaines. - 1996. - T. 36.
20. *Pouillon F., Etienne B.* Abd el-Kader le magnanime. - Paris, 2003.
21. *Reynaud de P.* Annales Algerienne. - Paris, 1854. - T. 3.
22. *Roches L.* Trente-deux ans a travers l'Islam. - Paris, 1887.
23. *Верне О.* Письма из Петербурга 1842-1843. – М., 2008.

С.А. Минко

СОВЕТСКАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ КАРТИНА 1930-1950-Х ГОДОВ В ЗЕРКАЛЕ ОФИЦИАЛЬНОЙ КРИТИКИ

В статье рассматривается феномен советской тематической картины в контексте официальной критики в 1930-1950-х годах на примере станковых картин Сергея Герасимова, Аркадия Пластова и Александра Дейнеки.

This article tells about phenomena of the Soviet thematic picture in mirror of official criticism in 1930-1950 on an example of easel pictures of Sergey Gerasimov, Arkady Plastov and Aleksandr Deyneka.

Ключевые слова: советская тематическая картина, станковая картина, официальная критика, Сергей Герасимов, Аркадий Пластов, Александр Дейнека.

Keywords: the Soviet thematic picture, easel picture, official criticism, Sergey Gerasimov, Arkady Plastov, Aleksandr Deyneka.

Определенная условность термина «советская тематическая картина» легко объясняется реалиями того времени, когда происходило вынужденное формирование явления, обозначенного этим самым термином. Исходный пункт этого процесса был намечен в резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Данная резолюция была предназначена для творческой интеллигенции и призывала ее представителей создавать искусство, «понятное и близкое миллионам трудящихся» [1]. Художники, писатели, деятели театра и кинематографа должны были выработать форму творчества, пригодную для внедрения в народные массы определенных идей и, в то же время, достаточно наглядную, чтобы

вышеупомянутые идеи воспринимались массами без искажений. Нужно отметить, что время принятия этой резолюции было временем бурных художественных процессов в культурной жизни страны. Одной из форм санкционированной властью художественной деятельности в 1920-х годах стали выставки, приуроченные к годовщинам Красной Армии и революции. Эти «тематические» выставки со временем получили официальную поддержку молодого советского государства, стали регулярными и, впоследствии, переросли в так называемые «манежные» выставки, посредством которых советская система распределяла между художниками всевозможные блага. Изначальным инициатором выступила АХРР – Ассоциация художников революционной России.

Ядро АХРР составили художники старшего поколения (члены Товарищества передвижников) и их ученики. Художники АХРР отдавали предпочтение реалистической форме. Развивая на новом уровне традиции передвижников, «аххровцы» стремились выработать метод и язык наиболее пригодные для общения с многомиллионной и эстетически неподготовленной народной аудиторией. Искусство о народе и создаваемое для народа стремилось раскрыть, в первую очередь, наиболее злободневные темы современности. «Собственный метод Ассоциация уже в 1924 году провозглашает как реализм «героический»» [2]. Если реализм «передвижников» был документален, или же, в гротескной форме клеймил несовершенства современного ему общества, то, новый, «героический» реализм товарищ Жданов охарактеризовал как «изображение действительности в ее революционном развитии» [3]. Как нельзя лучше эту концепцию выражают слова Максима Горького: «Миф – это вымысел. Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, – так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить – домыслить – по логике гипотезы – желаемое… – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир» [4].

АХРР, как наиболее обеспеченная материально группировка художников того времени, стала привлекательной для художников различных творческих и стилевых направлений, а не только для

адептов передвижнических ценностей. В стремлении привлечь к себе государственные материальные ресурсы АХРР выработала особую, мажорную тональность для своей живописи – тональность, наиболее созвучную уверенно-эффектной поступи юной Советской республики. Этому во многом способствовало вступление в ряды АХРР выдающихся мастеров из «Союза русских художников» (Абрам Архипов, Константин Юон) и «Бубнового валета» (Илья Машков), ставших учителями молодого поколения художников московского Вхутемаса. «Передовому русскому искусству прошлого недоставало в окружающей действительности прекрасного, а мерзкого было более чем достаточно… Жизнь советского народа представляет собой как раз ту «поэтическую действительность», которая делает, по выражению Белинского, «поэтическим искусство, дает ему внутреннюю силу развития». …Поэтому советская живопись изображает преимущественно положительные стороны жизни, развивая жанр утверждающий» [5].

К рубежу 1920-1930-х годов в недрах АХРР было сформировано два основных стилевых направления «тематической картины». Одно из них – не без участия Исаака Бродского – на основе петербургской академической традиции. Символично, что Бродский первым применил фотографию при создании своих гигантских многофигурных композиций. В качестве примера можно указать на полотно «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода» (1929, Государственный исторический музей). «Термин «бродскизм», появившийся в конце 1920-х годов, стал синонимом фотографизма в живописи» [6]. Второе направление, «московское», сочетало в себя неповторимую палитру «бубновалетовцев» с «характерной для практики «русского сезанизма» рубежа 1920-1930-х годов пластической энергетикой компоновки изображения» [7]. Среди многих замечательных произведений этого направления можно назвать следующие: «Таманский поход» (1928, ГТГ) и «Путь из Горок» (1929, Музей В. И. Ленина) Павла Соколова-Скаля, «Матросы в засаде» (1927, ГРМ) Федора Богородского, портреты Георгия Ряжского «Председательница» (1928, ГТГ) и «Делегатка» (1927, ГТГ). Эти картины определили во многом вектор развития социалистического реализма. А тенденция приоритетного развития большой станковой

тематической картины примирила давних творческих оппонентов – АХРР и ОСТ (Общество станковистов). Знаковыми произведениями ОСТа стали экспонировавшиеся на юбилейных выставках полотна: «Оборона Петрограда» (1928, ЦМВС; авторское повторение, 1964, ГТГ) и «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ) Александра Дейнеки и «Даешь тяжелую индустрию» (1927, ГТГ) Юрия Пименова. Творчество «остовцев», формально многое взяв из революционного плаката и немецкого экспрессионизма, совпадало по своей эмоциональной направленности и жизнеутверждающему оптимизму с передовыми устремлениями художников АХРР. Официальную советскую идеологию на данном этапе мало беспокоили формальные стилевые различия в творчестве художественных объединений, гораздо важнее для нее была готовность творческих сил к активной поддержке существующей власти.

Во время экспериментов 1920-х годов и начал складываться новый синтетический жанр – «тематическая картина». На самом верху иерархической системы этого жанра располагалась «историко-революционная» тема, в которую, со временем, вошли и произведения военной и героической направленности. Значительное внимание в рамках «историко-революционной темы» уделялось формированию в искусстве соцреализма образа вождя. Далее, по нисходящей, располагались индустриальная тема, тема труда, сюжеты на тему нового советского быта и портрет, отображающий образ нового советского человека. Пейзаж в советском искусстве допускался лишь в качестве позитивно-жизнеутверждающего полотна со строго регламентированным политическим подтекстом. Натюрморт обычно не воспринимался как серьезный жанр, но эта тенденция имела свои исключения (натюрморты Машкова и Кончаловского 1930-1940-х годов, демонстрирующие новейшие достижения советского строя в области сельского хозяйства и мичуринской селекции).

Поворотным пунктом для развития социалистического реализма стало Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Отныне всем существующим художественным группировкам предписывалось забыть о разногласиях и объединиться в Союз советских художников. Со

временем либеральное отношение власти к творческим экспериментам художников уступило место жесткой имперской цензуре эпохи сталинского ампира. Советское искусство стадии формирования соцреализма ориентировалось на передвижническую традицию, сочетавшую в себе академическое начало с колористическими достижениями пленера. Широкий репинский мазок в сочетании с эффектными приемами пленэрной живописи как нельзя лучше подходили для создания воодушевляющих и оптимистических полотен того времени, отражающих героические вехи истории и повествующих о трудовых и спортивных свершениях народа. Эпохи зрелого тоталитарного государства этот демократичный язык был чужд. Официальным языком этого времени становится язык академического классицизма. Формально этот перелом можно датировать 1947 годом – годом образования Академии художеств СССР. В это время цензурой жестко критикуются малейшие отступления от официального стиля. Главным требованием, предъявляемым к станковой картине, становится требование законченности. Вот что писал об этом журнал «Искусство»: «Еще и сегодня некоторые художники посылают на выставки вместо законченных картин сырье, полуфабрикаты, этюды и эскизы… Такой либерализм жюри развращает художников» [8]. Неудивительно, что отныне любое проявление пленэрности в живописи, малейшая склонность художника к импрессионизму трактовались как отсутствие профессионального мастерства или же, что еще хуже, как злой умысел. В импрессионизме обвиняются такие признанные мастера соцреализма как Сергей Герасимов, Аркадий Пластов, Юрий Пименов. «Советская критика обличает крупных художников в «идеологической расплывчатости», в уходе от основной темы» и прочих смертных грехах, утверждая, что все это «также ведет свое начало от импрессионизма»» [9].

Изобразительное искусство эпохи тоталитаризма активно использовалось для массовой пропаганды. Тематическая картина, соответствующая всем предъявляемым к ним официальной властью требованиям, многократно тиражировались в советской прессе. Репродукции популярных картин и критические статьи активно публиковались в периодических изданиях, ориентированных на

различную целевую аудиторию. Среди этих изданий – журналы «Искусство», «Творчество», «Под знаменем марксизма», «Работница», «Крестьянка», «Пионер», «Юный художник», газеты «Комсомольская правда», «Советское искусство» и многие другие. Главным рупором власти, а, следовательно, и официальной критики стала газета «Правда», на страницах которой публиковались программные статьи того времени. В частности статьи одного из идеологов соцреализма – Максима Горького («О формализме». – Правда, 9 апреля, 1936). В этой же газете регулярно публиковались статьи первостепенного «государственного» критика Владимира Кеменова. Символично то, что Кеменов, автор ряда разгромных статей 1936 года [10] (года апофеоза репрессий), оставался статусным критиком до самой своей смерти (в 1988 году, накануне развала СССР), настигнувшей его в должности вице-президента Академии художеств СССР. Вот что писал Кеменов, открыто вступивший в борьбу с формализмом и импрессионизмом в советском искусстве в своей статье «Формалистическое кривлянье в живописи»: «Образы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, человека, нашу социалистическую действительность». Следует сказать, что многие статьи в «Правде» являлись редакционными текстами и не имели подписи. Газета «Правда» также неоднократно предоставляла свои страницы ангажированным властью художникам, например президенту Академии художеств СССР Александру Герасимову: «Советское изобразительное искусство добилось своих творческих побед в борьбе с космополитизмом и формализмом. Наша задача состоит в том, чтобы до конца разоблачить формалистов и космополитов, с лакейской угодливостью переносящих в нашу действительность уродливые явления упадочного искусства буржуазного Запада» [11]. Среди видных критиков описываемого периода (1930-1950) следует назвать Германа Недошивина, Рафаила Кауфмана, Осипа Бескина, Платона Керженцева, Абрама Эфроса, Николая Пунина. И, если Недошивин, Кауфман, Керженцев были, в целом, лояльны по отношению к идейным установкам советской власти, то Эфрос и Пунин не скрывали своих симпатий к импрессионизму и стали жертвами системы. Абрам Эфрос в журнале «Искусство» был охарактеризован как «безродный эстетствующий выродок» [12], а Николай Пунин был

репрессирован и погиб в заключении.

Непростое отношение складывалось у критики по отношению к творчеству Сергея Герасимова (1885-1964). Живописная манера Герасимова берет свое начало в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где его учителями были выдающиеся русские художники – Сергей Иванов и Константин Коровин. Сергей Герасимов – автор ставших классикой официального соцреализма больших картин («Клятва сибирских партизан», 1933 г., ГРМ; «Колхозный праздник, 1937 г., ГТГ; «Мать партизана», 1943, ГТГ, «За власть советов», 1957, ГТГ). Но не все эти картины воспринимались критикой однозначно позитивно. Например, «Клятва сибирских партизан» явно не соответствовала идейным устремлениям цензуры. «Лица партизан наделены такой экспрессией, что действительность социальной борьбы, трагедия гибели вождя, подлинная красота партизанского движения снижаются до грубого искажения. Партизаны у Герасимова – узколобые, широкоскулые, лишены интеллектуальности. Это, скорее, разрушители, а не бойцы за идеалы человечества» [13]. В качестве хрестоматийного образца тематической картины эпохи формирования соцреализма можно рассматривать «Колхозный праздник». Формально соответствующая всем требованиям официальной критике, и высоко оцененная на выставке «Индустрия соцреализма», картина, тем не менее, лишена целостности. Неравнозначны по исполнению центральная группа (возглавляемая колхозным председателем) и группа у правого края картины (изображающая молодых парней и девушек). Вторая группа написана в лучших традициях русского пленэризма и является, пожалуй, самым сильным куском картины. Те же живописные, импрессионистические приемы выглядят неубедительными применительно к центральной группе картины и не соответствуют ее репортажной документальности.

Жанр пейзажа, не занимавший главенствующего положения в советской иерархии жанров, стал для Сергея Герасимова своего рода заповедником, лабораторией для экспериментов пленэрного характера. Официальная критика тех лет допускала к существованию только два вида пейзажа – «пейзаж как символ Родины и пейзаж как символ нового государства» [14]. Созерцательность герасимовских пейзажей не

вписывалась в эту систему. В качестве примера можно привести полотно «Лед прошел» (1945, ГТГ). Минорный серебристо-жемчужный колорит и сдержанное цветовое решение не были поняты – ведь пейзаж был написан весной 1945 года, времени победного шествия советского народа к великой победе. Аналогичное непонимание вызывали и многие другие работы этого незаурядного мастера («Пейзаж с башней», 1940, ГТГ; «После дождя. Терасса», 1935, ГТГ). В 1948 году, вслед за обвинениями в формализме и импрессионизме, последовало отстранение Сергея Герасимова от руководства Суриковским институтом.

Неоднозначно воспринималось советской критикой и творчество Аркадия Пластова (1893-1972). Задушевность и некоторая «архаичность» его станковых полотен не всегда соответствовали устремлениям критиков, желавших видеть советскую русскую деревню, разоренную коллективизацией и Отечественной войной совсем другой – радостной и оснащенной всеми возможными чудесами механизации. Аркадия Пластова критиковали за его нестандартный соцреализм, не дававший художнику в «нашем сегодня» видеть проблески «светлого завтра» [15]. «Жатва» (1945, ГТГ) и «Сенокос» (1945, ГТГ) в 1946 году были удостоены Сталинской премии. И, несмотря на это, данные полотна стояли особняком среди подчеркнуто жизнерадостных и героических произведений послевоенного времени. Солнечный, радостный и летний день, изобилие цветов и трав в «Сенокосе» резко контрастируют с изнеможденными и суровыми лицами косцов первого послевоенного лета. «Жатва» Пластова также полна скрытого драматизма и отражает тяжелые будни деревни того времени – времени, когда всю тяжелую работу приходилось выполнять старикам, женщинам и детям. Пленэрное, импрессионистическое начало весьма сильно в живописи Аркадия Пластова, который никогда не стремился ни к поверхностно эффектному академизму, ни к лакировке действительности. Отсутствие у Пластова нарочитой монументальности и жизнерадостности часто раздражало критиков. Вот что писал журнал «Искусство» об «Ужине трактористов» (1951, Иркутский областной художественный музей; авторское повторение, 1953, ГТГ): «Предвечерняя тишина, разлившаяся по ниве, сковала и образы людей. Если бы справа не был изображен еще не остывший от работы трактор, то зрителю представилась бы

картина того, как работал потихоньку-полегоньку в поле пахарь со своей сохой, а теперь присел отдохнуть и закусить» [16]. Слишком реалистичный реализм Пластова, неравнодушного к традициям русского импрессионизма, не всегда находил понимание у официальных критиков.

Неоднозначное отношение вызывало к себе и творчество Александра Дейнеки (1899-1969). Член-учредитель созданного в 1925 году «Общества станковистов» (ОСТ), Дейнека начинал свою творческую деятельность как график. И для его станковой живописи в равной мере характерны как монументальность и классическая чистота формы, так и некоторая «конструктивистская» графичность и декоративность, явно пришедшие в полотна Александра Дейнеки из революционного плаката. «При всей своей талантливости Дейнека, больше чем кто бы то ни было из остальных, страдает графичностью. Пустой белый фон и отсутствие каких бы то ни было цветов, кроме черных, серых и коричневых, делают его полотна словно гигантскими гравюрами. Ему от души надо пожелать поскорее забыть гравюрное начало своей деятельности» [17]. Дейнека, как и Сергей Герасимов, неоднократно обвинялся в формализме. Герои полотен Дейнеки с их по античному совершенной и отстраненной красотой не всегда воспринимались критиками в качестве возможных глашатаев новой эпохи. Вот что пишет журнал «Под знаменем марксизма» об «Обороне Петрограда» (1928, ЦМВС; авторское повторение, 1964, ГТГ) Дейнеки: «Увлечение формально понятой ритмикой сказалось и в известной картине «Оборона Петрограда». Художник стремился создать ритмическое звучание элементов картины рядами идущих на фронт рабочих внизу и идущими с фронта наверху. Ритмичность в картине действительно создана, но она абстрактна, не жизненна, люди же, изображенные художником, оказались безликими, неконкретными и лишенными переживаний… Появление формализма в советском искусстве – пережиток капитализма, сугубо враждебный делу социализма» [18]. Герои Дейнеки, соответствующие, казалось бы, всем требованиям, которые предъявлял соцреализ к образу нового человека, были слишком самодостаточными и цельными, что не позволяло воспринимать их как элементы безликой толпы, предано славящей вождей пролетариата и умирающих с именем

Сталина на устах. Вот что писал журнал «Творчество» о знаменитой «Обороне Севастополя» (1942, ГРМ): «Художник сумел вложить в образы своих героев столько мощи, столько боевого духа, что они внушают веру и бодрость зрителю, они прекрасны. Картина трагична, но в ней нет ничего мрачного, ни одной скорбной ноты. Условность в батальных картинах Дейнеки – это условность способа изображения. <…> Но и дейнековская условность способа выражения, как известно, принимается зрителем далеко не бесспорно. Ведь его лучшие батальные работы, при всей остроте выраженной в них темы войны, все же не дают той полноты отражения действительности, которую мы вправе требовать от советского художника» [19].

Очевидно, что двумя самыми страшными грехами, в которых могли обвинить советского художника, были импрессионизм и формализм. В этом отношении интересно творчество Юрия Пименова (одного их членов-учредителей ОСТа), ранние работы которого («Инвалиды войны», 1926, ГРМ; «Даешь тяжелую индустрию», 1927, ГТГ) отмечены явным влиянием немецкого экспрессионизма, а поздние – явно продолжают традиции «русского импрессионизма» («Новая Москва», 1937, ГТГ; «Первые модницы нового квартала», 1961, ГРМ; «Свадьба на завтрашней улице», 1962, ГТГ). Знаменательна также эволюция эстетических взглядов Татьяны Яблонской (1917-2005). В ранних работах Яблонской особенно сильно импрессионистическое начало. Среди них – полотно «Перед стартом» (1947, Национальный художественный музей Украины), которое было представлено к получению Сталинской премии, но не удостоилось ее из-за обвинений в формализме. Влияние официальной критики на взгляды художников тех лет было столь велико, что Яблонская, вспоминая о прошлом, писала: «Упреки в импрессионизме, которые я слышала еще в 1947 году, сначала задевали меня, мне они казались несправедливыми. Но со временем у меня все сильнее стали появляться сомнения в правильности моего метода» [20]. Окончательное осознание «порочности импрессионистического метода» [21] приходит к Яблонской в процессе создания ее известнейшей тематической картины «Хлеб» (1949, ГТГ), удостоенной Сталинской премии второй степени. Советскую цензуру больше всего беспокоила возможность того, что та или иная картина

из-за ее недостаточной адаптированности к уровню массового зрителя будет неправильно понята. Чем выше было официальное положение художника в советской системе, чем больший резонанс получало его творчество, тем более жесткие требования предъявлялись к качеству и форме производимой продукции. Художники, развивающие в своем творчестве историко-революционные, батальные темы, темы труда должны были делать это строго определенным образом и пропагандируя строго определенные социальные и моральные ценности «страны советов». Изобразительное искусство эпохи сталинского тоталитаризма – времени, когда все личное должно было быть подчинено общественному – воспринималось исключительно как орудие пропаганды. Официальная цензура не считала возможным предоставить ни художнику, ни зрителю пространство для их личных, индивидуальных убеждений, эмоций и взглядов.

При этом историю советского периода нельзя рассматривать однозначно, так как наряду с генеральными тенденциями существовали иные. Так, официальная критика, ужасавшаяся культурному разложению за пределами «железного занавеса», была вполне миролюбиво настроена по отношению к прогрессивным художникам, исповедовавшим коммунизм. Например, к Пабло Пикассо, получившему в 1950 году Международную премию Мира, и к Альфаро Сикейросу – члену Мексиканской коммунистической партии, участвовавшему в 1940 году в неудавшемся покушении на Троцкого. В дальнейшем, после смерти Сталина в 1953 году, эта тенденция получила свое развитие в эпоху «от-тепели», одноименной программному произведению Ильи Эренбурга – написанной в 1954 году повести «Оттепель». Происходит кардинальный переворот – критика начинает выполнять роль посредника между идеологией и общественностью. Так, благодаря посредничеству Ильи Эренбурга, его стремлению пропагандировать новое западное искусство и его личной дружбе с Пабло Пикассо, выставка последнего была открыта в 1956 году в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Эта выставка стала первой среди других, организованных директором музея Ириной Антоновой. После долгих лет информационной и эстетической блокады зрители наконец-то смогли увидеть «запрещенные» полотна отечественных и зарубежных

мастеров – Анри Матисса, Фернана Леже, Александра Тышлера. В эпоху «оттепели» появились условия для трансформации «советской тематической картины» и появления искусства «сурового стиля» (представленного именами Гелия Коржева, Петра Оссовского, Игоря Обросова, Николая Андронова, Таира Салахова), а, впоследствии, и искусства «семидесятников», среди которых можно назвать таких значимых художников, как Татьяна Назаренко, Наталья Нестерова, Виктор Калинин и Александр Ситников.

Примечания:

1. История русского искусства, т. XI. М., 1957, с. 175.
2. *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. М., Галарт, 2007, с. 20.
3. *Там же*, с. 22.
4. Советская литература. М., 1934, с. 20.
5. Искусство, 1952, № 3, с. 8.
6. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., Галарт, 1994, с.171.
7. *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. М., Галарт, 2007, с. 49.
8. Искусство, 1948, № 2, с. 4.
9. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 119.
10. Формалистическое кривлянье в живописи. – Правда, 6 марта 1936. О натурализме в живописи. – Правда, 26 марта 1936. Советские художники и тема. – Правда, 21 октября 1936.
11. За советский патриотизм в искусстве. – Правда, 10 февраля 1949.
12. Искусство, 1949, № 2, с. 43.
13. *Лебедев П.* Против формализма в советском искусстве. Цит. по: Против формализма и натурализма в искусстве. М., 1937, с. 53-54.
14. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., Галарт, 1994, с. 234.
15. *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. М., Галарт, 2007, с. 75.
16. Искусство, 1952, № 3, с. 12.
17. *Федоров-Давыдов А.А.* По выставкам // Печать и революция, 1925, № 5-6, с. 271-272
18. *Лебедев П.* Против формализма в искусстве // Под знаменем марксизма, 1936, № 6, с. 87-88.
19. *Кауфман Р.* О батальной живописи в годы Великой Отечественной

войны // Творчество, 1947, № 1, с. 6-7.

20. *Попова Л.И., Цельтнер В.П.* Т.Н. Яблонская. М., Советский художник, 1968, с. 50.

21. *Там же.*

Библиография:

1. *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. М., Галарт, 2007.

2. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., Галарт, 1994.

3. *Кауфман Р.* Советская тематическая картина. М., 1951.

4. Тридцать лет советского изобразительного искусства. Изд. Академии художеств СССР, 1948.

5. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., Трилистник, 2002.

6. *Морозов А.И.* Конец утопии. М., Галарт, 1995.

7. *Александр Дейнека.* Живопись. Графика. Скульптура. М., Издательская программа «Интерроса», 2010.

Т.Ю. Пластова

А. ПЛАСТОВ. ПОЭТИКА НАТЮРМОРТА

Натюрморт –один из значимых жанров в художественной системе А. Пластова. Традиции натюрморта старых мастеров и художественное наследие импрессионистов и постимпрессионистов оказали на художника значительное влияние. Натюрморты его известных картин явились живописным открытием своего времени.

The genre of “still life” seems to be very significant for A. Plastov’s art system. Traditions of old masters and opening of the impressionists and postimpressionists had a great influence on him. The still lifes of A. Plastov well known pictures was new and outstanding for his time.

Ключевые слова: А.А. Пластов, натюрморт, европейская традиция, Шарден, Снейдерс, «Колхозный праздник», «Сенокос».

Keywords: A. Plastov, “still life”, European tradition, J-B Chardin, F. Snyders, ”Feast of the Harvest”,“Haymaking”.

В творческом наследии А.А. Пластова натюрморт занимает значительное место – это и в буквальном смысле понимаемый «still life» или «stillleben» - спокойная, тихая жизнь, предполагающая углубленное созерцание и размышление о смыслах бытия, и напрямую декларированное отношение к миру, передаваемое через предмет в пасхальных и праздничных натюрмортах, обретающих в условиях советской действительности особенное звучание, и выявление «интимной связи между человеком и вещью» [1], как в натюрмортах Шардена, и буйное торжество жизни, внутренний драматизм – как у Снейдерса, и импрессионистическая иллюзия, «красочные тени вещей», «их изменчивая видимость» [2], и, в конечном счете, преодоление грани

между живой и мертвой природой, обретенное в его поздних картинах, где «золотые цветы в торжественном своем великолепии в «Сенокосе», в «Полдне», в «Юности» слушают гудение бронзовых жуков и синих шмелей, лимонные бабочки садятся беззаботно на пастушеский обед в картине «Лето» [3].

Как каждый начинающий художник, Пластов в юности писал ученические натюрморты, которые ставил ему первый учитель – Д. И. Архангельский.

« Он учил меня писать акварелью, маслом, непрерывно рисовать все, что попадалось на глаза, снабжал меня, как и прочих, красками, бумагой, карандашами. Ставил натюрморты из фруктов, и автор лучшего рисунка премировался всеми этими яблоками, виноградом, арбузом. Таковым, обычно, бывал я. Чтобы не было очень обидно другим, старался ставить натюрморт из такого количества груш и винограда, что этого хватало на всех. И тогда я премировался покупкой моей работы… Это наполняло мое сердце таким торжеством, что сказать трудно» [4]. Постижение пластической сущности предметного мира продолжалось в годы учебы в Москве. Пластов попадает в мастерскую И.И. Машкова - «русского сезанниста», смелого новатора в области формы, мастера «нового» натюрморта. Много дала Строгановка: «Целый год пришлось копировать из воска и в рисунке орнаменты всяких стилей, главным образом образцов русского прикладного искусства допетровской поры, а также с греков, а потом сочинять рисунки предметов обихода во всевозможных материалах… Занимался резьбой по дереву, литьем из бронзы, резьбой по слоновой кости» [5]. К этому времени относятся филигранные рисунки полевых цветов, тщательное изучение формы, как определенной конструкции, что также являлось частью строгановской системы обучения. Эта точность, «портретность» в изображении предмета, освоение конструктивности и пластики рисунка станет фундаментом его изобразительной системы.

В 1920-е годы художник уже сам ставил натюрморты своим ученикам, полагая, что именно натюрморт дает возможность постигнуть основы рисунка и композиции.

«Сразу стал ставить нам натюрморты. Был у него фарфоровый расписной кувшин, в котором стояли кисти, карандаши и гусиное

перо. И это был первый натюрморт, он у меня сохранился. Аркадий Александрович был требователен к рисунку… Ставил он нам разные натюрморты – какие-нибудь сапоги со стульчиком, ботинки и т.д. Но самым трудным были витые стулья венские, о которые мы ломали зубы. Ставил он их в разных положениях вплоть до ракурсов. Говорил, что вот на них-то можно выучиться рисовать» [6].

Двадцатые и начало тридцатых годов стали для самого художника временем осмысления и анализа художественных традиций и создания собственного живописного языка. Жанр натюрморта играл в этом процессе важную роль.

Пластов сознательно проходит путь, уже пройденный импрессионистами и многими русскими художниками – путь осмысления высших достижений старых мастеров в контексте новых живописных открытий. Эта тенденция очевидна в двух самых продуктивных для этого периода творчества художника жанрах – автопортрете и натюрморте.

Соединение технологии построения старого портрета (Ф. Хальс, Рембрандт, Ж. де Латур, Веласкес, Караваджо, Рибера), изучаемого в том числе и с помощью копирования и классического натюрморта (Веласкес, Шарден) с открытиями импрессионистов становится главной задачей художника на протяжении 1920-х – начала 1930-х годов.

«Автопортрет в шляпе», относящийся к концу десятых – началу 20-х годов демонстрирует, несомненно, новый для художника подход как к портрету, так и к трактовке предмета. Здесь Пластов занят тщательным изучением формы, подчеркнутым, словно утрированным вниманием к формообразующим элементам и собственно лица, и фона, деталей одежды. Условное караваджийское освещение, абрис франтоватой шляпы над головой, монохромная условность цвета лица оставляют впечатление некой игры, роли, которую принял на себя молодой художник, что, возможно, объясняется осознанием следования новой для него живописной манере. Интерес русских художников к французам, прежде всего к Сезанну объясняется стремлением перенести акценты на саму живописную сущность, четко выявлять конструкции предмета как организации объемов и плоскостей (в том числе и цветовых). По этому пути шли – Шевченко, Куприн, Альтман, Борис Григорьев. Этот путь был органичен на определенном этапе и для Пластова.

Своеобразной декларацией приверженности традициям старых мастеров (приверженности столь архаичной и несовременной в эпоху первых пятилеток) можно считать «Автопортрет с книгой» (пер. пол.1930-х г.) Оригинальный ракурс, условность освещения, книга, словно шуршащая пергаментными страницами вызывает в памяти портреты Веласкеса, Рембрандта, Сурбарана. Художник как будто хочет погрузить себя в пространство ушедших эпох, предстать человеком иного времени. Ту же живописную манеру отражают и натюрморты этого периода – «Утренний натюрморт» (начало 1930-х), «Натюрморт с ирисами» (1930-е), «Белый хлеб» (1930-е).

Одновременно с этим, совершенно иной подход к натуре обнаруживают другие автопортреты и натюрморты начала 30-х годов. Множество этюдов, альбомных зарисовок цветов – удивительная в своей свободе (почти дерзости) живопись, наполненная матиссовской радостью цвета. Художник строит гармонию на предельной открытости и яркости цветов – чистый кобальт, чистый кадмий, исследуя природную гармонию цвета. Он увлечен решением декоративных задач, распределением цветовых масс. Букеты, пленэрные этюды цветов тридцатых годов стали материалом для его первого (утраченного, к сожалению) «Сенокоса» (1935), появление которого ознаменовало вхождение Пластова в художественный мир Москвы. «Среди пресных прочих вещей, от моего, например, “Сенокоса” (несмотря на кучу его недостатков, по моей исключительно лени и расхлябанности) веяло какой-то… удивительно крепкой свежестью и целомудрием, какой-то щемящей правдой, очарованию которой поддались сразу все, точно на всех набежала хрустальная волна. «О, милый мой “Сенокос”, – умиленно шептал я сам, погружаясь в благоуханную свежесть всех этих бликов – золотых и изумрудно-лимонных рефлексов, в пеструю, местами плохо организованную лоскутную поверхность полотна…» [7].

Убедительным свидетельством этого нового взгляда на живописные задачи стал «Автопортрет с палитрой» (1934-1936, ГТГ). Импрессионистическое цветовое решение, построенное на темных тонах (земляные пигменты), особая структура живописной «кладки» создают эффект живой гармонии жизни, а развернутая к зрителю палитра, теряя свой предметный образ, обретает самостоятельную

живописную и семантическую сущность, отражая переполняющую художника радость чистого цвета.

На протяжении тридцатых-пятидесятых годов художник создает целую галерею известных ныне цветочных натюрмортов.

Цветы пластовских букетов – из лесов, лугов, полей, окружавших его роднуюА Прислониху. Сон-трава, колокольчики, ромашки, купина, царские кудри, лесная примула, татарник, купава – художник с детства знал, где они растут и как называются. После пейзажного этюда обычно он набирал удивительных сочетаний букеты и писал их на фоне стен своей старой мастерской, сохраняя при всей цельности и декоративности работы образ каждого отдельного цветка в его единственной красоте и неповторимости…

Иную семантику имеют натюрморты с садовыми цветами - ирисами, лилиями, астрами, розами, цинниями, душистым табаком, целозиями… Это цветы сада Пластовых, которые сажала мать жены художника – Софья Васильевна Фон Вик, сумевшая привнести в скудный деревенский быт семьи красоту и поэзию дворянской усадьбы. Ее портреты – со старинными фотографиями на стенах, за пасьянсом, со старыми книгами – непременно с цветами – воспоминание о навсегда ушедшем мире, неотделимом в сознании художника от традиций искусства начала XX века. В юности на выставках в Москве Пластов видел работы С. Жуковского, И. Грабаря, раннего П. Кончаловского, К. Коровина. И эти воспоминания о «Последних цветах» и «Осенних верандах», врубелевской «Сирени» были всегда живы в его душе и отзывались в творчестве порой акцентированным лейтмотивом.

Пластов был человеком православного сознания – и традиции семьи священников и иконописцев, и семинарское образование, и склад души художника, отразившийся в его творчестве, свидетельствуют об этом. Традиционные для жанра натюрморта скрытые смыслы обнаруживаются в известных работах мастера. «Пасхальный натюрморт», (датируется 20-ми годами) с куличом, пасхой, традиционными деревенскими пирогами, фарфоровой масленкой в виде агнца (фабрики Кузнецова) на первом плане (агнец- символ воскресшего Христа), написанный с удивительной легкостью, колористической свободой, артистизмом отражает образ жизни семьи художника.

Натюрморт «Цветы и мед» (1937-1938) символизирует один из главных народных праздников – Яблочный спас (праздник Преображения Господня), отмечавшийся в русских деревнях и в советское время.

Отдельная тема - образы сакральных предметов в работах художника – икон, Евангелия, богослужебных книг. («Деревенская ночь» (пер. пол. 30-х), «Портрет Татьяны Юдашновой» (1934-1935), «За старинной книгой» (1933-1936), «Защита родного очага» (1942, утрачена), портрет «Е.А. Шарымовой (1964).

Особое место в галерее пластовских натюрмортов занимают натюрморты его картин. «Они звучат здесь во всю силу, писаны со всей весомостью передачи предмета, писаны со всем напором и часто становятся определяющим моментом в картине, крайне необходимой конструктивной опорой всей композиционной пластики. Эти натюрморты требуют целого исследования: так богаты, сложны и продуманы взаимосвязи собственно натюрмортной стороны и всего смысла, всей архитектоники его картин» [8].

Картина «Колхозный праздник» (авторское название «Праздник урожая») (1937, ГРМ) сразу же привлекла внимание критиков своими великолепными натюрмортами.

«По напряженности и силе колорита Пластов, может быть, один из самых значительных советских живописцев, - писал критик Н. Щекотов, - Я, например, просто затруднился бы сказать, кто из наших художников в состоянии был бы написать так сочно, так уверенно, так свежо, так правдиво и крепко, ту разнообразную снедь – яйца, яблоки, медовые соты, хлеба, кринки с молоком, бутылки, селедки, корзины, самовары и пр. Правый угол картины, где всего этого особенно много, прямо-таки первоклассная живопись», - отмечал известный критик Н. Щекотов [9].

Все натюрморты «Колхозного праздника» писались с натуры. Сохранилось множество этюдов, сделанных под ярким солнцем: «Корзины с яблоками», «Груши», «Копченая колбаса», «Самовар и бутылка», «Соты», «Тарелка с медом» и другие. Помещаемые в картину, они подвергались значительной переработке, переходя из факта фиксации впечатления в обобщенный символ предмета, сохраняя, однако, стремительность и свежесть письма, остроту натурного восприятия.

Особая тема натюрмортов «Праздника» - платки - изделья русских

мануфактур: шерстяные, жаккардовые, хлопчатобумажные, с точно воспроизведенным, узнаваемым узором. В коллекции реквизитов художника сохранились много дореволюционных платков, написанных в этой и других картинах. Вслед за Ф. Малявиным, Пластов делает эти элементы традиционной одежды живописной ценностью, сочетая их матиссовскую декоративность с материальной реальностью натюрмортов снеди. Таким образом, значительная часть живописной поверхности картины представляет собой решенные композиционно локальные натюрморты, что в сочетании с более чем восьмьюдесятью портретами и создавало то самое ощущение отсутствия композиционного центра, в котором так часто упрекали художника. «Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту. Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до неразберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении...» [10]. Несомненно, это было новое понимание композиции и, вообще, организации живописной поверхности холста.

«Все 85 персонажей моей композиции, закусывающие, пьющие, пляшущие в неистовстве бабы и девки, лихо откалывающие камаринского матросы, тренькающий на балалайках и гитарах совместно с гармонистами самодеятельный оркестр, блеск бутылок, самоваров и улыбок, сочные яства на переднем плане … Мне кажется возразить иные скудоумники могут против чрезмерно пышной и сложной композиции, против оргийного характера всего в целом», - писал художник [11].

«Праздник урожая» - утверждение жизни идеальной, изобильной, счастливой, живописно ценной и интересной художнику, торжество этой «живой жизни» над безрадостной реальностью, которую он не мог и не хотел изображать, – раскулаченное, обескровленное село жило голодно. Но тем более хотелось художнику (во многом разделявшему с народом эту скудную жизнь) писать это изобилие снеди.

«Злопыхательству критикующих изображенное на картине «богатство» что противопоставишь? Дворня всегда дворня, что с нее спрашивать. Пока народ безмолвствует – таким «ребятам» – ход. Пусть себе потешаются. Но ведь всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в

определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее» [12].

Натюрморт переднего плана, написан с такой живописной силой и благоговейной радостью, что за нехитрой темой праздника урожая проступают вечные смыслы православных благодарений – праздники Медовый и Яблочный Спасы.

Праздничный натюрморт с рыбой, медовыми сотами, пирогами возникнет в картине Пластова «Гость с фронта» (1944,Смоленский государственный музей-заповедник), где, как и в «Празднике урожая», он несет семантику праздника, ликования, утверждения традиционного образа жизни.

Самым ярким свидетельством нового понимания натюрморта стала картина «Сенокос» (1945, ГТГ). «Никто ведь, насколько мне известно, - писал Н.А. Пластов,- никогда не писал цветущий луг как натюрморт, не писал так, чтобы каждый цветок, стволы берез, каждый лист березовых ветвей был писан как компонент огромного натюрморта, осложненного вдобавок еще сумасшедшими трудностями передачи игры света и теней под полуденным солнцем» [13]. Свободно и широко писаный пейзаж органично переходит во внимательный, но столь же свободно писаный натюрморт первого плана с узнаваемыми образами цветов, шмелями, бабочками, бронзовками – всем этим живущим своей особой, непостижимой жизнью миром… В сущности, это новое понимание традиций голландского и фламандского натюрморта, когда семантика «Memento mori» становится важной гранью общего символического смысла этой «победной» картины [14]. Красочное разнотравье «Сенокоса» во многом сочинено, придумано. Колокольчики и ромашки, купина и царские кудри, лесная примула и клевер, татарник и купава - художник нарочно соединил цветы, которые не цветут одновременно и не встречаются на одной поляне. Он пишет не просто цветущий луг, а создает аллегорию бесконечного лета.

Натюрморты одной из самых известных картин Пластова - «Жатвы» (1945, ГТГ) - при всей монументальности и метафизичности общего замысла –полны удивительного артистизма, ощущения ценности и эстетической наполненности крестьянской жизни: неожиданный

красный цвет деревянной миски, деревянные ложки с хохломской росписью, прекрасный в своей простоте натюрморт с хлебом и огурцами в левой части картины, воткнутые в стоянку снопов серпы… Тема сельской трапезы, праведной жизни, честно заработанного хлеба у Пластова, несомненно, связана с традицией Ван Гога, Милле [15]. Словно продолжая тему «Едоков картофеля» художник пишет картину «Сбор картофеля» (1956, ГРМ) с поистине впервые явленным натюрмортом из сотен отдельно писанных картофелин –этих святых для крестьянина плодов земли: «Зрелище, когда распахнутая лемехом земля вдруг явит доселе скрытые перламутровые плоды, и удивительно цветные фигуры баб, собирающих их грубыми руками в ведра …все было торжественно и красиво и как-то лучезарно свято…» [15].

Живописное утверждение эстетической ценности крестьянской жизни станет одной из главных задач мастера.

Роль европейских традиций – Тициана, Веронезе, Рубенса, Ф. Хальса - для понимания живописной и смысловой сущности пластовских картин значительна. Это касается и опыта великих мастеров натюрморта.

«Его поражал великий Снейдерс, у которого все живет в его громадных натюрмортах-апофеозах: рыбы извиваются, глотая обжигающий воздух, великолепные крабы расползаются с огромных столов, заваленных снедью, алчные кошки крадут свою добычу, и даже сама смерть принимает участие в этом пиршестве жизни, послушно по воле художника прерывая движение там, где требует его режиссерский замысел. Это привлечение живого в круг мертвых предметов, так обостряющее воздействие натюрморта, особенно волновало отца, и он с увлечением наполняет свои жанры милой ему жизнью» [16].

Уже в ранние годы, приехав в Москву учиться, будущий художник (по его собственным воспоминаниям) смотрит на мир сквозь призму впечатлений от произведений искусства.

«Жил в ночной чайной. Комната узенькая, ее мне разносчик снеди по домам сдавал. Жена у него была молодая, дебелая, - кустодиевская красавица. А он черный, как цыган. Каждый вечер фазаны, рябчики, глухари на столах грудами лежат. Или корзину семги поставят. Все это лежит цветастое, изобильное, как на натюрмортах у фламандского художника Снейдерса. Вот тогда я Снейдерса понял и полюбил…

«Птицы лежат огромные на заднем фоне, перья их то углем, то жемчугом блестят. Керосиновая лампа мерцает. А у разносчика пряди черные засыпали лоб и зубы в усах блестят – красиво…» [17].

Натюрморт в картине «В деревне» (Кружечка молока) (1961-62, ГТГ) – наполнен поэтикой Франса Снейдерса, его ощущением полноты и богатства жизни. Изысканный натюрморт «Овощной лавки» из эрмитажной коллекции с живописной пластикой капусты, артишоков, кореньев, грибов, огурцов, несомненно, множество раз виден и тщательно изучен Пластовым, и здесь он почти «цитирует» некоторые его сюжеты: лошадь у Снейдерса тянется к великолепному вилку капусты, корова в пластовской картине почти «повторяет» этот «жест», к молоку тянутся кот и теленок. Образ кухарки, молочницы – традиционный для голландского и фламандского искусства присутствует на картине Пластова. Со снейдеровской живописной страстью написан натюрморт, «приготовленный» для коровы – живые в безыскусной пластике капустные листья, фиолетовая свекольная ботва, морковь, наконец, словно случайно попавшие в этот «букет» желтые цветы. Опрокинутая корзина – еще одно напоминание о натюрмортах старых мастеров, традиции которых сочетаются в его работах с желанием передать поэзию крестьянской жизни, любовь к традиционному предмету, его «портретность». «Я... неоднократно убеждался,- писал Николай Аркадьевич Пластов, - что изо всех сил он добивался «портретности» предмета, видя как в этом предмете удивительно и державно начинала говорить со зрителем сама правда. Кроме того, эта погоня за портретным сходством предмета в картине позволяла ему показать натюрморт «во времени», если только позволено такое сочетание – мертвой натуры и вечно бегущего времени» [18].

Историчность и вневременная сущность, неизменная от начала бытия, запечатленная в картина Пластова, в полной мере свойственна и его натюрмортам.

Примечания:

1. *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. Спб. «Азбука-классика», 2005. С. 43

2. *Там же.* С. 56.

3. *Пластов Н.А.* Разговор о натюрморте.// Журнал «Художник»., 1973, №6. С. 8

4. *Пластов А.А.* Автобиография. Архив семьи Пластовых.

5. *Пластов А.А.* Автобиография.

6. Цитируется по: Пластова Т.Ю. Ученик великих мастеров//Д.И. Архангельский.Человек, художник, учитель, подвижник. Ульяновск, 2010. С. 19-20.

7. *Пластов А.А.* письмо Пластовой Н.А. 26 октября 1935 г. Архив семьи Пластовых.

8. *Пластов Н.А.* Разговор о натюрморте. С. 8.

9. *Щекотов Н.М.* «Выставка «Индустрия социализма». Живопись»// Журнал «Искусство». 1939, №4. С.64.

10. *Пластов А.А.* Автобиография. Архив семьи Пластовых.

11. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н.А. 16 апреля 1936 года.

12. *Пластов А.А.* Письмо Костину В.И. 20 марта 1956 года.

13. *Пластов Н.А.* Разговор о натюрморте. С.8.

14. О семантике «Сенокоса» см.: Пластова Т.Ю. Винсент Ван Гог – Аркадий Пластов: парадигма бытия и живописная традиция.// Декоративная искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012 №1. Ч.2.

15. *Пластов А.А.* Из письма Решетникову Ф. П. 1960 гг. Архив семьи Пластовых.

16. *Пластов Н.А.* Разговор о натюрморте. С.8.

17. *Жукова А.* Пластов из Прислонихи. М., «Детская литература», 1982. С.20-21.

18. *Пластов Н.А.* Разговор о натюрморте. С. 8.

Библиография:

1. *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. Спб., «Азбука-классика», 2005.

2. *Даниэль С.М.* Натюрморт: к предыстории жанра.// Проблемы и развитие натюрморта.

И.В. Корзин

ПОСЛЕВОЕННАЯ СТАНКОВАЯ СЕРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.П. БОБЫШЕВА «КОЛХОЗНЫЙ ТРУД»

Данная статья посвящена исследованию станкового творчества Михаила Павловича Бобышова на примере послевоенной серии «Колхозный труд». Рассматривается ситуация, в которой был создан цикл, а также выделяются особенности художественных приемов мастера.

The article is devoted to the study of easel creativity of Mikhail Pavlovich Bobyshov at the example of post-war series «Kolkhozen labour». The situation in which the cycle has been created is considered, as well as the features of masters artistic techniques highlighted.

Ключевые слова: Бобышов, станковая живопись, пейзаж, колхоз.

Keywords: Bobyshov, easel painting, landscape, kolkhoz.

После окончания работы над чрезвычайно удачной и заслужившей широкое признание серией «Москва в дни войны и побед» профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры Михаил Павлович Бобышов параллельно с неизменной работой в театре взялся за новый большой цикл станковых произведений - «Колхозный труд». Работа была начата в 1948 году. Тема этой серии, посвященной «трудовым будням социалистической колхозной деревни» [2, с. 67], как нельзя более соответствовала создавшемуся после войны настроению людей и ситуации в стране.

Для того чтобы понять, чем руководствовался художник при создании станкового цикла «Колхозный труд», необходимо рассмотреть ситуацию, сложившуюся концу 1940-х годов. «В первое послевоенное

десятилетие быстрыми темпами шло восстановление экономики огромного государства, потрясенного войной. Пафос героического труда, естественно, явился главной содержательной стороной советского изобразительного искусства» [2, с. 384]. Соответственно, художников, чье творчество, так или иначе, было связано с темой колхоза и труда в период, начиная с послевоенных годов и заканчивая серединой 1960-х, чрезвычайно много. Темы мирного труда находили сильный отклик. В них проявлялась та особая не военная красота, которой так долго не хватало людям. Народ-победитель возвращался к жизни без войны, к жизни наполненной радостным трудом. В этот период времени практически невозможно найти посвященную данной теме картину, в которой не было бы яркого солнца, буйства красок и некой приподнятости образа советского народа. Это можно в равной степени отнести и к циклу произведений М.П. Бобышова, в котором мастер сохранил неизменным ощущение счастья мирной жизни вплоть до самых последних работ серии, написанных им уже в шестидесятые годы.

Интересно рассмотреть творческий подход М.П. Бобышова к трактовке сюжета, который как нельзя лучше раскрывается в сравнении с произведением 1949 года Татьяны Ниловны Яблонской «Хлеб», принесшим художнице широкую известность, в котором, тем не менее, скрыт кардинальный конфликт, который довлел над искусством советского периода – конфликт между картинным образом и подлинной реальностью. Весь строй произведения с его оптимизмом противоречит тому, что известно о действительном положении в стране после Отечественной войны – в послевоенные годы на страну надвигался голод. Особенно тяжелое положение сложилось в Молдавии, в прилегающих к ней районах Украины, а также в Воронежской и Сталинградских областях.

Однако, почему, собственно, нужно считать главной целью художника *подлинное* отображение действительности, а не декларацию ее в идеальных образах, демонстрацию жизни такой, какой она *должна быть* по представлениям автора или по тем мировоззренческим принципам, которые ему диктует культура его времени. И все же у Т.Н. Яблонской была своя правда факта. Летом 1948 года она побывала в



Рисунок 1.
М.П. Бобышов. Комбайны на уборке. 1950, бум., акв., гуашь, 60х63, частное собрание.

кооперативной артели им. Ленина, в селе Летава, где делала зарисовки с натуры. Создавая свое произведение, художница включила в него и конкретность факта: на первом плане неслучайно изображен мешок, на котором указаны точный адрес места и времени действия. Однако артель в Летаве была весьма необычным колхозным хозяйством – оно являлось «образцово-показательным», в которое партия и правительство вкладывали огромные деньги и наделяли самой лучшей сельскохозяйственной техникой. А из рядовых колхозников делали «передовых тружеников села» и «маяков колхозного соревнования».

Произведения М.П. Бобышова серии «Колхозный труд» также во многом являются натурными: для более глубокого проникновения в тему в конце 1940-х годов он совершил поездку в колхозы «Борец» и «Белогорка» Ленинградской области, на протяжении которой было создано множество эскизов, легших в основание будущих картин. Такой подход не характерен для театрального художника, но именно в нем проявляется индивидуальность мастера, основой творческого метода которого являются натурные штудии и тщательное изучение

природы. Эти приемы были усвоены М.П. Бобышовым еще во время учебы в училище под руководством таких мастеров как П.П. Чистяков, В.Е. Савинский и других.

Однако в работах мастера нет ни идеализации, ни демонстрации лишений послевоенного времени, наоборот, Бобышов в свойственной ему манере, передает в своих листах лишь то что видит, наделяя весь цикл чувством, которое испытывали все вокруг – чувством радости мирной жизни и мирного труда.

Одним из первых произведений в цикле стала картина «Комбайны на уборке» (рис. 1), написанная в 1950 году. На ней запечатлена жатва. Желтое море освещенного солнцем спелого хлеба написано широкими, свободными мазками. Надо сказать, что художнику вообще свойственна такая манера живописи. В то же время, М.П. Бобышову удается создать такое впечатление, будто выписан каждый колосок, настолько материально передана нива. Произведение «Комбайны на уборке», как и другие картины цикла «Колхозный труд», при близком рассмотрении похоже на мозаику, умело набранную из отдельных плоских крупных мазков, между которыми иногда остается нетронутая кистью поверхность листа. Но стоит отойти всего на несколько шагов, и эти мазки начинают контрастировать, сливаться и дополнять друг друга, выстраивая перед глазами зрителя объемную картину. Эта мастерская способность к обобщению является одной из граней яркого дарования художника. Так, если всмотреться в колосья, стоящие по левую сторону от проходящего комбайна, и далее, то замечаешь, что отдельных деталей практически нет. И, тем не менее, поле живет собственной явственно ощущаемой жизнью. Этого эффекта художник добивается благодаря использованию желтого цвета различных оттенков, тем самым, создавая иллюзию порывов ветра, склоняющих стебли в разные стороны. Интересно написан сам комбайн: покрашенный красной краской кузов машины в тенях передан через холодные синеватые оттенки, что усиливает ощущение металлической поверхности. На этот же эффект играет неоднородность этих участков – при близком рассмотрении заметны отдельные крупные мазки и пятна имеющие темно-синий и фиолетовый оттенки, становящиеся более интенсивными при передаче более глубоких теней. Говоря о цвете, необходимо отметить, что вообще

все в этой картине построено на трех главных цветах – желтом, красном и синем: желтое поле и футболка человека, сидящего на комбайне; красный корпус машины и чуть более яркие красные узоры на юбке женщины, находящейся в правом нижнем углу листа и повернутой спиной к зрителю; синие тени на металле, синие и фиолетовые холмы на горизонте, голубое, подернутое от жары серой дымкой небо. Вызывает восхищение, как с помощью всего трех цветов художнику удалось построить столь яркое, красочное, реалистичное и жизнеутверждающее полотно. Что же касается композиции картины, то в ней много приемов направленных на передачу движения, и, одновременно с этим, присутствует некая театральность поз и эффект остановки мгновения, граничащий со статичностью. Так движение комбайна направлено по восходящей прямой, берущей начало в левом нижнем углу произведения, которая усиливает общий позитивный настрой всей работы. Срезанные колосья, единой мощной струей вытекают из комбайна. Этого эффекта М.П. Бобышов добивается с помощью строго параллельного расположения мазков, хорошо передающих движение. Чуть ли не единственным контрастом к общему движению по восходящей, который однако лишь подчеркивает его, служит черенок некого инструмента, который держит в руке провожающая комбайн взглядом женщина – он направлен по нисходящей. Еще один элемент, имеющий характер нисходящего движения – воображаемая прямая, которой можно соединить активные ярко-красные пятна картины: комбайн и узор на юбке крестьянки. Все люди на полотне объединены общим порывом, общим настроением, которое художник передает за счет жестов, как бы повторяющих друг друга: упертая в бок правая рука, отставленная в сторону от корпуса левая и легкий наклон влево всех трех фигур. Возвращаясь к рассмотрению пейзажа, нельзя не отметить, что ощущение бескрайнего поля достигается мастером за счет высокой линии горизонта, находящейся примерно на линии золотого сечения, а также за счет отсутствия высоких объектов, ее пересекающих. Точка зрения выбрана чуть выше человеческого роста, но так, чтобы нарушить однородную линию горизонта громадой комбайна, за счет чего достигается ощущение объемности всего происходящего на листе.

Рассматривая произведение «Комбайны на уборке» невольно



Рисунок 2.
М.П. Бобышов. На току.
1951, бум., акв., гуашь,
43х41, частное собрание.

замечаешь, что, как и во многих других работах, автора интересуют и беспокоят не каждый отдельный человек с его судьбой, а, прежде всего – общее настроение листа. Люди здесь необходимы лишь для того, чтобы создать и подчеркнуть те эмоции и то настроение, которое М.П. Бобышов стремился вложить в картину.

Интересно также отметить, что черта, заключающаяся в открытой композиции свойственна не только рассмартиваемому произведению, но и многим другим работам данного цикла, что является весьма необычным для творчества М.П. Бобышова, который, как правило, ограничивает свои листы по краям некими кулисами. Таким образом, можно сделать вывод, что при работе над серией «Колхозный труд» художник сознательно отказывается от привычного приема с целью передать необъятность просторов нашей страны.

Произведение «На току» (рис. 2) было написано художником в 1951 году на листе привычного ему формата, формой стремящегося к квадрату, что, впрочем, свойственно для всех работ данной серии. В нем царит атмосфера ожидания и задумчивости, и в отличии от предыдущей

картины, отсутствует яркое солнце и контрастные тени. Человеческая фигура, как известно, всегда привлекает к себе внимания больше всего остального, и здесь она изображена практически точно в центре картины, а это местно, согласно принципам золотого сечения, трактуется как зона недвижности и спокойствия. С другой стороны, рядом с машиной стоят мешки, которые либо будут вскоре помещены в кузов грузовика, либо убраны с места разгрузки. Художник будто останавливает время, убирая всех рабочих с плоскости листа, которых просто не могло не быть в данных обстоятельствах, и акцентирует внимание на раздумьях крестьянки, которая оперлась рукой о борт кузова грузовика и немного сгорбилась, будто бы замыкаясь в себе и своих мыслях. На этой ноте раздумий, не окрашенной ни в положительный, ни в отрицательный оттенок, и строится вся работа. Такое решение – предоставить зрителю возможность самому решать, какой настрой несет произведение, свойственно Михаилу Павловичу Бобышову, и встречается далеко не в одной его картине. Кроме того, нельзя не отметить, что в который раз, в рассматриваемом произведении человеческая фигура не несет черт индивидуальности, скорее здесь стоит применить термин «человек-ощущение», так как некое ощущение сопричастности – это зачастую именно то, ради чего М.П. Бобышов вводит фигуры людей в свои листы.

Картина «На току» написана в сдержанной цветовой палитре, состоящей в основном из оттенков желтого, серого, синего и зеленого цветов, и самой яркой деталью является красная косынка женщины, как магнитом притягивающая к себе взгляд. Композиционно картина открыта в глубину благодаря небольшому, просматриваемому до горизонта участку, по центру у левого края работы. Но все движение в листе направлено к его смысловому и композиционному центру. Так именно в нем пересекаются воображаемые диагонали, при чем нисходящую составляют серые мешки на переднем плане, такого же цвета колеса и металлическая кабина грузовика, а также столб с проводами, виднеющийся на дальнем плане. Восходящая диагональ получается, если провести прямую через большие желтые пятна стогов сена, расположенные позади машины, и желтое пятно в левом нижнем углу работы, возможно являющееся частью еще одного стога и ярко выделяющееся на фоне зеленой травы. Кроме того, акцентируют



Рисунок 3.
М.П. Бобышов. Золотой каскад. 1952, бум., акв., гуашь, 79х63, частное собрание.

внимание на центре и доски кузова грузовика, разные по оттенку из-за освещенности, и образующие угол точно по центру картины. Интересно также, что через оттенки синего переданы не только тени на деталях машины, но и тени, которые отбрасывают друг на друга туго набитые мешки.

Всматриваясь в то, как лежат мазки на тех или иных участках работы замечаешь, что во многих местах они будто бы имеют абсолютно случайную форму и расположение, однако эта кажущаяся небрежность является еще одним признаком большого мастерства художника, который не стремится обдуманно контролировать каждое движение кисти, а четко знает когда где и что он может оставить на волю случая, для того, чтобы избежать ощущения искусственности надуманности или зажатости.

В 1952 году были созданы картины «Золотой каскад» (рис. 3) и «Молотьба». Эта пара представляет большой интерес в силу того, что они во многом одинаковы, однако их авторские названия являются разными, и подписаны М.П. Бобышовым на обратной стороне листа. «Художник не вносит исправлений в написанный уже лист, а без колебания откладывает его в сторону, если решение не удовлетворяет его. Пользуясь гуашью, которая хорошо ложится и на бумагу и на стекло,

Михаил Павлович при создании эскиза нередко прибегает к следующему способу. Находящийся в работе неоконченный лист покрывается стеклом. Рядом и поверх уже написанного на бумаге ложатся пробные мазки на стекле. Только испробовав несколько вариантов, художник пишет непосредственно на листе. Этим достигается видимая легкость и чистота акварельной живописи» [2, с. 39]. Такой подход к созданию произведения можно проследить на примере этих двух работ 1952 года.

Рассмотрим картину «Золотой каскад». Первое что бросается в глаза – это большой красный комбайн, расположенный в центре листа, и к которому из-за композиционных особенностей взгляд постоянно возвращается. Так или иначе, все люди, присутствующие в данном произведении повернуты в сторону этого комбайна, являющегося как бы объединяющим началом их радостного труда, живым олицетворением которого являются рабочие. Особенностью обоих рассматриваемых листов, и в частности «Золотого каскада», является практически полное отсутствие дальнего плана, воплощенного в стоге сена, наполовину скрытом дымом, идущем из комбайна. Передний план в свою очередь также служит лишь для придания картине объема и воздуха, и состоит только из непонятной кучи серо-коричневого цвета. При чем, художник будто бы немного сглаживает светотеневые переходы и размывает ее контуры, как бы имитируя естественную размытость из-за фокусировки глаз на среднем плане, благодаря чему взгляд зрителя скользит по ней абсолютно естественно вглубь произведения.

В рассматриваемой работе мастер создал устойчивую композицию, в которой желтые пятна стогов сена по разные стороны комбайна, а также темный передний план и яркий просвет в небе, выделяющийся на фоне белых облаков, взаимно уравновешивают друг друга. Люди по большей части, как это принято у М. П. Бобышова, повернуты к зрителю спинами, за исключением двух крестьянок в правой части картины, направление взглядов которых, а также наклон корпуса и жесты направлены в противоположные друг другу стороны, и уравновешивают друг друга. И только трактор, находящийся чуть ниже центра у левого края работы, не может быть равнозначен прозрачному серому дыму, выходящему из комбайна, и делает этот угол немного более тяжелым. Однако серый цвет трактора и прозрачные тени делают перевес не критичным и не

заваливают все произведение.

Яркое солнце буквально заливает своим светом этот лист. Такое освещение вкупе с самозабвенным трудом создает ощущение единого порыва не только изображенных на картине людей, но и всей страны в их лице. Это характерное единение и пафос героического мирного труда в данный период времени находили свое воплощение во всех областях искусства. Возвращаясь к анализу картины, необходимо отметить, что тени во всем произведении «Золотой каскад» переданы через теплые тона, исключение составляет лишь комбайн, на котором в теневых участках отчетливо видны холодные синие оттенки. Художник настолько мастерски соединяет контрастные друг другу красный и синий цвета, что с их помощью передает прохладу металла, которая буквально ощущается при взгляде на корпус комбайна. Такой прием характерен для всей серии «Колхозный труд». Еще одной особенностью, свойственной всему рассматриваемому циклу является предпочтение М.П. Бобышовым крупных размеров мазка, избегая кропотливой мелкой техники.

Произведение «Молотьба» после «Золотого каскада» воспринимается чуть ли не этюдом к ней, так как при первом взгляде на него кажется, что даже большие цветовые пятна на листе созданы несколькими крупными мазками и имеют слишком четкие, даже несколько рубленые границы, что в целом не свойственно Михаилу Павловичу Бобышову. Не сразу замечаешь, что некоторые фигуры людей и детали комбайна прописаны так же тщательно, как и в других листах цикла «Колхозный труд». Еще одним отличием являются тени. Во всех работах серии мастер при создании теней пользовался теплыми или холодными оттенками цвета предмета на котором лежит тень, а также синей краской в том случае, если предмет был из металла. Но в листе «Молотьба» все тени переданы с помощью черной краски, по-разному разбавленной для различных участков. В итоге становится ясно, что это произведение является полностью законченным, но оно настолько выделяется на фоне всей серии, что невольно задумываешь, каких трудов, и какого количества экспериментов стоило художнику всякий раз безошибочно найденное для каждой картины решение.

Одной из последних в серии «Колхозный труд» в 1959 году была

создана работа «Просушка клевера в ределях», при изучении которой в первую очередь внимание на себя обращает живописная техника, в которой она написана. В отличие от остальных работ серии здесь М.П. Бобышов особенно при изображении переднего плана использовал в основном продолговатые относительно тонкие мазки, повсеместно пересекающиеся друг с другом, между которыми просвечивает белая поверхность листа. Делая несколько мазков одним цветом, мастер выбирал другую краску и несколькими движениями накладывал ее, частично пересекая и перекрывая первую. Таким образом, в предназначенном для просушки сене можно увидеть практически все цвета от синего до малинового, но эта цветовая мозаика настолько искусно собрана, что не вызывает сомнений в реальности изображенного, а скорее, передает такие ощущения как тяжесть, мягкость, нечеткость контуров стога, изменяющихся под воздействием ветра. Однако эта мозаика приобретает целостность только при рассмотрении картины с определенного расстояния: исчезают наблюдаемые вблизи не закрашенные участки листа, появляются объемность и изображение обретает некую внутреннюю жизнь.

На первом плане изображена колхозница, закидывающая вилами целую гору сена на уже почти заполненные редели. И несмотря на завышенную точку взгляда выбранную художником, а также то, что изображенная женщина занимает лишь малую часть листа, ее мощную фигуру так и хочется назвать монументальной – столько в ней силы и жизни. Она одна воплощает в себе героику и пафос тяжелого колхозного труда, распространяя это настроение на всю картину, делая ее почти что лозунгом, призывающим трудиться, но не на чье-то благо, а во имя самой жизни.

Цикл «Колхозный труд» как бы суммирует многолетние искания М.П. Бобышова, собирает воедино куски опыта, ставит и решает творческие задачи исключительной трудности. Художник успешно использует и развивает техники и приемы, которые можно заметить как в предыдущем цикле «Москва в дни войны и побед», так и в более ранних сериях. Бобышов не изменяет здесь ни одному из своих принципов, он так же ограничен в своей теме, так же раскрывает их исключительно средствами живописи, но при всем том решает, тему

огромного содержания и огромной трудности. Мастер уделил созданию этой серии станковых произведений около десяти лет, что делает ее одной из наиболее продолжительных во всем его творчестве. Кроме того, то выдающееся живописное и композиционное мастерство, которые он демонстрирует в ее листах ставят цикл «Колхозный труд» на одно из важнейших мест при исследовании всего станкового творчества Михаила Павловича Бобышова.

Библиография:

1. История русского и советского искусства. М., 1989.
2. *Кручина-Богданов В.И.* М.П. Бобышов. М., 1957.

Н.Н. Матвиенко

КАМИНЫ И ПЕЧИ МОСКВЫ И МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТИПОЛОГИИ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ

В статье анализируются предпосылки формирования типологии комнатных печей и каминов XIX - начала XX веков. Приводятся различные точки зрения по данному вопросу в трудах историков архитектуры и инженеров, связанных с проектированием и устройством комнатных печей и каминов. Исследуется роль типологии не только для истории ремесленного производства, истории науки и техники, но и для практической работы в сфере атрибуции печей в жилых помещениях, как одного из видов историко-культурного наследия.

The paper analyzes the prerequisites for the formation typology indoor stoves and fireplaces XIX - early XX centuries. Provides a different perspective on this issue in the writings of historians of architecture and engineering associated with the design and the device indoor stoves and fireplaces. Examines the role of typology, not only for the history of handicraft production, the history of science and technology, but also for practical work in the field of attribution furnaces in residential premises, as a kind of historical and cultural heritage.

Ключевые слова: печь, камин, типология, история науки и техники, история печей и каминов, Москва, Московская губерния, типологическая номенклатура и ее признаки.

Keywords: stove, fireplace, typology, history of science and technology, history of stoves and fireplaces, Moscow, Moscow Province, typological nomenclature and its symptoms.

Печь в жилище является неотъемлемой частью материальной культуры человечества. Названия и имена печей отражаются в их идеографическом и сакральном звучании, и раскрывают некоторые стороны историко-культурного ареала и этноса. Культура и технический прогресс, изучаемой местности и исторического периода расшифровывают их смысловое содержание: очаг, камелек, пещь, печища, печечка, тигель, каменка, печурка, дымница, вагранка, жарница и др [1]. Печам и очагам в русском средневековье отводилась главенствующая роль в жилище. Лишь к началу XIX века печь трансформировалась и превратилась в один из элементов жилища наравне с другими атрибутами интерьера, а в начале XX века печь утратила свою объединяющую и акцентирующую роль интерьера в городских домах. Несмотря на достижения науки и техники в отоплении жилища, русских сельских избах русские печи и сегодня играют жизнесберагающую и сакральную роль.

В научно-популярной литературе бытует привычное название печей: «на шведский манер» – шведка, «на голландский манер» - голландка, «комен на аглицкий манер» – английский камин [2]. Эти распространенные термины укоренились с начала XVIII в. – с введением Петровских реформ, когда в России открылись преференции для импорта печей и каминов из Европы. До реформ Петра I более трех веков исправно служили и грели, пекли и парили русские курные, черные, серые, полубелые и белые русские печи [3].

Первые попытки упорядочить систему знаний в конце XVIII века по печному отоплению и систематизировать типологию печей предпринял архитектор Николай Александрович Львов [4]. К этому времени было известно и распространено печное автономное отопление во дворцах и усадьбах, духовое отопление в храмах, и им была изобретена принципиально новая духовая печь имеющая функцию пневматического калорифера. Проекты Н.А. Львова отопления духовыми калориферными печами были реализованы в храмах, усадебных домах и присутственных местах. Однако архитектор Львов не предпринял попытки систематизировать знания предшественников и определить типологию печей XVII - XVIII вв. в российском государстве.

С появлением печей Львова началась история русской вентиляционной техники, и он вводит некоторые новые термины и понятия по печному

отоплению. Следует заметить, что с этого времени отопление домов, печники, печной промысел, кустари печники и ремесленники печники находились под надзором Министерства внутренних дел (1879г.), Министерства промышленности и торговли (1916г.).

Значительный интерес печестроения и типологии отопительных устройств представляет для исследователей в Московской губернии. В уездных городах Московской губернии в середине XIX века шло интенсивное строительство городских усадеб, и городские ремесленники постепенно осваивали профессию печник, обучаясь у мастеров из Европы. В деревнях печником называл себя каждый взрослый человек, так как глинобитные печи крестьяне строили сами себе без привлечения мастеров. По существующей традиции в поисках быстрого заработка в города из деревень приходили кустари, раздатчики, скупщики, десятники, урядники. [5] Они охотно брались за любую работу, в том числе, нанимались строить и комнатные печи. Познания в печестроении их были весьма скудны и основывались на опыте строительства русских глинобитных печей в своей родной деревне. Работать с кирпичом и с изразцами они не умели, но брались за эту работу, так как спрос на печников был огромный, а мастеров-печников из Германии, Голландии, Польши, Чехии, Финляндии явно не хватало. Повсеместно в России печестроение сопровождалось большими рисками – пожары, ремонты, судебные тяжбы и конфликты между печниками и заказчиками, домовладельцами и урядниками, архитекторами и печниками. В значительной степени это было связано с отсутствием печных стандартов и нередко низкой квалификацией печников, и особенно, если тип печи был новым не только в избах и городских домах, а даже в императорских дворцах. Так, например, случилось с внедрением печей московского архитектора и изобретателя Утермарка (1820-1830-е годы). Вот что об этом писал архитектор И.И. Свиязев: «…Под личным надзором изобретателя калориферы устраивались и действовали удовлетворительно, пока не перешли в руки наших печников и истопников. С тех пор начались жалобы на дымление печей, на неравномерность нагревания, на пригар и сухость воздуха. На растрескивание полов и мебели, на гибель птиц и цветов, тягость в теле, головную боль и проч. Все это приписали нерациональности системы, ни

мало не подозревая червя, скрытно подтачивавшего корень – истопника и печника, бессмысленно управляющего печами и доводившего, без всякой надобности, до накала железные дымообороты. Вместо того, чтобы исследовать причины открывшихся недостатков и устранить их общими силами, мы отвернулись от того, что показалось нам устаревшим и обратились к новому, превознесенному во имя науки. Но, к сожалению, ложное ее применение к печной практике открывается, во многих случаях через продолжительное время – путем многочисленных опытов и наблюдений…» [6]. В труде И.И. Свиязева целая глава посвящена истории и типологии печей в России. «Исторический очерк разных способов пользования теплотой, развиваемого горением топлива».

Государство через Уголовный кассационный департамент Правительствующего сената и Министерства внутренних дел предприняло попытку внедрить государственный надзор за строительством печей и установить печные стандарты. Были изданы «Городовые уложения», Уставы Общей ремесленной Управы, в которых печникам предписывалось становиться на учет и платить налоги. Но эти усилия ни к чему не привели. В Урочных положениях печи назывались, как и прежде «на шведский манер» – шведка, «на голландский манер» – голландка, «комен на аглицкий манер» – английский камин [7]. А количество требуемых печников на строительство печей и каминов определялось дробями или десятыми частями: 1, 5 печника, 0,8 печника, 0,4 подсобного.

Однако постепенно научно-технические изобретения в разных областях промышленности и народного хозяйства Российской империи внедряются и в отопление. Входят в употребление новые термины: калорифер, пневматическая печь, центральное отопление, отопительные устройства. В 1841 году инженер Н.А. Амосов пробует объяснить использование старых и новых типов печей. Он пишет: «… Пневматические печи, входя в употребление с 1835 – го года испытывали на себе тоже, чему неизбежно подвергается каждое нововведение, т.е., неосновательным толкам, приписываемыми им с одной стороны такие достоинства, а с другой стороны такие недостатки, каких они вовсе не имеют…», далее Н.А. Амосов добавляет, что «… Например, чтобы ни случилось при голландской печи: холодно, душно, чадно – ей по

знакомству прощают все…» [8]. Накопленные знания в отоплении зданий к середине XIX века активно обсуждаются инженерами, архитекторами и даже пожарными в периодической литературе, становятся предметом обсуждения на съездах и конференциях.

В 1867 г. архитектор И.И. Свиязев публикует первую научную типологию печей и каминов по функциональному признаку: калориферные, духопроводные, коробовые печи, камино-печи «на подобие шведских». Некоторые термины из труда архитектора Свиязева, вошли в Урочные положения, в Государственные стандарты и другие государственные нормативы: коробовые печи, русский очаг, курная печь, боровая печь, жаровня, кирпичная печь, изразцовая печь, чугунная печь, духовая печь, калориферы, и т.д. [6]. Таким образом, сформировались первые термины и понятия, заложенные в основу научной типологии. Номенклатура печного отопления впоследствии нашла отражение в учебной и технической литературе в последующие десятилетия и ею пользовались инженеры, ученые, историки, архитекторы даже в XX веке.

Во второй половине XIX века появилась целая плеяда инженеров, архитекторов и изобретателей, которые пользовались типологией Свиязева. Вот несколько известных изобретателей: Г.С Войницкий [9], Н.И. Кржишталович [10], С.Б. Лукашевич [11], В.И. Собольщиков [12], Строгонов [13] и др. Каждый из этих авторов, написал не одну книгу, учебник, пособие, руководство. Все они преподавали курс отопления и вентиляции в императорских инженерных и строительных академиях и училищах. В их трудах прослеживается попытка ввести новые термины, и предложена новая типология, отличающаяся от типологии Свиязева: ретирадная печь, саманная, гончарная, огнестойкая, окожухованная, хозяйственная, воздушная, печь особняк и др. В обиход и последующую типологию XX века вошли новые печи по именам этих авторов – изобретателей: топливник Войницкого, печь Кржишталовича, печь Лукашевича, печь Собольщикова, печь Строгонова.

На протяжении всего XIX века в императорских дворцах, в дворянских усадьбах появляются камины, не только как отопительные устройства, но и как памятники зодчества. Чаще всего они являлись каминами европейского происхождения, но в уездных городах начинают открываться мастерские по устройству каминов, где основу штата

персонала составляли русские изразечники, архитекторы, печники, опытные профессионалы. В московских уездных городах, и в Москве получили наибольшее распространение комнатные печи «изразчатые», «щегольские» с керамической облицовкой, «окожухованые» с металлическим панцирем, калориферные с поддувом и пр. Многообразие иноземных печей и каминов для городских доходных домов и частных домовладений, позволяло горожанину выбирать по вкусу и цене печи чугунные, металлические, керамические, как малой теплоемкости, так и большой теплоемкости из кирпича.

В начале XX в. на промышленной выставке в Париже впервые появилось новое название «Русский камин». В 1900 году камин «Микула Селянинович и Вольга» украшал русский павильон на Всемирной выставке в Париже и был отмечен тогда золотой медалью. Многие из каминов, созданные в конце XIX, начале XX в. являются экспонатами музеев. Среди них очень известные: камины «Птица Сирин», «Микула Селянинович и Вольга» в Абрамцево Михаила Врубеля, камин «Будуар» Федора Шехтеля в особняке Рябушинского, печи и камины Вильяма Валькотта в особняке М.Ф. Якунчиковой на Пречистенке [14]. Следует отметить, что разделение по типологии на городские, «щегольские», деревенские печи не были знакомы многим ремесленникам-печникам. Городские печные ремесленники и деревенские печники в уездных городах Московской губернии делали разные печи по форме, материалу, функциям, одежке. Так, Истринские и Подольские печники делали «изразчатые» печи, Верейские и Дмитровские печники предпочитали кирпичные недорогие печи.

Наряду с изящным декоративном оформлением, не возникли предпосылки для упорядочения печестроения, и не была создана современниками типология, о чем свидетельствуют труды, учебники, обзоры, альбомы о печах и каминах. Отсутствие типологии связано и со сложной атрибуцией данного вида памятников, представляющих собой технические сооружения, в которых отразились и стилевые архитектурные особенности своего времени. Архитекторы, историки, журналисты на страницах периодических изданий излагали свой взгляд на историческую ценность и типологию каминов, исходя из своих общих впечатлений. Вот что писал безымянный автор с инициалами I. K., в

журнале «Зодчий»: «… Из числа каминов, устроенных в парадных покоях в доме Его Императорского Высочества Великого Князя Владимира Александровича мы выбрали два, отличающиеся от прочих не только по своим громадным размерам, но еще и материалом, из которого они сделаны. В петербургских роскошных помещениях дворцов или барских домов для каминов употребляется исключительно мрамор, и единственное разнообразие состоит кроме, разумеется, форм, в цветах этого материала…» [15].

В прессе поднимались вопросы о видах отопления, о вредности печей, пожарной профилактике, конструкциях комнатных печей, устройстве дымоходов, декоре каминов. По результатам выставки русских зодчих в 1892 года и первого съезда русских зодчих, которые проходили почти одновременно, были изданы материалы [16]. Большая часть этих трудов была посвящена разработке новых стандартов, законов регламентирующих ответственность печников, и обсуждалась новая типология печей и каминов.

Научно-промышленная революция и достижения науки диктовали совершенно иной подход к безопасности, экологии и отоплению домов. Повсеместно стало вводиться центральное отопление. Комнатные печи и камины, прежде всего во дворцах и императорских покоях перестали выполнять свою основную функцию – отопление. С одной стороны они начали превращаться в предмет роскоши, с другой стороны, резко повысился спрос на экономные, недорогие «не щегольские» печи и камины. Облицовки их были скучны и серы, однообразны и не отличались особым изыском, так как в городских усадьбах и доходных домах целесообразней было устанавливать центральное отопление.

Источники и литература свидетельствуют, что типология комнатных печей и каминов включает в себя следующие признаки:

– по месту происхождения: шведка, голландка, английская, финская, русская, дагестанская;

– по имени (фамилии) изобретателя: печи Львова, Амосова, Утермарка, Свиязева, Лукашевича;

– по конструктивным особенностям: калориферная, духовая, камерная, открытая;

– по форме: прямоугольные, круглые, угловые;

– по месту расположения в помещении: среднезальные, проемные, угловые, подвальные;

– по материалам: мраморная, изразцовая, в железном футляре, металлическая, кирпичная, сырцовая, глинобитная, из валунов;

– по категории местонахождения и значимости: дворцовые, усадебные, щегольские, избяные, крестьянские, мужицкие;

– по региональным особенностям: Московские печи, южного региона, северные и пр.

Однако в научно-технической и исторической литературе не нашли своего освещения по типологии и глинобитные русские печи, а также печи из кирпича-сырца, которых по России к концу XIX в. насчитывалось около 20-30 млн. 17. Вероятно, это было обусловлено их недолговечностью, низким качеством материала и физическими свойствами глины, и они не представляли собой ценности как технически сложные отопительные изделия. В то же время издавались работы посвященные истории русской печи, ее сакральной значимости, технологии строительства. Учитывая, что каждый регион России имеет свои традиции, и свои названия русских печей – это является отдельной темой исследования, который автор в данной статье не рассматривает.

Производственно-культурный феномен печного ремесла остается слабо изученным не только в Московской губернии, но и в городах России. Между тем, активно протекающий в настоящее время процесс возрождения печного и изразцового производства (строительство коттеджей, частных домов) делает актуальным исследование и освоение исторического опыта в этой сфере. Глубокое изучение этого вида производства в период его активного функционирования (вторая половина XIX – начало XX вв.), раскрывает новые стороны развития кустарной промышленности в условиях начавшейся модернизации страны. Полученный в результате исследования этой темы материал имеет важное значение, и для формирования музейных экспозиций и новых маршрутов экскурсий. Выявленная типология печей и каминов Москвы и Московской губернии позволит историкам, реставраторам, музееведам определять атрибуцию каминов и печей и структурировать сведения о них по именам, географии, функциям, конструкции, форме, категории и пр.

Примечания:

1. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. - СПб., 1863-1866. 3 Т.

2. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890-1907. В 86 тт. Том XXIII А (46).

3. «Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней». Сост. Михельсон А.Д. М., 1865.

4. *Львов Н.А.* Русская пиростатика, или употребление испытанных уже воздушных печей и каминов. Ч. I - II. СПб., 1795-1799.

5. Труды съезда деятелей по кустарной промышленности. СПб., 1910. С. 214-215.

6. *Свиязев И.И.* Теоретические основания печного искусства в применении к устройству разных нагревателей, к отоплению и вентиляции зданий. СПб., 1867. С. 48-57.

7. Урочные положения на все вообще работы, производящиеся при крепостях, гидротехнических сооружениях и гражданских зданиях. СПб., 1832. С. 294-301.

8. Краткое понятие о пневматическом отапливании. Составитель Николай Амосов. СПб.,1841. С. 1-4.

9. *Войницкий Г.С.* Отопление и вентиляция. Рукопись. Лекции читаемые в С.Петербургском Технологическом институте. СПб., 1878.

10. Кржишталович Н.И. Описание устройства печей комнатных, кухонных, сушильных, банных и ретирадных. Новгород, 1898.

11. Устройство хлебопекарных печей. Сост. С.Б. Лукашевич. СПб.,1883.

12. *Собольщиков В.И.* Печное мастерство. Книга, научающая как должен хороший печной мастер работать и как делать такие печи, которые будут греть и проветривать наши дома. СПб., 1865.

13. *Строгонов В.А.* Устройство отопления и вентиляции. М.,1894.

14. Автор статьи принимал участие в реставрации каминов и печей в особняке М.Ф. Якунчиковой на Пречистенке. При исследовании дымоходной и конструктивной части каминов – обнаружилось, что кладочные швы неровные, кирпич уложен разных калибров и разных

производителей, дымоходы от каминов имели вертикальное отклонение, что запрещалось Урочным положением и т.д. Это свидетельствует о том, что в то время печников никто не контролировал, и, хотя они были приписаны к цехам, артелям, городским ремесленным управам, им неизвестна была типология и нормативные требования стандартов.

15. I. K. «Камины во дворце Е.И.В. Великого князя Владимира Александровича». // Зодчий. 1873., №1, СПб., С. 17.

16. Труды 1-го съезда русских зодчих в 1892г. СПб., 1894.

17. Увеличение вдвое полезного теплового действия обыкновенных русских печей. Системы инженера П. Брандта. М., 1897. С. 3.

Е.Н. Михайлина

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА И ИНДУСТРИАЛЬНОЙ СРЕДЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В статье анализируется конфликт массового производства и особенностей человеческого фактора в период промышленной революции. Отмечается необходимость переосмысления значения технического прогресса и промышленной среды как объекта дизайна в конце XIX начале XX века.

The author analyses the conflict between the production and the specifics of the human factor in production during the period of the industrial revolution. The author also points the necessity to rethink the significance of the technical progress as well as the industrial environment becoming the object of the design in the late XIX-th early XX-th century.

Ключевые слова: промышленная революция, индустриальный дизайн, технический прогресс.

Keywords: industrial revolution, industrial design, technical progress.

Зарождение дизайна традиционно и оправданно связывается с промышленным производством. История дизайна свидетельствует о повышении качества промышленной продукции и ее привлекательности для потребителя в ходе развития производства и проектирования. При множестве различных определений дизайна сохраняет актуальность формулировка 1964 года: «Дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые

превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя» [1].

Конечный продукт дизайна должен обладать: функциональностью, конструктивностью, экономичностью, эстетической выразительностью. Профессиональным началом истории дизайна принято считать 1907 год, когда архитектор, дизайнер Петер Беренс начал работу в компании «AEG». Тем не менее, созданные в предшествующие века образцы мебели и посуды, одежды, разнообразной утвари можно с полным основанием отнести к дизайну, поскольку они функциональны, конструктивны, полностью соответствовали критериям эстетической оценки вещи. С такими же основаниями, по мнению В.Л.Глазычева, мы можем отнести к дизайну создание транспортных средств, так как почтовый дилижанс конца XVIII века или пролетка XIX века производились серийно, они также функциональны, конструктивны и эстетичны. Однако, зачастую серийная машинная продукция для массового потребления конца XIX- начала XX века была невысокого качества и вызывала критику со стороны художественных кругов и профессиональных художников-ремесленников. Не каждая вещь, выполненная промышленным способом, может, таким образом, считаться полноценным продуктом дизайна [2].

Однако все же, говоря особенно о начале зарождения дизайна как профессии и о предыстории дизайна, мы не можем отрывать термин «дизайн» от самого процесса массового промышленного производства. И это пересечение творчества дизайнера как художника с производством и технологическими процессами накладывает свой отпечаток на результаты деятельности дизайнера и, что принципиально, на принятие полученного результата потребителями.

Промышленная революция зачастую рассматривается лишь с точки зрения появившихся технологичских возможностей. Но если быть объективными, появление машины в жизненном укладе человека, рост индустриального производства был не таким однозначно позитивным и не вызывал изначально всеобщего приятия.

Крупная индустриальная промышленность изменила ритм человеческой жизни и заставила пересмотреть привычно размеренный жизненный уклад; можно сказать, технический прогресс начал набирать обо-

роты с момента создания универсальной паровой машины в 1774 году шотландским инженером-изобретателем Джеймсом Уаттом .

Английский инженер Ричард Тревитик создал несколько моделей паровозов. Самым удачливым из плеяды английских инженеров, строивших паровозы, оказался Джордж Стефенсон. Его паровоз «Locomotion» («Движение») был использован на первой в мире железной дороге общественного пользования из Дарлингтона к Стоктону, открытой 27 сентября 1825 года. Название паровоза становится нарицательным, все рельсовые движущиеся тяговые средства начинают называть локомотивами.

Первое автомобильное производство было основано в 1888 г. в Германии Карлом Бенцем, а во Франции Эмилем Роже. К началу двадцатого века, в западной Европе начался подъем автомобильной промышленности, особенно во Франции, где в 1903 г. было собрано около 50 % от всего объема производства автомобилей в мире.

Использование паровых двигателей в текстильной и металлургической промышленности было первым техническим новшеством, повлиявшим на развитие промышленности. Вторым технологическим новшеством была замена дерева, как конструкционного материла, железом и сталью. Эта замена увеличила размеры, повысила продолжительность эксплуатации, точность изготовления и сложность устройства широкого круга изделий – от швейных машин до судов [3].

Появление машины вызвало небывалый эмоциональный подъем. «…– Ну, друзья, – сказал я, – вперед! Мифология, мистика –все это уже позади! На наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, – а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов! Давайте-ка саданем хорошенько по вратам жизни, пусть повылетают напрочь все крючки и засовы!.. Вперед! Вот уже над землей занимается новая заря!.. Впервые своим алым мечом она пронзает вековечную тьму, и нет ничего прекраснее этого огненного блеска!» [4].

Так пламенно декларировал тезисы футуризма в «Первом манифесте футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти.

Анализируя футуризм, русский философ Н.А. Бердяев писал: «В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов. Стирается грань, отделяющая этот образ

человека от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом. Человеческий образ исчезает в этом процессе «космического распыления и распластования».....«Футуристы требуют перенесения центра тяжести из человека в материю, но это не значит, что их можно назвать материалистами в старом смысле слова. Человек исчезает, как исчезает и старая материя. Вражда к человеку, к человеческому «я» явственно видна в футуристических манифестах Маринетти. Тут скрыто основное противоречие футуризма. Футуристы хотят развить ускоренное движение и отрицают источник творческого движения – человека. Этим они лишают себя того рычага, которым футуризм мог бы перевернуть мир» [5].

Действительно, появление машинной индустрии, создание машины привнесло с собой несколько противоречивых моментов в жизнь общества.

Мнения разделились между сторонниками промышленно-технического прогресса и сторонниками органической, традиционной, размеренно-привычной жизни. Движение искусств и ремесел (Arts & Crafts), возникшее во второй половине XIX века под влиянием Уильяма Морриса, как реакция на низкое качество мебели массового производства и исчезновение вещей ручной работы, ставило своей целью возрождение традиций средневекового ремесла, превращение предметной среды в «совокупное произведение искусства.

Стоит вспомнить также о том, что быстрая урбанизация и рост числа рабочих, в недавнем прошлом в большой своей части сельских жителей, обострили социальные темы. Изначально, пока центры фабричного производства были более или менее небольшими, городскому населению еще удавалось обрабатывать огород, но с ростом городов таких возможностей становилось все меньше. Переселившиеся из села в город люди с трудом приспосабливались к непривычным условиям, как отметил французский историк Фернан Бродель, жить в городе и лишиться традиционной для сельского жителя поддержки огорода и животного хозяйства, работать в огромных помещениях заводов, терпеть надзор мастеров, подчиняться, не быть свободными в своих передвижениях, принять твердо установленные часы работы – все это стало тяжким испытанием. Условия, в которых жили рабочие в городах

не отвечали элементарным санитарным требованиям, не говоря уже о перенаселенности этого самого жилья.

Ситуация усугубилась также после изобретения газового освещения. Рабочий день на предприятиях зависел от естественного освещения, теперь же фабрики получили возможность работать в ночное время. Продолжительность рабочего дня во Франции в 1840-х годах колебалась в промежутке между 13 – 15 часами, на отдых при этом выделялось по получасу три раза за смену. Распространенной становилась работа по воскресным дням.

В промышленности начали массово использовать женский и детский труд, так как внедрение машин позволяло использовать элементарно обученных, малоквалифицированных работников. В 1839 году 46% фабричных рабочих Великобритании не достигали 18-летнего возраста. Официально признавались случаи работы детей с 4 лет, иногда с 5-8 лет в рудниках.

Ничего удивительного, что, в связи с такими тяжелыми условиями труда, рабочие зачастую считали машины своими врагами. Разрушения машин луддитским движением приняло особенно широкие размеры в 1811-1812 годах. В итоге за разрушение машин в 1813 году была введена смертная казнь [6].

Затрагивая философский аспект проблемы, как отмечает Н.Бердяев, появление техники определило переход всего человеческого существования от организма к организации, происходит замена организма механизмом, техника отрывает человека «от земли», человек перестает мерить окружающее пространство знакомыми мерами, окружающий мир начинает осознаваться в измерениях мировых пространств, это дает чувство планетарности земли. И это является положительным моментом. Минусом же является потеря чувства душевности в человеческой жизни; теплота человеческого патриархально-общинного уклада тоже уходит как форма отношений между людьми. Над всем начинает преобладать дух организации. Техника расширяет притязания человека на власть, теперь эта власть начинает распространяться не только на природу, но и на человека, власть над жизнью людей. Перед человечеством встает задача быть достойными этой ответственности: достойно пройти искушение властью.

Возникает парадокс: человек - организатор жизни, сам не может стать предметом абсолютной организации. Человек столкнулся с тем, что по своей природе не может превратиться в машину, поскольку внутри него есть элемент, принадлежащий органической, иррациональной, таинственной жизни, наличие которой пытается отрицать новый материально-рационализированный мир. Поэтому все попытки полностью рационализировать человеческую жизнь и привести ее к удобному, предсказуемому порядку не приводят к желаемому результату, всегда остается тайна. Возможно, поэтому до сих пор стоит задача освоения и переосмысления городского и промышленного пространств с точки зрения приятия их человеком, так как до сих пор человек не может окончательно адаптироваться к той новой среде обитания, в которой вынужден жить.

Ошибочно считать технику нейтральной, она приобретает собственную жизнь и способствует созданию новой действительности.

И именно с этой стороны мы можем ожидать значительные изменения в отношениях: человек – техника – дух – новый уровень материальной культуры.

Библиография:

1. Определение дизайна, предложенное Томасом Мальдонадо и утвержденное на VI Конгрессе ИКСИД (ICSID – International Council of Societies of Industrial Design) в сентябре 1969 года на конгрессе Международного совета организаций по дизайну (ИКСИД)

2. *Глазычев В.Л.* «О дизайне». Москва, «Искуство», 1970

3. *Н.Розенберг, Л.Е. Бирдцелл мл.,* «Как Запад стал богатым. Экономическое преобразование индустриального мира», гл 5. Развитие промышленности: 1750-1880

4. *Маринетти Т.Ф.* «Первый манифест футуризма». Источник: Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. с. 158 -162.

5. *Н.А.Бердяев.* «Кризис искусства», (публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917г.), (репринтное издание), - М.: Сп. Интерпринт, 1990- 48с.

6. *И.Чикалова.* «У истоков социальной политики государств Западной Европы», журнал исследований социальной политики, т.4. №4.

7. *Н.А. Бердяев.* «Смысл творчества. Опыт оправдания человека». Харьков «Фолио», Москва «Аст» 2002 г.

8. *Н.А. Бердяев.* «Духовное состояние современного мира». Харьков «Фолио», Москва «Аст» 2002 г.

9. *Kirill N. Cheburashkin.* Project and art aspects of using inner stressed structures in residential ambiance // TEXTS. 2013. №4. Pp 35-46.

10. *Е.А. Заева-Бурдонская.* НАСЛЕДИЕ ЭСТЕТИКИ СИМВОЛИЗМА В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №4. С.104-117.

Н.С. Вергунова

ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СРЕДСТВ ПЕРЕДВИЖЕНИЯ ДЛЯ ИНВАЛИДОВ

В статье поднимается вопрос о принципах формообразования средств передвижения для инвалидов, рассматривается их апробация в проектном решении объектов оптимальной модели передвижения: инвалидного кресла и индивидуального транспортного средства.

This article is about shaping principles of vehicles for people with disabilities, approbation of these principles in designing wheelchair and vehicle for people with disabilities is also considered.

Ключевые слова: промышленный дизайн, принципы формообразования, средства передвижения для инвалидов, инвалидное кресло, индивидуальное транспортное средство.

Keywords: industrial design, shaping principles, vehicles for people with disabilities, wheelchair, vehicle.

Основной посыл дизайнерской деятельности – формирование предметно-пространственной среды, окружающей человека во множестве диапазонов его активности. Одним из приоритетов и социально значимых ориентиров для работы дизайнера является проектирование разнообразных объектов для людей с инвалидностью, облегчающих их адаптацию в повседневной жизни. Людям, находящимся в состоянии инвалидности, необходим более специализированный круг объектов соответствующего назначения, предоставляемый на разных уровнях социального обеспечения, включая государственные программы. Следовательно, дизайн, задействованный практически на всех уровнях разработки и реализации таких объектов, выступает

существенным условием повышения эффективности государственной политики по отношению к инвалидам.

Одной из базовых и первоочередных потребностей для людей с инвалидностью является процесс передвижения в определенной среде, обеспечение которого будет способствовать полноценной интеграции и участию этих людей в экономической, социальной и культурной жизни общества.

Осуществление этого процесса предполагает применение специальных транспортных средств, функциональные возможности которых, охватывают потребности инвалидов практически на всех уровнях: для передвижения в квартире/доме, во дворе, по улице, по трассе и так далее. Проработка объемно-пространственной структуры средств передвижения, обеспечение их художественной выразительности и других компонентов, составляющих проектное решение, выполняется с помощью принципов формообразования – основного средства промышленного дизайна.

В проектном решении того или иного средства передвижения задействовано несколько принципов формообразования, процентное соотношение которых определенным образом влияет на функциональные возможности объекта, его эргономические показатели, а также эстетические характеристики.

Эти принципы были апробированы в дипломном проекте «Формирование оптимальной модели передвижения для людей с инвалидностью», выполненном для получения образовательно-квалификационного уровня «Магистр». В этом проекте первостепенным принципом формообразования является трансформация [1].

В создании оптимальной модели передвижения, той, что минимизирует зависимость инвалидов от окружающих, следует ориентироваться на ежедневные потребности перемещения. Учитывая разные условия по передвижению в помещениях и за их пределами, необходимо комплексное решение, как минимум, из двух объектов. Первый объект для перемещения в помещениях – это инвалидное кресло, второй объект для езды по улице – индивидуальное средство передвижения (Рис.1).

Анализ проектной ситуации позволил выявить ряд функциональных



Рисунок 1. Оптимальная модель передвижения для людей с инвалидностью.

факторов и требований, которые влияют на формообразование объектов оптимальной модели передвижения и в первую очередь имеют отношение к первому объекту – инвалидному креслу. К группе этих функциональных факторов относятся передвижение как таковое, так и перемещение в пространстве для принятия определенного положения.

Функциональные факторы, составляющие передвижение, представлены спуском и подъемом по лестнице (частный дом/квартирный комплекс, общественные здания торгового, развлекательного, обслуживающего назначения и так далее); преодолением бордюров и других подобных препятствий; передвижением по неустойчивым поверхностям (гравий на парковых дорожках, песчаный берег реки или моря и так далее); другими видами препятствий.

Функциональные факторы перемещения в пространстве, как следствие, принятие разных положений тела, составляют стандартное положение сидя; вертикальное положение (общение с другими людьми, возможность достать продукт с верхних полок в супермаркете и тому подобное); горизонтальное положение (возможность поднять упавший

предмет, а также комфортное времяпрепровождению на отдыхе и тому подобное); положение «сидя, но на большей высоте», (возможность поставить книгу на верхнюю полку книжного шкафа, повесить белье для сушки и обеспечить другие бытовые необходимости).

Функциональные факторы передвижения в проектном решении оптимальной модели обеспечиваются конструкцией колеса «Galileo Wheel», которая представляет собой колесную пару с возможностью трансформации. Минимальная комплектация состоит из одной пары, где есть основное колесо и вспомогательное, то, что в сложенном состоянии находится внутри основного, а в разложенном выдвигается за его пределы, образуя гусеничный ход. В необходимый момент система рычагов внутри основного колеса раскрывается в разные стороны. Каждый рычаг оканчивается вспомогательным колесом, которое давит изнутри на резиновый обод колеса. Под действием этой силы колесо трансформируется: меняется конфигурация покрышки, приобретая очертания трапеции. Для обеспечения функциональных факторов перемещения в пространстве тела человека относительно традиционного положения также применяется трансформация. Энергетический блок с системой противовесов приходит в движение, его вращение на основной оси, через специальные направляющие, обеспечивает перемещение других компонентов инвалидной коляски. К этим направляющим крепится спинка инвалидного кресла и подголовник, подлокотники, а также сидение, которое оканчивается рычажной системой с управляемыми цилиндрами регулирования положения подножки для ног, объединенные в общую электромеханическую схему.

Конструктивно-технический тандем энергетического блока и колеса «Galileo Wheel» значительно расширяет функциональное назначение инвалидной коляски, одновременно повышая универсальность ее применения.

Основной функцией второго объекта оптимальной модели передвижения для людей с инвалидностью, является передвижение на длительные расстояния. Исходя из этой функции, необходимо также обеспечить процесс расположения человека с инвалидностью в салоне индивидуального транспортного средства. Алгоритм этого процесса состоит в том, чтобы с помощью дистанционного

управления активируется открытие двери электромобиля, при этом происходит автоматическое опускание специального пандуса для заезда и размещения инвалидной коляски в салоне. После этого выполняются обратные действия – пандус поднимается, превращаясь одновременно в специальный фиксатор инвалидной коляски внутри салона электромобиля, после чего закрывается дверь. В этом случае также были применены возможности трансформации.

Трансформация двух объектов оптимальной модели передвижения тесно связана с другим принципом формообразования –тектоничностью. Этот принцип состоит в четком выражении конструктивного характера формы как несущих (внутренних), так и несомых (внешних) элементов. В частности, тектонически организованная форма спинки первого объекта выполнена в нехарактерном исполнении инвалидных кресел, и представляет собой плавные двухчастные сегменты, пронизанные пластичной линией, как своеобразная интерпретация позвоночника человека, которая, в свою очередь достигается таким принципом формообразования, как стилизация. Антропоморфный образ сидения завершает регулируемый подголовник, который с передней стороны зрительно «закругляет» сегментные образования, а с задней стороны служит петлеобразным решением пластической линии, еще больше подчеркивая ее изгиб и изящество. Несмотря на многокомпонентный состав спинки, целостность ее зрительного восприятия не нарушена.

Профиль сидения выполнен с учетом эргономических требований, но в то же время волнообразные боковые наплывы выстраивают взаимосвязь с проектным решением спинки, а плавное переднее опускание является логическим завершением соподчиненного состава: сидения, спинки и подголовника, создания внешнего замкнутого очертания с постоянным движением.

Композиционное построение объемов инвалидной коляски основано на применении других принципов формообразования, а именно на соразмерном соподчинении, с выдержанными пропорциональными соотношениями и масштабными размерами, с применением симметричного расположения и формообразующей детализации элементов.

Формообразование второго объекта – индивидуального средства

передвижения выполнено в соответствии с современными тенденциями в автомобилестроении и представлено плавно перетекающими объемами с активно выраженными несущими, что придает динамичности объемно-пространственной структуре электромобиля. Пропорциональное соотношение деталей кузова и остекления конструктивно оправдано, направляющие стеклянных плоскостей находят динамическую поддержку в растровых массивах точечных элементов вентиляционных решеток на всех плоскостях транспортного средства. Активно развитыми колесными арками подчеркивается принадлежность электромобиля к семейству автомобильного транспорта. В этом случае прослеживается рациональность, как принцип формообразования, а именно логическая обоснованность и целесообразность формы электромобиля его функциональному содержанию.

Принципы формообразования эстетической целостности и выразительности двух объектов оптимальной модели передвижения для людей с инвалидностью, достигаются разными средствами дизайна.

В первую очередь, это цвето-фактурное решение, компоненты которого представлены и в инвалидной коляске, и в индивидуальном средстве передвижения, основные объемы акцентированы хроматическими оттенками, вспомогательные – ахроматическими цветами. Такое цвето-фактурное решение является наиболее действенным средством для обеспечения неделимости объектов, их сущностной схожести.

Задействованное применение элементов с одинаковым композиционно-пластическим и цвето-фактурным решениями – декоративных колпаков для колес, выполненных в разных габаритных размерах, но в одинаковых пропорциональных соотношениях – лишний раз подчеркивает это соподчинение. Каждый из колпаков, независимо от принадлежности к первому или второму объекту оптимальной модели передвижения, оснащен светодиодной каймой, которая при движении способствует созданию интересного визуального светового эффекта.

Также определенную взаимосвязь двух объектов создают адресные перекликания в определенных деталях, в частности в ритмичном движении точечных элементов, представленных в перфорированном решении подставки для ног в инвалидном кресле и в виде растрового массива вентиляционных решеток по сторонам кузова индивидуального

средства передвижения.

Предлагаемое композиционное решение обладает в достаточной мере художественной выразительностью и оригинальностью, создавая запоминающийся образ, и подчеркивая конкретное назначение объектов.

В проектном решении двух объектов оптимальной модели передвижения для людей с инвалидностью задействовано несколько принципов формообразования: трансформация для обеспечения многофункциональности объектов и их универсального применения; тектоничность для создания художественно осмысленной конструкции, выраженной в определенной пластической форме; придание антропоморфного образа элементам с помощью стилизации; пропорциональные соотношения и масштабность размеров в композиционном построении объектов; рациональность и целесообразность формы объектов, ее соответствие функциональному содержанию; эстетическая целостность и выразительность, необходимые для художественной организации оптимальной модели передвижения.

Каждый из принципов формообразования охватывает определенный аспект проектного решения оптимальной модели передвижения для инвалидов, при этом находится в тесной взаимосвязи и взаимозависимости с другими принципами. Представленное решение оптимальной модели передвижения не всегда присуще подобным разработкам и характерной чертой большинства инвалидных кресел, производимых на территории постсоветского пространства, независимо от разнообразия их функциональных возможностей, является несоответствие художественных поисков формы к конструкторско-техническому решению.

Действительно, специфичность назначения инвалидных колясок, априори, предполагает тщательную работу с конструкцией, ведь грамотное техническое решение таких объектов необходимо для обеспечения безопасности человека с инвалидностью во время передвижения, для удобства и длительности эксплуатации. В тоже время, чрезмерная техническая насыщенность, не подкрепленная компонентами художественно-образного решения, способствует не выразительному дизайну и вызывает стойкие ассоциации с не интересным формообразованием средств передвижения.

В этой ситуации трансформация, как принцип формообразования, приобретает двойственное значение. С одной стороны, применение трансформации и ее принципов позволяет более полно раскрыть функциональное решение объекта, насыщая его дополнительными и необходимыми функциональными возможностями, ввиду специфичности средств передвижения для инвалидов. С другой стороны, процесс трансформации объекта нивелирует и сглаживает новые формообразующие вводные, возникшие вследствие появления дополнительных функций и обеспечивает художественную целостность многокомпонентной структуры.

Таким образом, трансформация, как основной формообразующий фактор в предложенной модели, способствует созданию многофункционального средства передвижения для инвалидов с определенным дизайнерским решением и привлекательным образом, который вызывает позитивные эмоции, как у пользователя, так и у окружающих.

Библиография:

1. *Вергунова Н.С.* Формирование оптимальной модели передвижения для людей с нарушениями статодинамических функций / на получение образовательно-квалификационного уровня магистра спец. 8.020210 «Дизайн». Харьков, 2013. – 158 с.

2. Колесо Галилео на ходу меняет гусеницы [Электронный ресурс] // Информационный портал «Membrana». – Режим доступа : http://www.membrana.ru/particle/3237.

3. *Лидвелл, У.* Универсальные принципы дизайна [Текст] / Уильям Лидвелл, Критина Холден, Джилл Батлер; (пер. с англ. А. Мороза, под общ. ред. Е. Андронова). – СПб. : Питер, 2012. – 272 с.

4. Методика художественного конструирования [Текст] : дизайн-программа. – М. : ВНИИТЭ, 1987. – 187 с.

5. *Ульрих, К.* Промышленный дизайн: создание и производство продукта [Текст] / Карл Ульрих, Стивен Эппингер; (пер. с англ. М. Лебедева, под общ. ред. А. Матвеева). – М. : Вершина, 2007. – 448 с.

А.Р. Коржуева

ВЛИЯНИЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ОРНАМЕНТА СТИЛЯ МОДЕРН НА СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЯ

Значительная часть современных идей в области проектирования текстильного орнамента почерпнута из искусства модерна конца XIX в. – начала XX в., интерес к которому не ослабевал весь XX в. В статье проанализировано творчество западноевропейских и русских художников текстиля и принципы проектирования текстильного орнамента, сложившиеся в эпоху модерна, актуальные также в конце XX – начале XXI веков. Рассмотрена специфика обработки «цифровых» изображений текстильных композиций посредством компьютерных технологий.

The considerable part of modern ideas in the field of design of a textile ornament is obtained from art of a modernist style of the end of the XIX century – the beginning of the XX century, interest to which didn't weaken the all the XX century. In article creativity of the West European and Russian artists of textiles and the principles of design of the textile ornament, developed during the modernist style era, actual also at the end of XX – the beginning of the XXI centuries is analyzed. Specifics of processing of «digital» images of textile compositions by means of computer technologies are considered.

Ключевые слова: «удар бича», стилеобразующая линия стиля модерн, текстильный орнамент, постмодернизм, орнаментальные мотивы, абстрактные геометрические орнаментальные мотивы, органические орнаментальные мотивы, народный орнамент, растительные орнаментальные мотивы, текстильное искусство Ар Деко, международная мода, фотореализм, компьютерное проектирование текстильного рисунка, приемы стилизации.

Keywords: «Scourge blow», Art-nouveau style, textile ornament, postmodernism, ornamental motives, abstract geometrical ornamental motives, organic ornamental motives, national ornament, vegetable ornamental motives, textile art of Art deco, the International fashion, photorealism, computer design for textiles, stylization.

Художественные искания в искусстве и дизайне рубежа XX-XXI веков отмечены новым обращением к наследию стиля модерн, особенно ярко проявившемуся в искусстве орнаментации тканей.

Значительная часть современных идей в области проектирования текстильного орнамента почерпнута из искусства модерна, в частности, из искусства орнаментации тканей конца XIX – начала XX веков.

Постмодернизм ищет и находит в модерне созвучные современному человеку эстетические и духовные интонации, выраженные в особой артистической пластике орнаментальных форм, изысканной многозначности символики предметного мира модерна, в его иронически игривой созерцательности, характерных для этой переломной эпохи.

В этом контексте возникают вопросы, ответы на которые необходимы для более осознанного осмысления и научно обоснованного анализа проектирования текстильного рисунка периода постмодернизма.

Что хотят найти в стиле модерн современные дизайнеры текстиля? Забытые орнаментальные мотивы? Философию творчества? Парадигму формообразования? Какие особенности развития орнамента стиля модерн можно выделить и проанализировать в западноевропейском и русском искусстве? В чем заключаются особенности влияния текстильного орнамента стиля модерн на современный дизайн текстиля?

Современный период постмодернизма в искусстве характеризуется стилистическим эклектизмом. Многовариантность осмысления действительности в творчестве ведущих художников конца XX - начала XXI века связана с отказом от жесткого следования канонам традиционного искусства, использованием в творческом процессе принципов цитатности и интертекстуальности.

Эклектизм как одна из характеристик постмодерна, имеет ряд особенностей в конце XX века, проявляющихся в ироничном анализе и сопоставлении «старого и нового, традиционного и этнического,

эзотерического и популярного, дешевых и дорогих материалов» [1, с.485].

В период постмодернизма история и культура человечества воспринимается знаковой системой, читаемой как текст. «Хаотические информационные потоки, массовая культура и реклама, глобальная сеть связи и компьютерные системы управления становятся основной составляющей культуры как текучей знаково-символической реальности, то есть как текста. Творчество соответственно осуществляется в пространстве интертекстуальности, что позволяет произвольно использовать традиционные образы, символы, ценности, понятия, открывая веер возможностей» [2, с. 120, 121].

Дизайн постмодернизма, в частности текстильный дизайн, использовал принцип цитирования орнаментальных мотивов, композиционных приемов, заимствованных у прошедших стилей, произвольное смешение элементов, тем, сюжетов, фактур. Применим в дизайне текстиля конца XX - начале XXI века принцип аллюзии (намека на известные художественные произведения). Источниками интертекстуальности в орнаментальном дизайне ткани стали этнические, фольклорные орнаментальные формы, мотивы тканей различных исторических стилей, произведения графического дизайна, например, плаката, кинематографа, мультипликации, литературные, политические и любые другие тексты, фотографии природных и любых других объектов, произведения искусства и архитектуры, живая природа, молодежная рок- и поп-культура, слэнг.

Одним из главных источников, в котором черпали свое вдохновение ведущие архитекторы, художники, дизайнеры XX века, был стиль модерн. Интерес к искусству модерна не ослабевал весь XX век. Идеи талантливых мастеров модерна вдохновляют творческих людей XXI века. Истоки большинства современных идей в области проектирования текстильного рисунка почерпнуты из искусства модерна. Новые приемы стилизации биоформы и стилизации исторической формы в орнаменте, абстрактные орнаментальные формы, органические орнаментальные мотивы, заимствованные у микро- и макромиров возникли в текстильном искусстве на рубеже XIX и XX веков.

В 1903-1910-х годах дизайнеры текстиля создавали ткани, в

которых принципы стиля модерн соединялись с поисками новых форм в искусстве орнаментации тканей. К таким «переходным» работам текстильного дизайна можно отнести продукцию дизайнеров «Венских мастерских», мастерских Поля Пуарэ – ателье «Мартин», мастерских «Омега» в Лондоне.

Первый ретровсплеск интереса к орнаментальным формам модерна мы наблюдаем в 1925 году на выставке декоративных искусств и промышленности в Париже, которая много сделала для популяризации стиля Ар Деко. «Корни этого стиля лежат в годах, предшествующих 1-ой мировой войне. Это геометризированные композиции архитекторов и дизайнеров венских мастерских, искусство кубизма, резкие пронзительные цвета Фове, цветовая экзотика дягилевского балета и работы ателье «Мартин» Поля Пуарэ» [3, с.59].

В области текстильного искусства Ар Деко заимствовал у стиля модерн принцип отбора источников, питающих вдохновение дизайнеров. Ар Деко унаследовал от модерна интерес к экзотическим, необычным орнаментальным мотивам. В текстильных композициях мы встречаем орнаментальные мотивы из Персии, Африки, островов южных морей, Востока, Египта, Центральной Европы. Интерес к технике батик пробудили у европейцев художники стиля модерн, стиля, впитывающего в себя все оригинальное и экзотичное. Малайский батик был внедрен в Европе голландцами примерно в 1905 году [4, с.84]. Впервые этот прием появляется в европейском текстиле в тканях стиля модерн.

Оригинальное применение в текстильном дизайне принципов построения орнаментальной композиции, характерных для стиля модерн, находим мы у М.Эшера. В печатной ткани с зооморфными мотивами «Небо и вода» 1930 года М.Эшер соединяет фактуру горячего батика и принцип орнаментального построения композиции, найденный Ч.Войзи в 1896 году в орнаменте обоев «Тюльпаны и птицы». В подобном типе композиции, являющейся находкой стиля модерн, фон орнамента сам приобретает очертание орнаментальной фигуры. В работе М.Эшера темный фон между мотивами рыб приобретает форму силуэта птицы.

Развитие науки после Второй мировой войны способствовало

появлению на текстиле новых модных рисунков: кристаллографических, линейных, органических, молекулярных, амебоподобных. Такая тенденция в истории дизайна появилась не на пустом месте. В этом явлении прослеживается влияние текстильного орнамента стиля модерн на дизайн текстиля 1950-х годов. Интерес к внутреннему строению веществ, клеточному строению растений, создание орнаментальных композиций на этой основе характерны для творчества художников конца XIX – начала XX века.

В 1960-1970-х годах дизайнеры, увлеченные новыми возможностями материалов и технологий для декорации любых видов поверхностей, обратили свое внимание на прошедшие стили. Орнаментальные мотивы стиля модерн переносились на ткани в модном колорите, составленном из ярких пылающих цветов, характерных для психоделического искусства. В текстильных рисунках можно было увидеть фрагменты графики А.Мухи и петляющий силуэт линий модерна. Орнаментальные мотивы модерна можно увидеть в тканях дизайнеров Джека Ленора Ларсена, Дэвида Бартла, Сью Палмера.

Цветочный орнамент также заимствовался английскими художниками 1960-1970-х годов с исторических образцов елизаветинской вышивки, обоев и тканей У.Морриса. Фирма «Сандерсонс» купила оригинальные блоки У.Морриса и в 1950-е годы были изданы рисунки обоев художника. Впоследствии эта же фирма адаптировала эти рисунки по цвету к современному времени и достаточно долго выпускала ткани с рисунками У.Морриса, выполненные трафаретной печатью. Например, композиция, заимствованная с обоев У.Морриса «Терновник», производилась в текстиле с 1965 по 1989 год [5, с.13]. «По контрасту с новизной и сиюминутным интересом к космическим путешествиям и поп-арту, середина 1960-х годов засвидетельствовала и возрождение исторических стилей, имеющих своими корнями декоративные мотивы, заимствованные из движения «Искусство и ремесла» и Ар Нуво. Большое количество рисунков, проданных ведущими производителями, такими как «Хил» и «Либерти» между 1966 и 1968 годом удовлетворило запросы моды на возрождение творчества конца XIX века» [5, с.13].

В период постмодернизма, в 1980-1990-е годы новые технологии

оказали решающее влияние на дизайн орнамента, продвигая новую цифровую эстетику и радикально влияя на современные материалы и процессы производства. В конце XX века природа по-прежнему является источником вдохновения для художников по ткани. Абстрактные геометрические орнаменты, созданные при помощи компьютера, соседствуют с рисунками, разнообразно трансформирующими биоформы. Принципы проектирования текстильного орнамента, сложившиеся в эпоху стиля модерн, актуальны в конце XX – начале XXI века. В этот период в текстильном дизайне мы можем наблюдать воплощение в работе современных мастеров следующих принципов: создание композиций по законам динамического равновесия и законам статики, творческую стилизацию любых форм, включая биоформы и исторические формы орнамента, динамическое изменение раппортной клетки по вертикали и по горизонтали, ориентацию орнаментального дизайна на органическое начало, работу принципа уподобления в орнаменте.

Ведущая роль в создании новаторских рисунков для тканей в период постмодернизма принадлежит английским и итальянским художникам. Интересно работали в области текстильного дизайна дизайнерские группы «Английские эксцентрики», «Робкие бестии», «Мемфис» и другие. Оригинально работают современные мастера с растительными, органическими, антропоморфными и зооморфными орнаментальными формами в текстильном дизайне. В 1990 году интерес к стилю модерн демонстрирует дизайнер Льювен Ривас-Санчез, создав орнамент для крепдешина с рисунком из павлиньих перьев, напоминающих товарный знак фирмы «Либерти» эпохи модерна. В 1992 году Пол Симмонс создает шокирующий рисунок «Большой угорь», в 1997 году Нейш Крослэнд выпускает ткань с рисунком «Рассеченные на части цветы», а Стефан Линдфорс проектирует текстильные рисунки на основе компьютерной обработки строения крыла стрекозы.

В эпоху постмодернизма орнамент пытается подчинить своим очертаниям формы архитектурной, интерьерной среды. Эту проблему впервые исследовали В.Ф.Сидоренко и Е.И.Малинина и изложили результаты работ в докладе «Тенденции формообразования в дизайне текстильных изделий для жилого интерьера 80-90-х годов XX века»

в 2003 году. Как одну из принципиальных тенденций конца XX века, авторы доклада выделяют роль текстильного орнамента: «принципы, используемые в орнаментации текстильных изделий, переходят на формообразование среды» [6, с.314].

Подобная тенденция характерна для 90-х годов XIX века. В 1895 году швейцарский художник и естествоиспытатель Г.Обрист создает рисунок для гобелена с цветком цикламена, получивший название «удар бича». Рисунок мог подходить для украшения любого предмета, вскоре линия «удар бича», воплощенная на текстиле, стала стилеобразующей, ее роль стала главенствующей в формообразовании модерна.

Интерес к биоформе в истории отечественного текстиля возрождается после 20-х годов XX века, когда в орнаменте господствовали агитационные сюжеты и производственная тематика. В 1934 году на фабриках стачиваются все валы с тематическими рисунками. На производство приходят работать молодые выпускники, художники, окончившие Московский текстильный институт. Они начинают создавать ткани, выполненные по мотивам народного орнамента и ткани с цветочными узорами. Иногда в работе используются композиционные схемы тканей XIX века, некоторые ткани 30-х годов XX века выпускались с дореволюционными рисунками. «Серьезная творческая переоценка произошла в эти годы по отношению к растительному цветочному орнаменту. Стало гораздо более ясным, какие богатые возможности представляет растительный мотив, если, создавая его, художник опирается на живое наблюдение, на зарисовки с натуры, если он правильно осмысливает своеобразные требования прикладного искусства, искусства узора» [7, с.10, 11]. З д е с ь очевидна преемственность методических приемов работы над текстильной композицией у художников стиля модерн. В начале 30-х годов XX века художник М.Назаревская создает ряд рисунков для летних платьев «Веточка березы», «Боярышник», «Гусята», в основе которых лежит серьезная подготовительная работа над биоформой.

Русские художники в творческом поиске вновь обратились к богатейшему наследию народного искусства. Орнаменталисты создают текстильные рисунки с орнаментальными элементами, заимствованными со старинных русских набивных тканей и вышивок,

их привлекает также орнаментальное наследие искусства народов СССР. В этом смысле мастера 1930-1940-х годов пошли по стопам В.Васнецова и Е.Поленовой, искавших вдохновение в орнаменте древнерусской деревянной резьбы и набоек. Интересны динамичные геометрические текстильные композиции 1930-х годов. Популярным в те годы стал рисунок М.Хвостенко «Млечный путь». Интерес орнаменталистов к макромиру, за родившийся в эпоху стиля модерн, был реализован в творчестве художников 1930-1940-х годов. После войны необыкновенной популярностью пользовались ткани с цветочным узором. Часто цветочные мотивы орнамента были настолько натуралистичны, что уподоблялись живым растительным формам. Господство реалистического цветочного узора в отечественных тканях после военной поры демонстрирует использование в творческом процессе художниками двух принципов проектирования текстильного рисунка, характерных для стиля модерн: ориентации на органическое начало в творчестве и принцип уподобления орнаментального мотива реальной биоформе.

В 1950-е годы изменяется характер оформления тканей. В выборе орнаментального мотива сохраняется ориентация на органическое начало, но расширяется диапазон природных форм, сохраняется ориентация работы орнаменталистов на образы народного искусства, традиционные узоры древнерусского искусства, узоры народов СССР. К работам этого направления принадлежат ткани Н.Жовтис «Лубок», «Вятская игрушка», З.Ярцевой «Прялки», Е.Шаповаловой «По мотивам русской набойки». Для этих работ характерно сочетание плоскостной трактовки мотива как результат творческой стилизации и объединение живописного и графического приемов в разработке рисунка композиции. Эти же приемы заимствовали мастера русского модерна из старинных набивных тканей. В этот период вновь на тканях появляются экзотические мотивы. Новой стилизации подвергается популярный в эпоху модерна мотив павлиньего пера. В 1953 году Н.Кирсанова создает оригинальную текстильную композицию для крепдешина «Павлиньи перья».

В России главным центром исследования орнамента постмодернизма во второй половине XX века стал Московский текстильный университет

им. А.Н.Косыгина. Педагогами университета была усовершенствована и дополнена методика работы над композициями текстильного орнамента, в основе которой были заложены принципы и методы работы с орнаментом, практиковавшиеся педагогами Строгановского училища в конце XIX – начале XX века. В современной методике создания текстильного рисунка сохранены все этапы работы, проанализированные нами в творчестве художников стиля модерн: зарисовка природной формы, поиск орнаментального мотива, работа над орнаментальной композицией, колорирование.

С 1960-х годов международная мода стала оказывать существенное влияние на декоративное оформление отечественного текстиля. Одно из интереснейших направлений в проектировании текстильного рисунка связано с опартом, оптическим искусством, сформировавшимся в Европе в конце 1950-х - начале 1960-х годов. Художники начинают создавать контрастные черно-белые текстильные композиции с иллюзией глубины и объема в орнаменте. В рисунке для крепдешина С.Заславской цветочная форма разработана геометрическим орнаментом с оптическим эффектом. Наиболее интересные композиции этого направления создаются к концу 1960-х - началу 1970-х годов. В творчестве художников-орнаменталистов этого периода отразились искания графиков, живописцев, скульпторов своего времени. Возникает интерес к пластике органических форм, контрастным природным цветам. Одновременно художники продолжали проектировать рисунки с натуралистичным цветочным орнаментом и композиции с национальными русскими узорами.

В 1970-х годах наиболее интересные работы в области архитектуры, скульптуры, промышленного дизайна создают художники – представители «органической школы», заимствующей принципы и методы формообразования у природы. В искусстве орнаментации ткани пластика геометрических композиций начинает в сознании художников ассоциироваться с органической пластикой. «В рисунках часто встречаются мотивы «модерна» начала XX века (извивающиеся стебли и листья, цветы ирисов и лилий) или как бы летающие в пространстве (но притом остающиеся плоскостными) разномасштабные горошины и цветы, простые по форме и тонко сколорированные» [8,

с.54]. Художники увлекаются японским искусством, в моду входит динамичная» асимметричная текстильная композиция. Динамичная линия, завиток, волна, ассоциирующиеся со стилеобразующей линией модерна, становятся характерным композиционным приемом орнаменталистов 1970-х годов. Очень распространен был «лоскутный» прием создания текстильной композиции, его истоки лежат в народном искусстве, но мастера русского модерна использовали его в своем творчестве. Художники второй половины XX века в процессе творчества часто вдохновлялись мотивами искусства древних цивилизаций, примитивного искусства. Особенно популярны были мотивы искусства Африки, Мексики, островов Тихого океана. Многие отечественные шелковые декоративные ткани для интерьера имеют композиционную схему, уподобленную тканям XVI, XVII, XVIII веков. В конце 1980-х годов появляются ткани из синтетических волокон, уподобляющиеся по фактуре хлопку и шелку. Они так и назывались: хлопкоподобные и шелкоподобные ткани.

В 1970-х годах в искусстве орнаментации тканей появляется новый метод – фотореализм. Текстильная композиция компоновалась из живых цветов, растительных и природных форм, а также из любых других реальных предметов и геометрических фигур, которая впоследствии фотографировалась. В России этот метод создания текстильного рисунка наиболее интересно применялся в 1980-1990-ые годы. Сам принцип работы с флороморфным и любым другим органическим мотивом, предполагающий его подробное отображение, максимально приближенное к реальной форме существования в природе, заимствован у мастеров стиля модерн. Применение в творчестве художников новых «цифровых» технологий способствовало появлению в текстильной композиции подлинных флороморфных, зооморфных и антропоморфных форм. Особенно интересно на текстиле смотрятся природные фактуры и узоры шкур животных, оперения птиц, крыльев насекомых, которые раньше считались «неизобразительными» и появлялись на ткани только в стилизованном виде. Компьютерные технологии в современном проектировании текстильного рисунка играют ведущую роль. «Цифровое» изображение обрабатывается на компьютере.

«Снимок цифровой камеры не нужно проявлять или нести в фотолабораторию. Одним движением руки он переносится из фотоаппарата в компьютер, сразу открывая простор «для творчества за монитором» [9, с.170].

Именно художник должен найти интересный ритм реальных биоформ, определить их масштаб, тип раппорта, статичность или динамичность композиции, пластические движения орнаментальной среды и т.д. Наиболее интересные результаты в области компьютерного проектирования текстильного рисунка получены студентами «Института искусств» ФГБОУ ВПО «МГУДТ».

Не угасает интерес художников конца XX – начала XXI века к искусству стиля модерн. Студенты «Института искусств» ФГБОУ ВПО «МГУДТ» создают геометрические текстильные композиции с динамичной линией, возрождающей пластику «удара бича» и кроки по мотивам графики И. Билибина, А. Мухи, живописи Г. Климта, П. Гогена, А. Матисса.

Библиография:

1. *Райли Н., Байер П.* Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до постмодернизма. – М.: ООО Магма, 2004.

2. *Пигулевский В.О.* Искусство: классика, модерн, постмодерн. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2001.

3. *Woodham Jonatan M.* Twentieth century ornament. – New York: Rizzoli, 1990.

4. *Geinsburg M.* The illustrated history of textiles. – London: Studio Editions, 1991.

5. *Jkoky N.* The Victoria and Albert Museum′s Textile Collection. British textile design from 1940 to the present. – London: Vand A Publications, 1999.

6. *Сидоренко В.Ф., Малинина Е.И.* Тенденции формообразования в дизайне текстильных изделий для жилого интерьера 80-90-х годов XX века, тезисы докладов Всероссийской научно-технической конференции «Современные технологии и оборудование текстильной промышленности» (Текстиль-2003). – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина,

2003.

7. *Рогинская Ф.С.* М.С. Назаревская. – М.: Советский художник, 1955.

8. *Стриженова Т.К.* Текстиль. – В кн. Советское декоративное искусство 1945-1975. Очерки истории. – М.: Искусство, 1989.

9. *Бесчастнов Н.П.* Графика текстильного орнамента. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, ООО «Совъяж Бево», 2004.

Ф.Ю. Канокова

ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КАМЕННЫХ РЕЗНЫХ НАДГРОБИЙ У НОГАЙЦЕВ

В статье рассматривается камнерезное искусство ногайцев, наиболее ярко проявившееся в изготовлении каменных резных надгробий, их художественное начало, критерием которого выступает разнообразие форм и наличие богатого орнаментального декора, являвшегося в течение длительного времени результатом введения ногайцев в ислам.

This article is devoted to the nogai stone-cutting art more brightly developed in manufacturing of carved gravestones “syntasov”, their art beginning, the criterion of which was variety of shapes and the presence of rich ornamental decor, being for a long time the result of bringing nogai in Islam.

Ключевые слова: орнамент, камнерезное искусство, надгробие, ногайцы.

Keywords: ornament, stone-cutting art, gravestone, «syntasy», nogai.

Камнерезное искусство является одним из древнейших видов народного декоративно-прикладного искусства у ногайцев; его традиции в большинстве своем восходят к монументальной резьбе по камню кочевников южнорусских степей – кипчаков, предков ногайцев, появление которых на Северном Кавказе относится к XI – XII вв. О деятельности кипчаков Плано Карпини писал: «…наряду со скотоводством они занимались и ремеслом, например, большого мастерства достигли к XII в. каменотесном деле. В подавляющем большинстве это были абстрактные скульптуры, только некоторые из них отличались необычной реалистичностью и имели портретное

сходство [1, с.16]».

О кыпчакском элементе в кавказском массиве свидетельствуют и характерные каменные изваяния «балбалы», традиция сооружения которых была общей и для степной культуры кочевников Евразии ранней средневековой поры. Эта традиция дольше всего сохранялась в половецко – кыпчакской среде (в Ногайской степи) и не прервалась сразу ни после монгольского нашествия, ни после официального принятия ислама ханами Золотой и предводителями Ногайской Орды. В Государственном Карачаево – Черкесском историко-культурном и природном музее-заповеднике сосредоточена ныне наиболее крупная коллекция «балбалов», свезенных сюда из различных пунктов Ногайской степи. Как утверждает С.М. Червонная: «…научное исследование и атрибуция которых, могли бы многое добавить к представлениям современников об истории культуры тюркских кочевников, уже обратившихся к мусульманской цивилизации, но не торопившихся расставаться с древними мировоззренческими моделями и художественными традициями, в частности, с антропоморфными статуарными формами в мемориальном искусстве. Трансформация этих изваяний в чисто мусульманские камни-надгробия, порою сохранявшие пластическое завершение, напоминавшее голову или головной убор воина, - интереснейший процесс, общий для искусства ряда тюркских народов Евразии, но особенно ярко выявляющийся в истории ногайского искусства [6, с.296]».

Резьба по камню у ногайцев представлена надмогильными памятниками, установленными на мусульманских кладбищах, вид которых являет собой зрелище не лишенное поэтичности. Сквозь кустарники, дикие цветы или песчаные степные равнины пробивают каменные монолиты надгробий. Органично вписанные в природное окружение они воспринимаются как своеобразный музей под открытым небом. Памятники представляют собой вертикально поставленные плиты, высотой от 1 до 2,3м, плоской гранью обращенные на юг, которые по технике резьбы можно разделить на две группы: с углублением в поверхность изображаемого (главным образом это касается надписей) и поднимающимся над поверхностью рельефом (тип резьбы более трудоемкий, монументальный и цельный).

Общепризнано, что на Кавказе по обилию художественных центров резьбы по камню первое место занимает Дагестан. Это помогло караногайцам достичь высокого мастерства в камнерезном искусстве. Важное место в резьбе по камню принадлежит кубанским ногайцам, живущим в Ставропольском крае, Карачаево-Черкесии, Чечне, окруженные казаками, чеченцами, карачаевцами, адыгскими народами они создавали самобытные формы камнерезного искусства, подчиненного религиозным канонам. В процессе исследования памятников у ногайцев не обнаружено христианского влияния, как у некоторых сопредельных народов, так в частности к периоду средневековья на современных территориях Кабардино-Балкарии, Ставропольского края, Адыгеи, Северной Осетии сохранился ряд произведений камнерезного искусства с явными сюжетами и мотивами христианства.

О совершенстве каменных произведений мы можем судить и по степени показа резчиком окружающей действительности и максимального соответствия этих произведений замыслу мастера. Независимо от формы или орнаментального декора надмогильный памятник имеет ряд существенных сторон: изобразительно-декоративную и формально-смысловую. Они непосредственно находятся в едином взаимодействии друг с другом. Достоинство художественности и выразительности образа воплощаемого резчиком зависят от требований, предъявляемым ему современным стилем.

В мусульманский период развитие резьбы по камню у ногайцев получило в виде надмогильных памятников – «сынтасов». Эти памятники сводятся к следующим формам:

1. Стеловидные надгробья, представляющие собой вертикальную плиту, это, как правило, женские надгробия с полуциркулярным, прямым, на «плечиках» или стрельчатым абрисом верхней грани. Стеловидная форма с фигурным или просто заоваленным тимпаном могла появиться, с одной стороны, как результат развития древнего менгира, но могла быть занесенной из Дагестана уже в готовых сложившихся вариантах.

В основном все стеловидные памятники украшены узором и выполнены по одной схеме. Обрамление по всему периметру стелы

повторяет прямоугольную форму плиты и центральной поверхности. Орнамент обрамления состоит из изящной вязи арабскими буквами, в сочетании с растительными мотивами, красота и изящество которых зависели от профессиональности резчика, буквы приобретали формы узора. Центральное место внутри обрамленной поверхности украшалось орнаментом, имеющим перпендикулярные оси, которые совпадали с вертикальной средней частью плиты. Интересно композиционное решение верхней части, которое заканчивается полукруглой аркой. Свободное место верхней части заполняли соответствующими орнаментальными узорами.

Очень пышно и красиво орнаментированы прямоугольные памятники находящиеся в ауле Коьгелли Ногайского района, где многие ранние образцы точно датированы и относятся к XVIII в.. Встречается в таких прямоугольных памятниках П-образное оформление, которое состоит из нескольких композиционных решений, как бы вставленных одно в другое, повторяющих форму самой плиты. Центральная часть оформляется орнаментированными прямоугольной формы медальонами. Надписи помещаются на выделенной части поверхности и содержат не только данные о личности умершего, но и лучшие суры из священного Корана. По этим изречениям можно судить, что такие памятники ставились тогда, когда у ногайцев полностью утвердился ислам. Стеловидные надмогильные памятники, рассмотренные выше, находятся в Ногайском районе Дагестана, имеют малую или большую толщину и разницу по ширине и высоте, большая часть поверхности в них отводится для художественного оформления в виде геометрического и растительного орнамента сложного по композиционному строю и представляющего собой весьма сложное художественно-культурное явление.

Интересные образцы обнаружены и на кладбище аула Икон-Халк, Ногайского района, Карачаево-Черкесии. Отличительной особенностью художественного решения этих стел является то, что на их лицевой плоскости, очень много места уделено надписи, что позволяет узнать многое о личности погребенного. Все надписи выполнены резчиком глубокой резьбой, что помогает быть заметным на дальнем расстоянии. Такое обстоятельство можно разъяснить только тем, что композиционное

украшение стел не появилось в процессе составления их декора, а было заимствовано из других видов декоративного искусства, в частности в резьбе по дереву.

2. Антропоморфные - мужские, с четко выделенным навершием, имеющим сферическую, кубическую, трапециевидную, коническую или смешанную антропоморфную форму и обычно интерпретируемым как схематичное изображение головы человека в головном уборе. В ногайских памятниках больше геометрической условности. Так, вблизи ногайского аула Сеитовка Астраханской области зафиксировано интересное резное каменное надгробие - его кубическое завершение и подпирающие этот легкий куб симметричные вогнутые дуги стесанного камня лишь отдаленно напоминают голову под шапкой или чалмой, шею и плечи. Такого изумительного рисунка плетенки, напоминающей ковровые узоры кошмы, войлочного обрамления юрты кочевника, резьбу и живопись на сундуках, тиснение по коже, как на лицевой поверхности надгробного камня, мы не найдем ни в одном из классических памятников тюрко-мусульманской эпиграфики Среднего Поволжья и Крыма.

Ногайский район Дагестана богат надмогильными памятниками, где много сходства с дагестанскими памятниками, что не исключает взаимовлияния культур двух народов. Некоторые виды стел представляют собой интересные и оригинальные формы с трапециевидным навершием. Здесь центральная часть полностью используется для надписи. Эти памятники датируются XVIII в., композиция декора упрощена. Схема орнаментальных мотивов приближается к дагестанскому варианту. Они имеют довольно широкую прямоугольную форму. Разновидности таких памятников встречаются повсюду в Ногайском районе Дагестана.

Второй вид надмогильных памятников с антропоморфным изображением распространен в двух формах: с вытянутой и с короткой шеей. В обоих случаях лицевая поверхность памятника всегда разделяется на несколько частей, а боковые части памятника покрываются орнаментальными лентами.

В разделенной на несколько разделов средней части содержатся надписи, посвященные памяти умершего, а в верхней - помещаются лучшие суры из Корана, выполненные арабской вязью. Корпус,

поднимаясь вверх, переходит в стилизованную шарообразную форму, напоминая человеческую фигуру. В разделенной части на оставшемся свободном месте располагается растительный орнамент. Это все в целом смотрится как единое монументальное художественное произведение, высеченное из одного цельного желтоватого ракушника.

Орнаментальное оформление надмогильных стел ногайцев всех этнических групп может быть классифицировано по следующей схеме:

1. Отсутствие орнаментального декора при практически обязательном наличии поминальной надписи или коранической формулы;

2. Эпиграфический декор – когда надписи выполнены массивным квадратным куфическим почерком, иногда надпись, вписываемая в заданную поверхность – круг или полукруг тимпана, ленту боковой грани или медальона, приобретала такую изощренность, что уже не могла читаться, превращаясь в узорную имитацию текста;

3. Геометрическая орнаментика – как правило, составленная из простых элементов (круги, ленты, треугольники, ромбы), но собирающихся в орнаментальные композиции различной степени сложности;

4. Символы мусульманской веры – изображения полумесяца и звезды. В ногайских надгробиях встречаются и изображения шестиконечной звезды – «щита Давида», а также пятиконечных звезд в разнообразных композиционных сочетаниях с кругами, многолепестковыми розеттами, изображениями полумесяца;

5. Растительный декор, представленный большим количеством элементов, мотивов и композиций, характерных для исламского ближневосточно-кавказского орнамента. В развитии растительного орнамента можно выделить два основных направления. Первое тяготеет к большей свободе композиции, произвольному расположению на плоскости, а другое отличается подчеркнуто строгой статичностью построения;

6. Фигуративные элементы - при полном отсутствии изображений живых существ на обратной стороне, в нижней части передней стенки, на боковых гранях или на втором плане сынтасов второй половины XIX – XXв. очень часто встречаются изображения различных неодушевленных предметов - ножниц, четок, обуви, оружия и т.д. По изображаемым на

памятнике предметам можно с уверенностью определить, женское это погребение или мужское. Мужские надгробия, как правило, украшаются изображениями оружия. На женских – чаще встречаются изображения предметов туалета, одежды, ювелирные украшения. Расположение предметов строится в простом «перечисленном» порядке, но часто так тесно связанных в одно композиционное целое, что уже предстают как один из этапов образования ритмического ряда, как промежуточная фаза становления орнамента;

7. Родовые знаки-тамги. Тамги на надгробных камнях встречаются по всем регионам прежних ногайских кочевий, как пишет С.М. Червонная: «…насыщенность Ногайской степи подобными памятниками так велика, что если бы к ним относились хоть немного более бережно, Ногайская степь могла бы считаться самым крупным в Евразии естественным музеем таких камней с родо-племенными тамгами [6,с.298]». Изображение родовой тамги, свидетельствует о принадлежности к определенному роду, напоминая абазинские, кабардино-черкесские, карачаевские надмогильные памятники. Кстати, такие каменные надгробия с изображением тамг мы встречали как на кладбищах Карачаево – Черкесии, так и на кладбищах Астраханской области, особенно много таких памятников расположено в с. Татаро – Башмаковка. Семантика знаков ногайской тамги весьма разнообразна. Многие из них, в частности, изображения колеса, круга пересеченного внутри крестом, перекладиной, имеющего «рога», «лепестки», «лучи», ответвления в виде прямых и зигзагообразных линий, связаны с солярной и астральной символикой.

В общей системе художественного оформления резных камней особой самостоятельностью декоративно-композиционных решений обладают тимпаны. Именно здесь помещаются наиболее интересные как в смысловом, так и в декоративном значении элементы. Особой декоративностью поражают солярные знаки в виде розеток. Если тимпан не является композиционным продолжением всей плиты, то его украшением становится монограмма, составленная из арабских букв.

Необходимым элементом в организации украшаемой плоскости камней являются бордюры, состоящие из зигзагов или цепочек, из сомкнутых ромбиков или сердечек. Своеобразным разделом бордюрных

композиций можно считать орнаментальную тематику боковых стенок надгробных плит. Крупные ромбы, сердечки, звезды или коранические надписи придают камню затейливый силуэт.

Кроме художественного оформления «надгробные камни со своими изображениями и надписями особенно ценны как историко-этнографический источник. Надписи сообщают имена многих ногайских феодальных правителей и членов их семей, а также время, когда они жили».

Эти данные дают нам основу для изучения надмогильных памятников ногайцев, которые представлены многими точно датированными «сынтасами», тесно связанными с развитием народной культуры, ее обычаями. Они позволяют нам проследить историю возникновения и развития традиционных художественных образов, декора и стиля в изобразительном искусстве ногайцев, что в свою очередь помогает глубже познать историю ногайского народа.

Библиография:

1. *Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х.* Ногайцы. Черкесск, 1988.

2. *Канокова Ф.Ю.* Традиции художественной обработки камня и дерева у ногайцев. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2/2010.

3. *Кочекаев Б.Б.* Социально-экономическое и политическое развитие ногайского общества. Черкесск, 1973.

4. *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев. Нальчик, 1982.

5. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (Адыгское) декоративно-прикладное искусство. Нальчик, 2012.

6. *Червонная С.М.* Современное исламское искусство народов России. М., 2008.

7. *Яхтанигов Х.Х.* Северокавказские тамги. Нальчик, 1993.

Ф.Ю. Канокова, З.С. Лакунов

КОМПЛЕКС ЖЕНСКИХ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ У НОГАЙЦЕВ

В данной статье раскрывается семантическое значение комплекса традиционных женских ювелирных украшений ногаек разных этнических групп, технологические способы обработки, орнаментальный декор, распределение по назначению и способу ношения (головные, шейные, нагрудные, поясные и наручные), результаты подводят к постановке ряда проблем, связанных с этнической историей ногайцев и их историко-культурными взаимоотношениями с другими народами.

This article reveals the semantic significance of the complex of traditional nogai women's jewellery for different ethnic groups, technological methods of processing, ornamental decor, distribution purpose and method of wearing (head, neck, chest, waist and wrist) results imply a formulation of a number of problems, related to the ethnic history of nogai and their historical and cultural relations with other nations.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелирные украшения, традиционные особенности, семантика, инкрустация, носовое кольцо.

Keywords: jeweller's art, jewellery, traditional features, semantics, incrustation, nose ring.

Декоративно-прикладное искусство ногайцев предстает как сложное, богатое по декоративным возможностям и глубокое по идейно-образному содержанию явление современной культуры. Оно берет свое начало в бытовом искусстве кочевников, связанном с натуральным хозяйством и изготовлением как повседневных, обиходных, так и праздничных нарядных бытовых предметов. Так, например, ручное

узорное плетение и ткачество, валяние войлоков, вышивка, которой владели с детских лет ногайки, выполняя одежду, полотенца, накосники и т.д., стали основой для сформировавшихся впоследствии многих оригинальных ткацких и вышивальных промыслов. Другие промыслы происходят от древних ремесел, например, многие виды ювелирного искусства, резьба по дереву и камню.

Этапы развития ногайского народа, территориальные особенности, мировоззрение, верования и обряды, идущие из глубины тысячелетий можно проследить, осмысливая вопрос о семантике ювелирных украшений, сопровождавших ногайцев с момента рождения и до самой смерти, им приписывалась магическая, знаковая и обереговая функция. Так М.О. Косвен пишет «Отрезав и завязав пуповину ребенка, бабка опускала его в соленую воду, пеленала и, соблюдая обычай «аналык» (материнство) передавала пососать грудь другой женщине из дома или соседке. Эта женщина получала от семьи подарок - серебрянное кольцо…[7, стр. 117]», украшения играли немаловажную роль и в погребальном обряде, так С.Ш. Гаджиева в книге «Очерки истории семьи и брака у ногайцев» указывает на то, что «После смерти молодых на них под саван надевали нарядную одежду, а на девушку и украшения…[4, стр.111]».

Любовь ногаек к серебру отмечали авторы еще в XIX в.: «серебряные украшения вообще в большом употреблении у ногайцев даже тогда, когда у иного нет для этого решительно никаких средств[1, стр. 29]». По одежде и драгоценностям женщины можно было определить не только ее национальность, но и принадлежность к определенному вольному обществу, а иногда и к конкретному аулу.

Ювелирные изделия у ногаек, как и у большинства женщин народов Востока, были традиционно серебряными и золотыми, изготовляли их в основном местные мастера – ногайцы, которые по роду своих занятий делились на простых мастеров и ювелиров. Разнообразны и технические приемы, такие как литье, гравировка, прорезь, золочение, насечка серебром по железу, полировка, шлифовка, штамповка. В конце XIX в. после присоединения Дагестана к России и вовлечения его в круг капиталистических отношений, начинается массовый отход дагестанских мастеров в города и селения Закавказья, Северного Кавказа,

юга России. На ассортимент, форму и декор выпускаемой ими ювелирной продукции начинает влиять механизм моды. Наиболее популярными украшениями в это время становятся серебряные филигранные пояса и пряжки т.н. северокавказского типа, а также нагрудные филигранные пряжки для «кабалая» - унифицированного кавказского типа платья. Для ювелирного искусства этого периода характерна эклектика, проникновение новых образцов и орнаментальных мотивов, тенденция к смешению различных техник и орнаментальная перегруженность. В это время фиксируется широкое использование штампа, матриц, клише и других способов ускорения производственного процесса, что вело к снижению качества.

Так же, как и украшения горянок, по назначению и способу ношения ювелирные изделия ногайских женщин подразделяются на головные, шейные, нагрудные, поясные и наручные. Однако, в отличие от ювелирных украшений горских народов, на ногайских меньше черневого декора и больше свободного пространства, они не перенасыщены орнаментально, но в этом аскетизме есть особая изысканность, подчеркиваемая крупными вставками из драгоценных камней.

Украшения для головы и головных уборов составляли из разных монет, бисера, драгоценных камней и т.д. Монетами женщины украшали налобную часть свадебного «тастара». Праздничные налобные украшения, носили иногда и под подбородком. Височные украшения «шекелик» надевались в торжественных случаях, их крепили за петли головного убора или за волосы у виска. Встречаются подвески на длинных цепочках, соединенные декоративной цепочкой с подвесными фигурами. Височные украшения бывают треугольной, лепестковидной, пиковидной и других форм. Эффектно выглядят обсыпанные зернью ажурные и шаровидные височники

Из ушных украшений были распространенны лишь серьги – «къулакъшык», которы можно подразделить на 4 типа.

Первый тип - имели форму кольца. Верхняя его часть служила дужкой, а к нижней прикреплялась при помощи тонкой проволоки от одного до трех полых шарика. Шарики имели петли, которые продевались в другие колечки. Разновидностью этого типа серег являлись серьги,

имеющие вместо шариков бусины, а вместо колечек - монеты.

Второй тип - имел длинные подвески из колечек или цепочек. Верхняя часть служила дужкой, а к нижней припаивалась литая фигурка в виде птички – «къораз къулакъшык».

Третий тип представляют серьги, основой которой служила толстая проволока в виде крючка, на который надевали полный шарик. Нижнюю часть проволоки оформляли в виде треугольника. Эта форма называлась «буъкпе». В этом виде можно найти связь с чувашскими и киргизскими серьгами.

Четвертый тип - литая и штампованная пластинка в форме полумесяца, к которой прикреплялись с помощью колечек четыре подвески из монет. Эти подвески украшались накладной филигрань, чернью, разноцветными драгоценными камнями.

Из шейных украшений – «мойынлыкъ» - ногайки носили ожерелье из сердоликов, кораллов, серебряных, стеклянных бус, а так же из монет и жетонов.

Женские капталы изобилуют крупными нагрудными застежками «козбасы», «такта туьйме» и «кус куйрык» из серебра, олова или латуни, инкрустированные драгоценными камнями, обычно это 6-10 парные застежки.

Из подвесных нагрудных украшений из серебра очень ценили «гьамайлыкъ» – медальоны, прикрепляющиеся на груди и плечах нарядного платья. Эти две массивные фигурные пластинки напоминали женскую фигуру. К нижней части припаивались 5 колечек, к которым прикреплялись длинные цепочки с бляшками в виде розеток на концах. К подвесным колечкам прикреплялись длинные цепочки с бляшками в виде розеток на концах.

С нарядным бешметом носили серебряные пояса – «къусакъ» или «кемар» (пояс облегченного типа). Наиболее применяемым был широкий пояс из серебряных пластин с пряжкой. Звенья пояса соединялись на шарнирах. Чаще всего пояса и пряжки украшались геометрическими орнаментами. Украшения для рук были представлены всевозможными кольцами – «юзик», браслетами – «билезик».

Кольца применялись шире, чем браслеты. Очень интересны по

форме ногайские свадебные кольца, так называемые «къонгыравюзик», семантика которых перекликается с кубачинскими свадебными кольцами-бубенчиками. Это кольца с крупными сердоликами в круглых кастах, гнездо которых обрамлено круглыми подвесками, звенящими во время движения. Браслеты имели форму широкого кольца с несомкнутыми концами.

Необходимо отметить, что из всех этнических подразделений старинные формы украшений больше всего проявляются у ногайцев, живущих в Дагестане. Свадебные украшения караногаек утрировано крупные, со строгим декором и крупными вставками из сердолика, рубина и геометризированными черневыми элементами. Причина, достаточно крупных размеров объясняется тем, что во время свадебного шествия к жениху невесту сажали на лошадь, и ее украшения должны были быть видны остальным участникам, стоящим на земле.

Анализируя комплекс женских украшений Астраханских ногайцев (ногайцы в Астраханской области представлены несколькими группами – карагаши, юртовцы (в их составе выделяется едисанская подгруппа), кундровцы и утары), можно прийти к выводу, что они по формам, орнаментации и способам ношения имеют много общего с украшениями ряда тюркоязычных соседей. Так, например, у юртовцев, живших ближе к городу, одежда и ювелирные украшения испытывали сильное влияние казанских татар. Хотя и здесь иные, собственно ногайские черты продолжали сохраняться довольно длительное время. Материальная культура ногайцев-карагашей имея собственные черты, связанные с образом жизни, который они вели, впитала в себя в ходе контактов с другими народами, а также в процессе трансформации кочевого быта иноэтнические культурные достижения. Но в то же время у карагашей были свои своеобразные и устойчивые традиции изготовления нагрудных украшений женского убранства, узорной техники отделки предметов домашнего обихода.

Женские ювелирные украшения ногаек-карагашек поражают изобилием разнообразных форм, техники изготовления и функционального назначения ювелирных украшений, в них аккумулирован огромный художественный опыт преемственности разных исторических эпох и народов. Женский костюм и ювелирные

украшения составляли единый стилевой ансамбль и целостный эстетико-поэтический образ карагашки. При этом соблюдались строгие правила социальной и возрастной дифференциации - в комплексах украшений прослеживается тенденция к усложнению их набора - с детского до брачного возраста и постепенного его упрощения к старости. Особую роль играли ювелирные украшения в обрядовой практике ногайцев - карагашей, а также в ритуальных традиционных действах. Так, украшения девушек отличались обилием амулетов и талисманов, наделенных способностью «отгонять» злые силы.

В. Пятницкий, по материалам поездки в 1927 года, так описывал украшения карагашей «украшения на женском костюме состоят из галуна и монет. Не говоря уже о пуговицах, которыми служат всегда мелкие серебряные монеты, у женщин монетами обшивается также разрез каптала на груди. Конечно, ценность этого украшения, называемого «орта» - середина, зависит от степени зажиточности. Орта может состоять из двух монет и из целого ряда их. Девушки еще больше щеголяют украшением этого рода. На груди у них висит целая броня из монет – «аспа». Кроме того, монетами обшиваются обшлага, и они же подвешиваются по рукаву, вдоль шва, идущего под мышки. К серебряному поясу монеты подшивают в три и четыре непрерывных ряда. На женском кушаке монет не полагается. В девичьи косы вплетается «шашбау» – шнур с кистью кованого серебра. Отличительной принадлежностью костюма невесты служит «саукеле» – довольно сложный головной убор и «бой тастар» - громадная шаль, покрывающая всю фигуру. Детский кафтан, кроме монет, пестрит на спине и на плечах амулетами ввиде парчевых треугольных мешочков, называемых «тумарами» и «дуашиками»[8, стр. 158]».

Венцом ритуальных женских украшений являлся свадебный костюм, что было связано как с религиозно-культовыми представлениями об особой уязвимости молодой женщины (фактически все ее украшения исполняли функцию оберега), так и особым «восточным» взглядом на женщину-дочь и женщину-мать (как показатель материального достатка и общественного положения отца и мужа, например на костюм карагашской невесты, с фотографии, находящейся в собрании Астраханского музея этнографии, отец (Байрам-Казы) потратил 25

коров).

При этом вся налобная и височные части, магически «защищая» лоб и щеки невесты, оставляли открытыми только черты лица. В дополнение к ним применялись украшения-обереги - носовое кольцо «алка» и височные серьги, соединенные цепью с мелкими подвесками, которые также «мешали» разглядеть лицо невесты. Таким образом достигался психологический эффект, заставляющий разглядывать пышное убранство и украшения новой невесты. В то же время весь ее наряд магически оберегал от сглаза, выполняя функцию «завесы».

Так же была продумана и наспинная часть, украшенная астральными оберегами, вертикальные линии которых, как бы растекающиеся вниз, на вышитом накоснике являлись эквивалентом народных представлений о вреде длинных проводов невесты и долгого взгляда вслед уходящему человеку.

Обилие ювелирных украшений и пышность внешнего убранства народного костюма объясняются стремлением сокрыть истинный лик того, кто представляет несомненную ценность как для всего общества, так и для микросоциума - семьи. В данном случае творческий акт выводит предмет (женские ювелирные украшения) из бытового контекста и поднимает на уровень ритуальной значимости.

По старинному обычаю после обряда сватовства родители невесты дарили сватам перечень подарков, первым из которых был серебряный браслет. С этого момента девушка считалась просватанной. В день свадьбы невеста раздавала подарки, в частности ювелирные украшения - серьги, браслеты, кольца, женщинам и девушкам - односельчанкам жениха. В день свадьбы невеста надевала украшения в виде кольца (перстни, браслеты) и носовое кольцо, что связано с символикой супружеской верности и обладает, согласно архаическим представлениям, способностью переводить человека в иное состояние.

После свадьбы (при переходе в класс замужней женщины), после рождения ребенка (при переходе в класс матерей), после женитьбы детей (при переходе в класс матери матерей), в случае смерти близкого родственника, женщина должна была соблюдать ритуальные ограничения в течение сорока дней. Во время этого срока женщине также не дозволялось носить ювелирные украшения, снятие же их означало

символический конец, т.е. переход в иную категорию. Именно после этих «переходов» женщины уже не носили многие виды украшений или заменяли на более скромные. Все эти и другие примеры использования ювелирных украшений в качестве ритуальной атрибутики указывают на то, что они исполняли магическую функцию и символизировали переход в иное состояние, а затем и в следующий жизненный цикл - детство, зрелость, старость.

С ювелирными украшениями Астраханских ногайцев схожи украшения ногайцев Ставропольской губернии. П.В. Засодимский так описывает их убранство «Богатые женщины носят платье такого же цвета и покроя, но чаще из канауса и других шелковых материй, а бешметы, несколько отличающиеся покроем от мужских, делают с красивыми серебряными застежками во всю грудь – от шеи до пояса, называемыми «*тос-тюйме».* К этим застежкам, очень живописно рисующимся на груди женщины – особенно молодой и здоровой, приделываются еще дутые шарики под резьбою, хотя и грубоватой, но очень характерной, своеобразной отделки. В ушах носят огромные серьги, чаще серебряные – круглой или овальной формы, а в одной из ноздрей – иногда еще изредка – кольцо (серьга). (На такие серьги указывал и С.В. Фарфоровский, он отмечал, что « носовая серьга была большой и тяжеловесной [9, стр.19]»). Замечателен пояс, которым ногаянки стягивают свою талию поверх бешметов и кафтанов. Этот пояс – «кусак» – составляется из огромных серебряных блях или пряжек, величиной в ладонь, нередко украшенных сердоликовыми и другими камнями; наборка его у людей богатых также делается из серебра с резьбой, иногда с чернядью туземного произведения. Вообще богатые женщины одеваются очень щеголевато. Ногайские дамы – не хуже наших – умеют « по-своему » кокетничать… Молодые женщины иногда носят на руках увесистые серебряные браслеты и острое серебряное украшение на лбу или под подбородком, прикрепляемое к серьгам; это украшение состоит из разнообразных колец, цепочек и чешуи…[5, стр. 69-70]»

Совершенно иная семантика ювелирных украшений кубанских ногайцев, которые созвучны с черкесскими, карачаевскими, абазинскими и др. ювелирными украшениями. Это хорошо видно на

нагрудниках и поясах.

В комплект нагрудных застежек входило от 7 до 18 пар. Застежки изготавливались из серебра с позолотой, всегда украшались чеканным, ажурным узором или чернением и зернью. Литые металлические детали нагрудника в женской одежде требуют основательного конструктивного подкрепления. Это успешно выполняет металлический пояс, служебная функция которого органично слита с декоративной. Пояс воспринимался не только как элемент костюма, но и как обереговая, магическая деталь. Он не только защищал полы одежды от распахивания, но и самого человека от всего негативного, что может войти через наиболее уязвимую часть костюма, где одежда сходилась на груди. Кубанские ногайцы также использовали пояса для подвешивания различных предметов.

В отличии от поясов других групп, у кубанских ногайцев широко использовали позолоту и золото, усыпали бляшки зернью и сканью. Пояс был менее широк, орнамент изящней. Ширина пряжки постепенно уменьшается, но застежка и общая форма остаются традиционными.

Очень часто головной убор кубанских ногаек украшался навершьем из бронзовой пластинки и металлических диадем. Навершье орнаментировалось по кругу штампованным S – образным орнаментом и мелкими кружками и заканчивалось невысоким шишаком, который инкрустировался вставками из мелких полудрагоценных камешков.

В заключении можно отметить, что ювелирным изделиям ногайцев присуща благородная сдержанность, чувство меры; им чужда крикливая пышность дешевой позолоты и пестрота цветного стекла. Они отличаются строгим вкусом и в то же время экзотической красотой. В их декоративно- художественных формах нередко можно угадать древнее смысловое значение. Это духовное начало заложено было еще в процессе зарождения древних украшений, хотя они обычно прочно были связаны с практическим назначением вещи. Но даже служебная роль украшений освящалась и закреплялась в древности определенными магическими верованиями. И когда со временем ритуально – смысловое значение вещей забывалось, тогда украшения превращались просто декоративно – служебные элементы одежды.

Традиции ногайского ювелирного искусства, базируясь на основе древней торевтики, эволюционировали самобытным путем, разветвляясь

порой на несколько стилистических направлений; другие - явились итогом внешних влияний; третьи - представляют собой продукт синтеза иноэтничных и местных древних культурных явлений; четвертые - рождаются в результате внутреннего импульса определенной этнографической группы населения и в определенный период времени.

В целом, истоки ногайского ювелирного искусства связаны с культурой широкого круга тюркоязычных народов. Таким образом, результаты анализа семантики традиционных ногайских ювелирных украшений подводят к постановке ряда проблем, связанных с этнической историей ногайцев и их историко-культурными взаимоотношениями с другими народами.

Библиография:

1. *Архипов А.П.* Три отрывка о ногайцах и туркменах. «Кавказ», 1855.

2. *Викторин В.М., Идрисов Э.Ш.* Астраханские ногайцы. // Республиканский научно-популярный журнал «Возрождение. Прошлое, настоящее и будущее народов Дагестана» №9. Махачкала, 2006.

3. *Гаджиева С.Ш.* Материальная культура ногайцев в XIX -нач. XX вв. М., 1976.

4. *Гаджиева С.Ш.* Очерки истории семьи и брака у ногайцев в XIX-нач. XX вв. М., 1979.

5. *Засодимский П.В.* Татары-ногаи Ставропольской губернии // Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении. СПб.: Издание поставщиков Его Императорского Величества, 1899.

6. *Канокова Ф.Ю.* «Художественная обработка металла у ногайцев» //«Декоративное искусство и предметно – пространственная среда. Вестник МГХПУ». М., 2010.

7. *Косвен С.О.* Этнография и история Кавказа. М., 1961.

8. *Пятницкий В.* Карагачи (по материалам поездки в 1927 года) – Землеведение. Географический журнал им. Д.Н. Анучина. Т. 32. Вып. 3-4. М., 1930.

9. *Фарфоровский С.В.* Ногайцы Ставропольской губернии. М.,1928.

Е.А. Семенова

КИТАЙСКИЕ ФЛАКОНЫ – МИНИАТЮРНЫЕ ШЕДЕВРЫ СТЕКЛОДЕЛИЯ

Статья о китайских флаконах для нюхательного табака как уникальном явлении в китайском стеклоделии; их возникновение, многообразие видов и способов декорирования.

The article on Chinese snuff bottles as on the unique phenomenon in Chinese glass-making; their origin, diversity of kinds and methods of fabrication.

Ключевые слова: флаконы для нюхательного табака, китайское стеклоделие, декоративное прикладное искусство.

Keywords: snuff bottle, Chinese glass-making, applied art.

Стеклянные нюхательные флаконы – это уникальное явление в традиционном китайском стеклоделии. Эти миниатюрные произведения искусства стали широко известны во всем мире как оригинальные сосуды для хранения нюхательного табака. В их создании применялись и древнейшие техники, и новые самобытные приемы, возникшие в период Цин.

Художественное стекло в Китае никогда не было столь популярным, как традиционные керамика, фарфор, резьба по нефриту и лаку, бронзовое литье. Но именно стеклоделие объединило в себе многие приемы и формы этих ремесел.

Флаконы для нюхательного табака (кит. 鼻烟壶, англ. snuff bottle), ставшие своеобразным национальным сувениром и предметом коллекционирования, возникли около 400 лет назад. История их появления неразрывно связана с распространением табака в Китае. Завезенный из



Рисунок 1. Флакон для нюхательного табака. Белое стекло, гутная техника, эмалевая роспись, выс. 5,3 см. шир. 3,9 см. Пекинский Музей Запретного города.



Рисунок 2. Флакон для нюхательного табака. Цвет. стекло, гутная техника, резьба «тао-сэ», выс. 6 см. шир. 3 см. XIX в. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова.

Европы еще в Минскую эпоху, табак долгое время находился под запретом властей и использовался негласно. Одними из первых с табаком и флаконами-табакерками, познакомились жители Тибета и Маньчжурии, через территории которых проходили торговые караваны Шелкового пути. Сохранилось упоминание о первых европейских табакерках, преподнесенных в дар императору Ваньли (1572-1620) итальянскими послами.

Появление же собственно китайских флаконов-табакерок произошло в начале периода династии Цин (1644-1911), при императоре Канси (1662-1722). Именно благодаря этому императору, интересовавшемуся европейскими диковинками, нюхательный табак распространяется сначала в пределах императорского дворца («Запретного города»), а затем и среди все более широких кругов населения. Характерно,

что применялся табак в Китае не как курительная смесь, а в виде нюхательного порошка, так называемого «снаффа», в который добавляли различные примеси из специй и благовоний. Табаку сразу стали приписывать различные чудодейственные свойства, от лечебных до мистических. Считали, что он лечит астму, зубную боль, улучшает зрение, предохраняет от заразных болезней. Верили, что табак может отгонять злых духов, как и традиционные благовония, являющиеся неизменными атрибутами китайских храмов. Именно эти «лечебные» свойства табака и определили форму флаконов, ставшую оптимальной. В отличие от европейских табакерок-шкатулок, в Китае табак стали насыпать в сосуды, традиционно используемые для лекарств. Подобные миниатюрные флаконы (от 4 до 8 см. высотой) наполняли лечебными порошками и травами. Они обладали удобной формой, помещались в ладони, имели притертую крышечку-пробку и были весьма герметичны, что предохраняло их содержимое от влажного китайского климата. Флаконы хранили в особых кармашках одежды или в специальных мешочках с завязками, которые можно было подвешивать. Выполненные из разнообразных материалов (керамики, камня, металла, и т. д.) сосуды для лекарств ничем особо не декорировались, являя собой лишь функциональную емкость. Совсем другая судьба была у нюхательных табачных флаконов. Сосуды-табакерки изначально декорировались с особой изысканностью, так как предназначались для состоятельных и знатных людей и призваны были отражать социальный статус владельца. Огромную популярность приобретают художественно выполненные емкости для табака, в создании которых известные мастера стремились превзойти друг друга в виртуозности. Флаконы отражали и благосостояние, и характер, и вкус, и мировоззрение, и философские взгляды их хозяев. Это породило большое многообразие форм и способов декорирования. Они выполнялись из нефрита и других полудрагоценных камней, коралла, фарфора, керамики, дерева, лака, кости, различных металлов, декорированных перегородчатой эмалью и богато инкрустированных перламутром и золотом. Их вырезали из косточек сливы и персика. В этих необычайно популярных изделиях нашли свое отражение все известные виды традиционных ремесел Китая. Но, наибольшую популярность приобрели флаконы из стекла.

Важнейшим вкладом в развитие стеклоделия было создание в Пекине императором Канси в 1696 г. Императорских стекольных мастерских, где не только осваиваются европейские техники с помощью привлеченных из Европы мастеров, но и возрождаются древние национальные традиции. Эти мастерские просуществовали в течение всего периода династии Цин - около 300 лет и оставили огромное наследие в виде богатейшей коллекции стекла, хранящейся в дворце-музее Запретного города в Пекине. Особый интерес, проявленный императором, поднял стеклоделие на новый уровень и способствовал популяризации стеклянных изделий. А существовавшая при дворе традиция дарить и получать подарки от послов иностранных государств (в том числе и табакерки) дала возможность китайским мастерам познакомиться с европейскими способами декорирования стекла. Так, были переняты эмалевая роспись, гравировка, алмазная грань, шлифовка, некоторые гутные [1] приемы.

Первые стеклянные флаконы были простой овальной или округлой формы из непрозрачного и полупрозрачного цветного стекла и декорировались позолотой и гравировкой. Крышечки-пробки выполнялась из камня, слоновой кости, бронзы или других металлов с дополнительным золочением. Богато декорированные, пробки становились гармоничным дополнением искусно сделанных флаконов. Именно эти детали стали характерной особенностью табакерок, выполненных в императорских мастерских, что, наравне с высочайшим качеством материала и изысканным декорированием, являлось примером дворцового стиля.

Первоначально большинство флаконов имели закрепленную внутри миниатюрную ложечку, равную длине флакона, выполненную чаще всего из слоновой кости. Распространены были флаконы из яркого непрозрачного стекла, цвет которого свидетельствует об использовании местного сырья и традиционных технологий. Подобное стекло идеально подходило для имитации изделий из полудрагоценных камней, что характерно для китайского стеклоделия. Материалы для подобных изделий (с периода династии Чжоу XI-III в. до н. э.) добывали в провинции Шаньдун, а не завозили из Европы. Для формования применяли простейшие гнутые приемы «хуа-чу» [2] (местное название

гутной техники). Затем изделия декорировали резьбой, гравировкой, шлифовкой, росписью.

Ярким явлением в китайском стеклоделии стала техника надглазурной эмалевой росписи по непрозрачному молочному стеклу. В этом своеобразном способе декорирования отразилось влияние традиционной росписи по фарфору и керамике, характерными чертами которых были яркие цвета, предпочтение определенных цветовых сочетаний, изысканный реалистичный рисунок и тонкий линейный контур деталей.

Техника расписной эмали была привезена европейцами и активно осваивалась китайскими мастерами в керамике и металле, в стекле же наибольшей популярности она достигла именно в росписи нюхательных флаконов. Сложность изготовления подобных флаконов-табакерок была обусловлена особенностью технологии, требующей высокой температуры обжига эмалевых красок, близкой к температуре плавления стекла. Таким образом, при соответствующих технических возможностях, стеклянные изделия с эмалевой росписью могли быть только небольшого размера.

Флаконы из белого непрозрачного опалового стекла, внешне напоминали аналогичные изделия из фарфора, однако стеклянные изделия обрели свою собственную специфику, подчеркиваемую оригинальной живописной манерой.

В этих росписях воплотился цинский придворный стиль периода правления трех императоров манчжурской династии: Канси (1662-1722), Юнчжен (1723-1735) и Цяньлун (1736-1795). Он представляет собой вариант компромисса китайского и европейского искусства, что было характерно для того времени и отражало процесс проникновения западной культуры в страны Востока. Это заимствование началось с простого копирования европейских сюжетов, взятых из гравюр, пейзажей в европейском стиле, пасторальных сценок и даже сцен библейских сюжетов. Осваивались и нехарактерные для китайской живописи приемы светотени, перспективы и т. д. Однако постепенно наибольшую популярность приобретали традиционные китайские сюжеты, особенно - «цветы и птицы», где изображения ярких мифологических птиц соседствовали с вполне реалистичными,

излюбленными в китайском искусстве птицами: сороками, воробьями, соловьями, синицами, петухами и т. д. Они помещались в гуще растительности - ветвей цветущей сакуры, среди букетов пионов, хризантем, кустов роз или чая.

Так, насыщенные, плотные цвета присущи декору первых флаконов в национальном стиле периода правления императора Канси (1662-1722). Среди них наиболее популярными стали флаконы, украшенные крупными соцветиями пионов и хризантем. Подобных сосудов этого периода сохранилось крайне мало. Примером же может послужить покрытый желтой эмалью флакон с изображением крупных плодов персика, из коллекции стекла пекинского Музея Запретного города. Округлой формы приплюснутый флакон, с коротким горлышком, увенчан стеклянной розовой полусферической пробочкой, формой и цветом гармонично сочетающейся с изображенными розовыми плодами. Его отличает редкий желтый фоновый цвет, олицетворяющий императорский дом и встречавшийся только в дворцовых изделиях. Реалистичное изображение плодов и цветущих ветвей персика имеет характерную черную линейную графику - обводку деталей, а в передаче бархатистой поверхности спелого персика присутствуют полутона и попытка передать объем, что характерно для традиций национальной живописи.

Постепенно видоизменяясь, сформировалась и самая распространенная форма нюхательного флакона - это слегка приплюснутый с двух сторон овальный или круглый сосуд с мягкой плавной линией силуэта и узким цилиндрическим горлышком. В период расцвета эмалевой росписи изображение располагалось в виде небольших медальонов с двух плоских сторон флакона, обрамленных тонкой орнаментальной рамкой. Горлышко также было опоясано полосой орнамента, в виде стилизованных золотых листьев, что гармонировало с золоченой крышечкой. Живописные изображения на обеих сторонах флакона не были одинаковыми. Часто различались как «лицевое», так и «заднее», второстепенное, изображение. Последнее часто заполнялось каллиграфически выполненной надписью, стихами или стилизованными декоративными элементами. Под надписью или на дне флакона располагалось печать-клеймо, указывающее на время его

создания. Позднее, в нем появилось и имя автора.

Однако наибольшую популярность приобрели непрозрачные многослойные цветные флаконы. Технология их производства, одна из наиболее оригинальных в истории китайского и мирового стеклоделия – это техника «накладного стекла» [4] с резным рельефным декором, называемая по-китайски «тао-сэ».

Существовало несколько способов формования изделий в этой технике. Корни данного метода можно найти сразу в нескольких древних видах китайского декоративного искусства. Более всего он напоминает приемы традиционной лаковой резьбы. В ней на деревянную основу последовательно наносятся слои цветного лака, по которым идет резьба, выявляющая многослойный цветной узор на фоне самого нижнего слоя. Данная техника была практически воспроизведена в «тао-сэ». На заготовку из стекла одного цвета наносился один или несколько следующих слоев цветного наклада. Заготовка чаще всего исполнялась из непрозрачного белого стекла, называемого также «снежные хлопья» из-за внешнего сходства этого вида глушенного [5] стекла со снегом. Наибольшее распространение получили флаконы с одним слоем цветного стекла, из которого вырезался рельефный декор, покрывающий белое тулово флакона. Самыми популярными стали флаконы с красным, синим и зеленым декором. В отличие от лакового покрытия, слои стекла были более толстыми. Это позволяло создавать более сложный и объемный рельеф. Сама же техника рельефной резьбы заимствовалась из традиций резьбы по камню. Тонкость ювелирной проработки миниатюрных рельефных деталей таких флаконов можно сравнить с изящностью камей из многослойного камня.

Другой способ формования флаконов в технике «тао-сэ» имел еще более тесное родство с технологиями резьбы по камню. В частности, здесь нашел свое отражение один из наиболее сложных приемов резьбы по разно-окрашенному нефриту, содержащему в своей массе цветные включения. Стараясь выявить природную красоту камня, мастер обыгрывал эти включения искусной резьбой, превращая их в отдельные элементы декора. В стекле на одноцветную стеклянную заготовку наносили налепы [6] или стеклянную крошку других цветов. Затем образовавшийся единый мозаичный слой обрабатывался резьбой.

Таким образом, на однотонном фоне сосуда возникал разноцветный рельефный декор.

Символический смысл декора также заимствовался из лаковой и каменной резьбы, а также из бронзового литья. Здесь встречались стилизованные символы неба, земли, сил природы, маски божеств, символы-пожелания и др. Были как мастерски стилизованные, упрощенные до знака, так и довольно реалистичные изображения птиц, зверей, растений и плодов, имеющих не меньшее сакральное значение. Все это придавало практически используемым изделиям функции талисманов.

Подобный символический декор можно увидеть и на двух резных флаконах из музейной коллекции МГХПА им. С.Г. Строганова. Это флаконы из белого глушеного стекла, один с красным, а другой синим декором. Каждый из них имеет традиционную округлую, немного сплющенную форму, небольшое горлышко и крышечку. Более интересным по сложности и изысканности резного декора является флакон из белого опалового стекла с резным красным накладом. Тулово флакона покрыто рельефным изображением вьющейся виноградной лозы, вырезанной из слоя красного накладного стекла. Данный декор является характерным примером применения т.н. «благоприятных» символов в китайской культуре, с помощью которых запечатлевали конкретные пожелания. Так, изображение виноградной лозы традиционно олицетворяет пожелание плодовитости и удачи в семейной жизни - пожелание «стольких наследников, сколько ягод в каждой виноградной грозди». С другой стороны флакона на виноградной лозе выполнено изображение сидящего сверчка, который тоже является одним из распространенных символов - пожеланий: поющий сверчок издревле был в Китае домашним любимцем - символом уюта, домашнего очага, приносящим счастье, удачу, а так же своеобразным пожеланием долголетия.

Периодам правления разных цинских императоров были характерны определенные цветовые соотношения, соответствующие моде и личному предпочтению правителя. К примеру, у императора Юнчжена (1723-1735) излюбленными цветовыми сочетаниями были черный и красный. Это сочетание являлось характерным для росписи фарфора, свойственной так называемому «черному семейству». Ярким примером изделий этого

периода служит двухцветный флакон «Цветок чая». Миниатюрный флакон из черного стекла покрывает рельефный декор из красного стекла, изображающий ветви цветущего чая. В стилизованном орнаменте этого широко почитаемого в Поднебесной растения особо выделяются крупные пышные соцветия. Флакон увенчан миниатюрной крышечкой из красного стекла.

В период правления императора Цяньлун происходит расцвет техники «тао-сэ»: появляются разнообразные редкие цветовые сочетания цвета сосуда и наклада, например: флаконы из красного стекла с голубым накладным декором, флаконы из синего стекла с красным декором и т. д.

Искусство создания стеклянных флаконов достигает наивысшего расцвета в период правления императора Цяньлуна (1736-1795). Отдельное внимание, которое император уделяет стеклоделию, приводит эту отрасль к наивысшему расцвету. В это время нюхательные флаконы уже широко распространены и так плотно проникли в быт китайцев, что вместо заимствованных у европейцев названий, флаконы получают собственно китайское название - пи-ен-ху (в буквальном переводе: «нос-табак-флакон») [7]. Флаконы для нюхательного табака становятся чрезвычайно популярными, что отражается в огромном разнообразии их форм и в совершенстве используемых техник.

Новый импульс получает техника рельефной резьбы «тао-сэ». Помимо двухслойных, со временем возникли сосуды, состоящие от 3 до 10 цветных слоев. Рельефы этих флаконов отличались тонкостью, ювелирной проработкой деталей, их гладкой, полированной поверхностью, контрастной по отношению к фону. Некоторые сосуды выделяются своим высоким рельефом и формой, напоминающей плод, рыбку, цветок и т. д. Резной многослойный декор флаконов этого периода сложен и разнообразен. Он варьируется от тонкого низкого до высокого круглого рельефа, превращающего флакон в миниатюрное скульптурное произведение. Популярными становятся серии флаконов, выполненные в одном стиле и цветовой гамме. С этого момента большее количество флаконов выполняют из стекла, нежели из других материалов.

Широко распространение приобретают флаконы из цветного стекла, имитирующие изделия из полудрагоценных камней: нефрита, опала, агата, янтаря, рубина, оникса и других... Особый интерес представляют



Рисунок 3. Флакон для нюхательного табака, внутренняя роспись в жанре «цветов и птиц». Художник Чжоу Шаоюань. Гутная техника, прозр. бесцвет. стекло, внутренняя роспись, высота 6,5 см. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова.

в это время флаконы, выполненные из авантюринового [8] стекла, привнесенного европейцами и получившего яркое развитие на почве китайской национальной культуры. В Китае его называют «тин-син», что означает «золотая искра». Популярность резьбы по полудрагоценным камням, нефриту и натуральному авантюрину отразилась в активном освоении этого необычного стекла. Флаконы выполнялись как целиком из авантюринового стекла с последующей доработкой резьбой и шлифовкой, так и с добавлением его в расплав стекла других цветов, в виде примесей авантюринового стекла. Первые китайские изделия, выполненные в этой технике, встречаются в 1741 году. Характерной особенностью этой технологии была способность размещения золотых вкраплений в нужной концентрации и в заданном месте на поверхности флакона. Золотые искры могли равномерно покрывать флакон или быть сконцентрированы в какой-либо его части.

К этому же периоду относится появление изысканных флаконов из резного горного хрусталя, которые немедленно начинают воспроизводить гутными методами из хрусталя или прозрачного стекла. Именно стремлением подражать изделиям из ценного минерала, можно объяснить появление в это время у некоторых стеклянных сосудов рельефных налепов, миниатюрных ручек и фигурных пробочек, воспроизводящих подобные резные детали флаконов из горного хрусталя.

Огромную известность приобрели такие пекинские частные мастерские, как «Син-тя» и «Луо-тя», во многом продолжавшие традиции дворцового стиля. А известность пекинской мастерской «Юан-тя» принесли резные флаконы из многослойного накладного стекла, выполненные в технике «тао-сэ». Эти уникальные флаконы отличались

необычайной тонкостью резьбы, при обработке не менее пяти цветных слоев [9].

Наравне с пекинскими мастерскими активно развиваются и крупные частные мастерские, деятельность которых связана с такими традиционными центрами древнего китайского стеклоделия, как провинции Шаньдун и Гуандун. Наиболее значимым является город Янчжиньчжен (район современного города Бошан) в провинции Шаньдун. Его становление издревле связано с добычей сырья для производства стекла. Он также известен своими стекольными традициями, передаваемыми поколениями мастеров. Не случайно именно потомственные стеклоделы из Бошана приглашались для работы в пекинские императорские мастерские.

В конце периода Цин, после закрытия Императорских стекольных мастерских и большинства крупных предприятий, стеклоделие вновь возвращается в небольшие частные мастерские. Флаконы, расписанные эмалевыми красками, практически исчезают. Доминирует техника рельефной резьбы «тао-сэ», однако качество стекла, его цвет и сложность декорирования, существенно снижается из-за несовершенных технических условий и некачественных материалов.

В XIX веке, в конце периода Цин, настоящим открытием стало появление оригинальной техники росписи на внутренней поверхности флакона. Этот вид декора, воплотивший традиции древней монументальной живописи, наиболее полно отражающий национальный характер, требовал от исполнителя виртуозного мастерства владения техникой, внимательности и сосредоточенности. Роспись производилась тонкой изогнутой кисточкой, введенной внутрь табакерки через тонкое горлышко. Наносимая с внутренней стороны, роспись как бы «проявлялась» на матовой поверхности. Не видя кончик кисти, художник ориентировался лишь на появляющийся рисунок, каждый штрих которого уже невозможно было поправить. Художники в миниатюре воспроизводили сложные приемы китайской живописи тушью: имитировались эффекты заливки тушью, растушевки, легкие мазки в характерной манере «свободной кисти» и многое другое. Изображение нередко дополняли каллиграфические надписи. К художникам, работающим в этой отрасли, предъявлялись высокие требования. Они обязаны были в совершенстве владеть каллиграфией и живописной техникой. Чрезвычайной концентрации,

внимательности и острейшего зрения требует и сам процесс выполнения внутренней росписи.

Изменилась форма флакона - он становится более прямоугольным и плоским, что отвечает форме живописных картин, расположенных на его стенках. Изображение больше не обрамляется орнаментом, и имеет прямоугольную форму. Подобно монументальным живописным картинам, оно не ограниченно рамками, его края как бы «растворяются в пространстве». Благодаря правильно найденной форме, оптимально подходящей для внутренней живописи, подобные флаконы стали более популярными.

Важная отличительная особенность флаконов, декорированных внутренней росписью, – наличие, на некоторых из них, каллиграфической подписи или клейма автора. Например флакон из коллекции музея Строгановской академии с росписью в жанре «цветы и птицы» имеет в левой верхней части подпись художника Чжоу Шаоюаня с его клеймом.

Безусловно, главным условием возникновения технологии внутренней росписи было распространение флаконов из чистейшего бесцветного стекла, а так же обретение способа закрепления краски внутри флакона.

В творчестве известных художников работавших в этом жанре воплотилось сочетание классические традиции и собственные экспериментальные поиски, связанные, со спецификой нанесения внутренней росписи. Со временем, именно эти флаконы становится наиболее популярными и многочисленными. К концу XIX в. они становятся самыми распространенными изделиями из стекла цинского периода. Это своеобразная квинтэссенция китайского декоративного искусства этого периода, нашедшая свое отражение в миниатюрных формах и высочайшем уровне мастерства выполнения, и получившая заслуженное всемирное признание. Именно стеклянные нюхательные флаконы представляют большинство мировых музейных коллекций китайского художественного стекла.

Новое развитие эти уникальные стеклянные изделия получили благодаря росту интереса к национальному искусству в последние десятилетия в Китае. Нюхательные флаконы продолжают оставаться уникальным явлением в искусстве стеклоделия, объединившим многовековые национальные традиции.

Примечания:

1. Гутная техника [4 стр. 32].
2. [8 стр. 11].
3. Накладное стекло или «наклад» [4 стр. 64].
4. Глушеное стекло [4 стр. 26].
5. Налеп [4 стр. 64].
6. [8 стр. 13].
7. Авантюриновое стекло [5 стр. 294].
8. [8 стр. 11].
9. [9 стр. 32].

Библиография:

1. *Алешина Ирина.* Китайские табакерки, Декоративное искусство СССР/ 1987/6

2. *Арапова Т.Б.* Китайские флаконы для нюхательного табака. СПб., 1993

3. *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали. М., 1988

4. *Грошкова Л.Г.* Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М., 2013.

5. *Ланцетти А.Г., Нестеренко М.Л.* Изготовление художественного стекла М.,1987

6. *Сорокин Олег.* Стекло Китая, Антиквариат. 2007/12 (Стр. 74-81)

7. *Кан Фу Чжоу.* Шелковый путь и китайское древнее стекло: Доклад на археологической конференции, 2005 (кит.)

8. Мао Сяотин, Китайские традиционные флаконы. Пекин 2009 (кит.)

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

10. Семенова Е.А., Искусство внутренней росписи в китайских флаконах для нюхательного табака // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №3.

Н.М. Шабалина

НАДОМНЫЙ ТРУД И КУСТАРНОЕ ПРОИЗВОДСТВО КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ УРАЛЬСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО КОВРОДЕЛИЯ В XX ВЕКЕ

В статье на основе регионального материала – деятельности центров уральского ковроделия (канашинского и карталинского), рассматривается проблема взаимосвязанности двух форм производственной художественной деятельности – ручного надомного труда и механизированного индустриального производства. Основное внимание уделено аспекту исторической закономерности переходных форм художественной деятельности и ее дальнейшей трансформации. С общей модернизацией художественного производства во второй половине XX века продолжала фиксироваться доля ручного труда, тем самым сохранялась традиционная основа производственного искусства.

On the basis of regional factual material – carpet weaving centers of the Urals (Canashi and Kartali), the problem of the interconnection of the two forms of artistic production activities – manual outwork and mechanized industrial production. Emphasis author focuses on the aspect of historical patterns of transitional forms of artistic activity and its further transformation. With a total modernization of artistic production in the second half of XX century continued to record the proportion of manual labor, thereby preserved the traditional basis of the production of art.

Ключевые слова: уральское ковроделие, надомный труд и ручное ткачество, кустарное и индустриальное производство, художественная промышленность.

Keywords: Ural industrial carpet, home work and hand weaving, artisanal and industrial production, the art industry.

Развитию на Урале искусства ковроделия предшествовала многовековая предыстория ткачества, уходящая в древние пласты археологических культур. Современными учеными реконструированы отдельные технологии производства нетканого и тканого полотна. В XVII веке на территории Зауралья сформировался центр канашинского ткачества и ковроделия, с начала XX столетия получает развитие еще один центр на степной территории Южного Урала – в Полтавском / Карталинском районе. В историографии по отечественному ковроделию уникальными изданиями до сегодняшнего дня остаются труды искусствоведа Е.Г. Яковлевой [1, 2, 3]. В историко-географической карте российских центров ковроделия, составленной исследователем, впервые обозначен уральский канашинский центр. В регионоведческом изучении уральского ковроткачества значительный пласт архивного материала по истории шадринского ручного ткачества собран и обработан исследователем А.А. Пашковым [4]. Заслуживают внимания и опубликованные статьи, знакомящие с научными результатами экспедиционных обследований отдельных центров уральского и сибирского ковроткачества [5, 6, 7, 8]. Вопросы изучения трансформации традиций народных промыслов в новые формы индустриального художественного производства XX веке ставили в своих трудах Т.М. Разина, В.А. Гуляев [9,10].

Гуманитарное и социально-экономическое изучение региональных центров ковроделия позволяет поставить проблему исторической закономерности и взаимосвязонности переходных форм производственной художественной деятельности – ручного надомного труда и мануфактурного, индустриального производства. В мануфактурном, а затем индустриальном художественном производстве ручной труд рассматривается как основа развития и дальнейшего совершенствования отрасли, ее эстетизации с допустимым применением техники. На первых этапах исторического развития обработки натурального волокна встал вопрос необходимости использования подручных инструментов в виде, вначале, простейших элементов, облегчающих и ускоряющих ручной труд, а затем и более совершенные механизированные формы горизонтального или вертикального стана, приводимых в действие паровыми двигателями, позже электричеством.

Динамика промышленного производства зависела от уровней научно-технических достижений общества, его социально-экономического положения и общекультурных запросов. В XX веке в контексте массовой промышленной системы развития однотипных стандартов художественных изделий продолжала существовать организационная форма надомного труда, сохраняющая историческую ценность аутентичной рукотворности ковров.

Локализация центров тканого и коврового промысла на Урале объясняется доступностью сырья. Развитие в Зауралье коврового ремесла сопутствовало кожевенному производству, которое, в свою очередь, явилось результатом развития животноводства, чему способствовали благоприятные климатические природные условия. Ковровые изделия ткались из остающихся от выделки кож коровьей и конской шерсти. Параллельно с ткачеством безворсовых дорожек в Зауралье развивалась выработка ворсовых, махровых ковров, чье производство постепенно сложилось в традиционный промысел. Возможно истоки возникновения и развития зауральского ковроделия, как и многих других отечественных локальных центров ковроткачества, выявленных в конце XIX века исследователем С.А. Давыдовой [11, с. 280], были связаны с привнесенной культурой выходцев восточных стран, повсеместно селившихся на территории России или рядом проживающих тюркских народностей (татар, башкир, чувашей). Ковроткацким промыслом занимались в нескольких селах Шадринского уезда: Канаши, Кривское, Вознесенское, Могильное, Иванищевское, Белоярское, Далматово и др. Отдельные хозяйства специализировались на окраске шерсти (например, село Михайловское) но, как правило, ткачихе приходилось самой красить пряжу. Промысел получил свое нарицательное название «канашинский» (по селу Канаши), – ведущего центра кожевенного и ткацкого дела, где, впоследствии, на его основе откроется кустарно-промысловая артель имени Н.К. Крупской (1925).

Техника изготовления шадринских ковров схожа с техникой других российских центров ковроткачества и сводится к двум разновидностям: 1) гладкие безворсовые и 2) ворсовые, махровые. Безворсовые ковры выполнялись без рисунков, по счету нитей основы и утка. Уточные нити нескольких цветов образовывали рисунок, – их

прокидывали между отсчитанными нитями основы и соединяли между собой разными способами (закладным, ремизным), которые давали возможность выстраивать разнообразные по цветовому решению геометрические мотивы. Мастерицы создавали различные цветовые вариации ритмичного чередования полос и уступчатых характерных «шадринских» ромбов. В структуре основы двусторонних безворсовых ковров и дорожек-тропинок использовалась льняная или конопляная нить, в структуре утка – шерстяная.

В Шадринском уезде также издавна известна техника махровых ковров, тканых, как и безворсовые на горизонтальных станках. Они имели наименьшую плотность с применением двойной вязки узлов на 24 или 44 нитях основы. В махровой технике использовали крученую шерстяную пряжу в несколько сложений уже заданной длины ворса и толстую льняную пряжу, ссученную в 2-3 нитки. Традиционным для канашинцев стал универсальный цветочный узор на черном фоне – натурального окраса шерсти. По воспоминаниям мастерицы Елизаветы Федоровны Брюхановой: «Земля (фон) была исключительна черная, в центре размещался цветок, по углам – цветочные наугольники, иногда соединялись бордовой каемкой, использовались 7-8 цветов: плюсовая (оранжевая), розовая, две зелени, голубая, бордовая» [4, с. 40]. К середине XX века мастерицы стали больше внимания уделять светотеневой проработке цветочного узора, используя больше цветовых тонов (при ручном изготовлении их количество доходило до 23-х, при машинном – до 10-ти). Рисунки сочинялись искусными мастерицами и передавались друг другу. Помимо цветочных мотивов, по воспоминаниям старейших коверщиц, в композиции вводились изображения человека, животных, зверей, птиц. В 1930-х годах рисунки для ковров придумывали художники-любители (Д.П. Ананьин, П.Н. Медведев), с конца 1940-х шадринская артель начала привлекать художников ковровой лаборатории Московского научно-исследовательского института художественной промышленности. В архиве института при Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства хранятся эскизы ворсовых ковров, созданные художниками М.В. Ахниной и А.А. Сидякиным для ковровых производств Курганской области (инв. № К-58-470). В начале 1930-х годов канашинские мастера

освоили производство высокоплотных ворсовых ковров кавказской традиции и лишь в 1950-е годы начали возрождать русские мотивы и разрабатывать новые рисунки с цветочным и геометрическим орнаментом.

Производство, начавшееся с простой формы надомного труда, – к началу XX века образовало развитый промысел. Кооперативное движение объединяло ткачих в артель, где присутствовало разделение процесса производства, организованная форма сбыта продукции и снабжение мастериц сырьем. В последующее время мелкие сельские артели вливались в крупные кооперативы, такие как: «Делегатка» в селе Иванищенском, «Новый труд» в селе Вознесенском, «Новая техника» в селе Кривское. Ткацкий центр укрупнялся, и во второй половине 1930-х годов все кустарно-промысловые артели объединились в Шадринский кооперативно-промысловый союз, в котором работало более 600 мастеров. С увеличением объемов производства поднимался вопрос механизации и технизации производства, повышение производительности труда. Деревянные станки и челноки-самолеты заменялись на более износостойкие, металлические, приобретались специальные стригательные машины для обрезки ворса. Многие ручные операции заменяли механизмы в виде крутильных куфтомотальных, сновальных машин, уточного автомата, красильного аппарата и т. д. В послевоенный период было положено начало организации укрупненных промкомбинатов, при которых создавались отдельные цеха по ковроделию, что в свою очередь привело к открытию в 1960 году ковроткацкой фабрики. Промысловая кооперация была передана государственным органам на основе постановления Совмина от 20 июля 1960 года [12].

Ковроткацкий промысел сформировался и в южной части Челябинской области – Карталах. В основе промысла также лежали традиции домотканого производства, распространенного в XIX веке в селениях Полтавского района. В 1926 году полтавские ковровщицы объединились и открыли ковроткацкую артель (с 1936 года носящую имя В. П. Чкалова), в которой работало около двухсот мастериц. Позже образовались другие артели под названиями: «8 Марта», «им. Н.М. Шверника», «Победа» – и, к 1941 году они объединились в одну фабрику,

производящую ворсовые и махровые изделия. В 1961 году фабрика была переименована в комбинат бытового обслуживания, но ковровое производство на комбинате оставалось ведущим. На предприятии выпускали ворсовые ковры с комбинированной вязкой узлов (по плану – 750 м2, по факту – 1065 м2) и шерстяные безворсовые дорожки. В 1963 году на комбинате числилось 60 ковровщиц и 11 ткачих-сдельщиц (среди них: Зонова Агафья Ивановна 1911 г.р., Осипова Мария Александровна 1914 г.р., Каратавая Надежда Яковлевна 1915 г.р., Елягина Екатерина Михайловна 1926 г.р., Капарулина Анна Дмитриевна 1928 г.р., Караулова Лилия Михайловна 1939 г.р., Елягина Екатерина Михайловна 1926 г.р., Соболева Зоя Сергеевна 1932 г.р., Соколова Александра Алексеевна 1935 г.р.) [13, л. 1–2]. Производственный план по выпуску ковровых изделий повысился до 3000 м2, предприятие было оснащено более сороками коврово-ткацкими станами. По архивным данным выпускались ковры по 55-ти рисункам, что свидетельствовало об орнаментальном разнообразии изделий. План по выпуску ковров из года в год повышался, и к 1965 году фактический объем продукции составил 4473 м2. В 1973 году для фабрики было построено новое здание, а в 1978-ом комбинат был переименован в Карталинское производственное объединение художественных промыслов. Предприятие, расширяясь, открывало филиалы в селе Варна, поселке Солнечный Сосновского района. На протяжении всего периода функционирования коврового промысла южноуральские мастера принимали активное участие во Всероссийских и Всемирных художественно-промышленных выставках в Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, где завоевывали почетные награды. В 1989 году карталинская ковровая фабрика была перепрофилирована в швейное производство, но мастерицы продолжали заниматься ковроткачеством на дому, тем самым сохраняя старые традиции уральского промысла. Архивные материалы донесли до нас имена народных мастериц: Берета Надежда Николаевна 1943 г.р. Булатова Валентина Федоровна 1940 г.р., Буцких Лидия Дмитриевна 1942 г.р. Глухова Надежда Алексеевна 1944 г.р., Краснова Елизавета Сименовна 1941 г.р., Менухова Антонина Никифоровна 1945 г.р., Шувалова Анна Аркадьевна 1944 г.р., Ульянова Людмила Ивановна 1942 г.р. [13, л. 3–10].

Таким образом, анализируя и сопоставляя объемы и уровни двух

центров южноуральского ковроделия, приходим к выводу о сложении в середине XX века развитой формы механизированного индустриального производства и создании широкого спектра вариативных по художественной стилистике изделий. С общей модернизацией художественного производства в 1960-80-е годы доля ручного труда продолжала сохраняться, тем самым сохранялась традиционная основа производственного искусства. И при закрытии производства в 90-х годах XX века искусство ковроделия вернулось в свою прежнюю традиционную форму надомного труда.

Примечания:

1. Яковлева Е.Г. Курские ковры / НИИ ХП. – М.: КОИЗ, 1955. – 146 с.
2. Яковлева Е.Г. Русские ковры. НИИ ХП. – М., 1959. – 148 с.
3. Яковлева Е.Г. Ткани и ковры деревни Кармышево Башкирской АССР / НИИ ХП. – М., 1966. – Вып. 3. – С. 105–119.
4. Пашков А.А. Шадринское ручное ткачество: краеведческие очерки. – Шадринск, 2000. – 174 с.
5. Пацукова Л.А. Узелки на память (заметки о семантике традиционных шадринских ковров) // Шадринская старина: краеведческий альманах. – Шадринск, 1995. – С. 210–216.
6. Шабалина Н.М. «Канашинские тропинки» (о зауральском ковроткачестве) // Народное творчество. – М., 2003. – № 3. – С. 15.
7. Шабалина Н.М. Уральское традиционное ткачество и ковроткачество: центры и мастера (вторая половина XIX–XX века) // Народное искусство: Материалы и исследования / сб. статей. Выпуск 3 / Государственный Русский Музей. – СПб: Palace Editions, 2012. – С. 183–194, ил.
8. Сезева Н.И. Ковры России: Тюменский ковер / Альбом. – М.:, 2009. – 160 с.
9. Русские художественные промыслы XIX-XX вв. и город. Социальные основы искусства / под ред. Т.М. Разиной. – М., 1983. – 184 с.
10. Гуляев В.А. Русские художественные промыслы 1920-х годов / В.А. Гуляев. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 158 с.
11. Давыдова С.А. Очерк производства ковров в России // Кустарная

промышленность в России. Женские промыслы. – СПб., 1913. – С. 279–343.

12. Постановление ЦК КПСС, Совмина СССР от 20.07.1960 № 784 «О промысловой кооперации» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – http://www.libussr.ru/infdoc3.htm (дата обращения 14.05.11).

13. Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р–1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10. Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963.

Библиография:

1. *Пашков А.А.* Шадринское ручное ткачество: краеведческие очерки. – Шадринск.

2. Русские художественные промыслы XIX-XX вв. и город. Социальные основы искусства / под ред. Т. М. Разиной. – М., 1983. – 184 с.

3. *Яковлева Е.Г.* Русские ковры. НИИ ХП. – М., 1959. – 148 с.

В.И. Прыгов

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ИСТОРИЗМА В ЭКСПОЗИЦИЯХ ВСЕМИРНЫХ ВЫСТАВОК. ОСНОВНЫЕ ИТОГИ

В статье рассматриваются основные аспекты проявления европейских исторических стилей, археологических открытий и японской культуры в произведениях из экспозиций западноевропейских мастеров – ювелиров на Всемирных выставках в хронологических рамках эпохи историзма. Часть проанализированных памятников хранится в музейных или частных коллекциях, местонахождение других неизвестно, но информация о них доступна из иллюстрированных периодических изданий. Проанализирован ряд произведений ведущих английских, французских, итальянских, немецких мастеров и фирм с указанием, в ряде случаев, обстоятельств заказа и соисполнителей. Определены основные стилистические особенности и тематические предпочтения, присущие эпохе историзма.

The basic issues of European historical styles, archeological discoveries and Japanese culture implemented in masterpieces shown by Western Europe jewelers and silversmiths at World Exhibitions during the historicism epoch are considered. A number of them is stored in private or museum collections, the location of the others unknown, but all of them could be traced in illustrated periodicals. Some masterpieces of the leading English, French, German, Italian jewelers and companies along with modellers' names and order circumstances are analysed. A number of prominent features of themes and European historical styles revival, which were common for historicism epoch is defined.

Ключевые слова: художественное серебро, чеканка, перегородчатая эмаль, Гаррард, Фроман-Мериз, Хоссауэр, Морель, Кастеллани, Фализ, Элкингтон.

Keywords: silver, chasing, cloisonne enamel, Garrard, Froment-Meurice, Hossauer, Morel, Castellani, Falize, Elkington.

Всемирные выставки [1] оказали значительное влияние на развитие западноевропейского ювелирного искусства эпохи историзма. Каждую из них следует рассматривать как грандиозное социо-культурное явление. Их воздействие на творческую деятельность отдельных мастеров, небольших предприятий, крупных фирм проявилось в самых разных аспектах. Не менее значительным было влияние этих выставок на вкусы и запросы заказчиков: коллекционеров, любителей, общественных и государственных деятелей. Следует также учитывать и важную политическую составляющую организации и привлечения участников, поскольку каждая из них становилась площадкой для всеевропейского смотра национальных достижений. В рамках небольшой статьи представляется возможным лишь кратко охарактеризовать достижения и тренды в эволюции ювелирного искусства основных западноевропейских стран, обозначить роль Всемирных выставок в художественно-творческой ориентации ведущих предприятий и утверждении новых экзотических культур.

Уже на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году были представлены значительные произведения, стилистика которых тяготела к тому или иному из западноевропейских исторических стилей. Репрезентация масштабных по художественному замыслу и техническому совершенству памятников неоготики, неоренессанса, необарокко и неорококо характерна в большей или меньшей степени для каждой из национальных экспозиций. Художественное качество произведений позволило установить на длительную перспективу высокий уровень требований, предъявляемых профильными жюри. Большинство памятников, даже получивших признание на той или иной выставке, не сохранилось до наших дней, лишь немногие попали в музейные и частные собрания. В этом случае тем большую ценность приобретают различные письменные и изобразительные источники: публикации в прессе, издания альбомов литографий, иллюстрированных обзоров и каталогов фирм-экспонентов. Отдельные произведения представляют интерес не только благодаря своим художественным

достоинствам, но также обстоятельствам заказа и личности заказчика.

Особое значение организаторами Лондонской выставки 1851 г. придавалось стилистике неоготики в декоративно-прикладном искусстве. Об этом свидетельствует специальный декораторский проект – «Средневековый павильон», подготовленный и спроек-тированный Огюстусом Уэлби Нортмором Пьюджином [2] (1812-1852). Для экспозиции были отобраны ювелирные украшения, керамика и фарфор, статуи, вызолоченные канделябры. Все эти предметы объединяла принадлежность к стилистике неоготики и они составляли своего рода готический «гезамткунстверк».

Ф.-Д. Фроман-Мериз [3] (1802-1855), названный прессой «парижским Челлини», представил в своей экспозиции только что завершенный огромный туалетный прибор, заказанный членами семьи Бурбонов и легитимистами к бракосочетанию в 1845 году Луизы д'Артуа, внучки Карла X, спустя 2 года получившей титул герцогини Пармской.

Туалетный набор [4] включает в себя стол, на котором располагаются стрельчатой формы поворотное зеркало в ажурной раме, рукомойный кувшин на блюде, парные канделябры и ларцы (рис. 2). Художественное решение всех этих предметов содержит элементы заимствования из различных стилей, однако в целом превалирует готическая составляющая. Наглядно продемонстрирована принадлежность к правящей династии: зеркало фланкировано фигурами архангелов в геральдических далматиках, увенчано эмалевыми щитками с гербами Бурбонов и Пармского герцогства под императорской короной. По периметру рамы располагаются щитки эмалевых гербов всех провинций Франции, что свидетельствует о государственном характере заказа. Конструктивные части стола изготовлены из золоченой и посеребренной бронзы. Обильное декоративное оформление в виде натуралистично трактованных вьющихся побегов, увитых плющом, цветов розы и лилии выполнено из серебра с локальным применением позолоты. Ножки стола декорированы объемно моделированными фигурами купидонов, подобно атлантам поддерживающими столешницу, богато украшенную золоченым накладным чеканным растительным орнаментом. Обстоятельства заказа наглядно проявлены в используемой брачной символике. Роза – символ любви, лилия – чистоты, плющ – верности,



Рисунок 1. Туалетный прибор Луизы д'Артуа, герцогини Пармской.1845 - 1851гг. Мастерская Ф.-Д. Фроман-Мериза. Серебро, бронза, сталь, литье, чеканка, изумруды, гранаты, чернь, эмаль, золочение. Гравированное воспроизведение из Иллюстрированного отчета о Всемирной лондонской выставке (справа).

купидоны олицетворяют узы брака.

Более строго решен наружный декор парных ларцов (рис. 2), выполненных из серебра с элементами позолоты. Их форма повторяет готические реликварии, в каждом углу которых под сенью балдахинов располагаются скульптурные фигуры пажей в средневековых костюмах. Боковые стенки каждой шкатулки декорированы десятью эмалевыми вставками. Выполненные в технике живописной эмали гризайлью на темно-синем фоне, они располагаются в нишах стрельчатой формы, обрамленных накладным чеканным растительным орнаментом. Отдельные орнаментальные элементы декорированы закономерно расположенными кабошонами изумрудов и гранатов. Семантика изображений придает определенный назидательный смысл свадебному подарку: двадцать женщин, оставивших наиболее заметный след в религиозной и социально-политической истории средневековой Франции, среди которых св. Женевьева, св. Клотильда, Жанна д'Арк,

Кристина де Пизан и другие. Иконография полнофигурных портретов в значительной степени повторяет широко бытовавшие изображения на фарфоре. Создание столь сложного в художественном и техническом отношении произведения потребовало усилий мастеров [5] самого разного профиля, и Ф.-Д. Фроман-Мериз был одним из первых крупных экспонентов, раскрывавших имена участников творческого процесса.

В общем типологическом ряду памятников ювелирного искусства в стилистике неоренессанса наиболее импозантны и репрезентативны декоративные сосуды из поделочных камней в золотых или серебряных оправах, декорированных полихромными эмалями, драгоценными камнями и скульптурными композициями. Традиция производства таких сосудов с использованием преимущественно горного хрусталя сложилась во второй половине XVI века в Италии, а позднее укоренилась в Заальпийских странах. Придворные мастерские по обработке поделочного камня возникают в Праге, Париже, а также развиваются центры во Фрайбурге, Дрездене, Нюрнберге и Аугсбурге, где использовали агаты, яшму, реже нефрит и выполняли преимущественно заказы местного нобилитета. На протяжении более чем двух столетий многие королевские и герцогские коллекции драгоценных сосудов пополнялись, продавались и выкупались, а в XIX веке были хорошо известны, высоко ценились и нередко демонстрировались в общедоступных музеях.

Лучшие, по мнению обозревателей и жюри, произведения с поделочным камнем в стилистике неоренессанса, были представлены на Всемирной выставке 1851 года в экспозиции одного из выдающихся французских мастеров – Жана-Волантэна Мореля [6] (1794-1860). Об этом свидетельствуют как опубликованные в периодической печати тексты отчетов современников - критиков, так и более редкие литографии и гравюры с изображением отдельных предметов и экспозиций. Именно в тех изделиях, где использовался обработанный поделочный камень в сочетании с разнообразным декором из полихромных эмалей, накладной пластики из золота и серебра, вставок из драгоценных камней - в кубках, чашах и блюдах - он проявил себя наиболее ярко. В частности, на литографии [7] (рис. 3) из альбома Мэтью Дигби Уайета 1852 г., посвященного лучшим памятникам



Рисунок 2. Кубки и блюдо с эмалью работы Ж.-В. Мореля для Уэба (Лондон) на Всемирной выставке 1851 г., Литография, лист 107: Мэтью Дигби Уайет, опубликовано в 1852 г.

Лондонской выставки, изображены чаша, кубок, кувшин и блюдо из экспозиции Ж.-В. Мореля, выполненных с использованием элементов из поделочного камня, в оправах из золота и серебра, декорированных полихромными эмалями. Первенство французских мастеров в виртуозном владении многообразными декоративными техниками было единодушно признано критикой и обозревателями.

Особый интерес представляет неоренессансный памятник с насыщенной иконографической программой из Ветхого и Нового Завета, названный «Щит Веры» [8] (рис. 4, 1842-1847 гг., диаметр 86 см, хранится в королевском собрании в Лондоне), подарок на крестины принцу, будущему Эдварду VII, от Прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Семантика подарка станет понятна, если обратиться к тексту послания апостола Павла к Ефесянам: «…возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскаленные стрелы лукавого...» [9]. Основная концепция произведения была предложена самим королем, общая художественная разработка осуществлялась директором мюнхенской Академии Питером фон Корнелиусом, придворным прусским архитектором Фридрихом Августом Штюлером, Алексизом Этьеном Жюльеном, художником Севрской фарфоровой мануфактуры. Скульптурные модели были изготовлены Августом Фишером, чеканка – Августом Мертенсом. Придворный ювелир Георг Хоссауэр выполнял работы по золоту, серебру, эмалированию, монтировке. Итальянским резчиком Джованни Коландрелли были изготовлены камеи на ониксе с изображениями двенадцати апостолов [10]. Создание столь сложного произведения заняло пять лет.

Иконография памятника отражает близость Корнелиуса к Назарейскому братству, характеризующемуся интересом к раннему Ренессансу и идеями о религиозной и морализаторской роли искусства.



Рисунок 3. «Щит Веры». И.-Г. Хоссауэр 1842-1847 гг. Золото, серебро, драгоценные камни, чеканка, монтировка, эмаль, золочение.

В центре щита располагается крест со скульптурным изображением Христа в средокрестии. Обрамление центрального медальона – двойное: внутреннее кольцо образовано исполненным в высоком рельефе терновым венцом, внешнее – декорировано темно-синей полупрозрачной эмалью с серебряными звездами (т.е. символика земных страданий и последующего вознесения). На перекладинах креста располагаются чеканные фигурно-орнаметальные композиции, завершающиеся круглыми, крестообразно декорированными кабошо-нами хризопраза медальонами с изображениями евангелистов. Между ними находятся четыре рельефа на сюжеты из Нового и Ветхого завета: Крещение, Нагорная проповедь Христа, Иссечение воды из скалы Моисеем, Провозглашение десяти заповедей. Вокруг центрального креста располагается пояс, состоящий из двенадцати камей на ониксе с изображениями апостолов, разделенных эмалевыми полихромными плакетками, орнаментированными «цветами и птицами», двух концентричеких окружностей с эмалевым и чеканным жемчужником, а также фриза эмалевых и гравированных пальметт.

Внешний чеканный пояс разделен на несколько сюжетных сцен. Новозаветный цикл, включающий Вход Господень в Иерусалим, Иисус

перед первосвященником, Положение во гроб, Основание церкви, Рождество, завершается сильно идеализированной сценой прибытия самого Фридриха Вильгельма IV для присутствия на таинстве крещения и встречаемого принцем Альбертом и герцогом Веллингтонским, осененных божественным присутствием святого Георгия. В этом произведении, выполненном на высочайшем техническом уровне, в концентрированном виде выражены особенности неоренессансной трактовки библейской темы в Германии: назидательность, повествовательность, использование неоклассического изобразительного языка.

Королева Виктория и принц Альберт по достоинству оценили сделанный подарок. Спустя четыре года после торжественной передачи «Щита Веры» он был представлен на лондонской Всемирной выставке 1851 г. в числе предметов, находящихся в собственности королевской семьи [11]. Не менее значимой оказалась и оценка жюри, о чем свидетельствует литографическое воспроизведение в изданном через год альбоме «Декоративно-прикладное искусство девятнадцатого столетия. Лучшие образцы, изготовленные каждой из наций и представленные на Великой выставке промышленных товаров» [12].

Обращение к стилистике необарокко и мифологической теме были обусловлены потребностью в «большом стиле», столь необходимом для того, чтобы подчеркнуть имперское величие. Именно поэтому большинство из наиболее ярких памятников этого направления так или иначе связаны с королевским заказом и покровительством.

На протяжении девяти лет одна из спортивных наград на ежегодных скачках в Эскоте патронировалась российским императором Николаем I. В 1844 году по приглашению королевы Виктории и принца Альберта император наблюдал за ходом состязаний. Николай I был настолько воодушевлен увиденным, что предложил учредить собственную награду - «Золотой Кубок Эскота», названный англичанами «Кубок Императора». Начиная с 1845 года, победитель соревнований награждался изготавливаемым по заказу императора английскими придворными мастерами призом. Одна из наград [13] этой серии (1850) была пред-ставлена в экспозиции фирмы «Р. и С. Гаррард и Кº» на Всемирной выставке 1851 года в Лондоне и даже запечатлена на фотографии [14] того времени. Модели фигур для этого кувшина выполнил Эдмунд Коттерилл.

Многофигурная скульптурная композиция, составляющая внешний декор кувшина, посвящена восьми подвигам Геракла [15]. 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 рассмотренное произведение представляет один из лучших образцов ювелирного искусства рассматриваемой эпохи.

В репрезентативных предметах сервировки и декоративного оформления стола проявление художественного языка неорококо было наиболее органичным. Как основоположники этой стилистики французские мастера удерживали в ней ведущие позиции. Следует отметить, что парадная сервировка стола предполагала наличие в центральной его части импозантных репрезентативных Сюрту де табль (surtout de table), зачастую имевших не столько функциональное, сколько декоративное значение. Ж.-В. Морель в 1851 г. представил масштабное произведение [16], включающее настольное украшение и канделябры, выполненные из бронзы с локальным золочением и серебрением. В иллюстрированных лондонских новостях было опубликовано гравированное воспроизведение Сюрту де табль. Его постамент орнаментирован пластически активным декором, состоящим из рокайлей, листьев аканта и завитков. На нем располагаются юный Бахус верхом на тигре в сопровождении шаловливых путти. Подобно сени над ними на опорах в виде листьев аканта установлена ажурная чаша, наполняемая цветами или фруктами. В данном произведении явственно ощущается влияние французских мастеров XVIII в., в первую очередь Ж.-О. Мейссонье. Также существенен и выбор бронзы в качестве

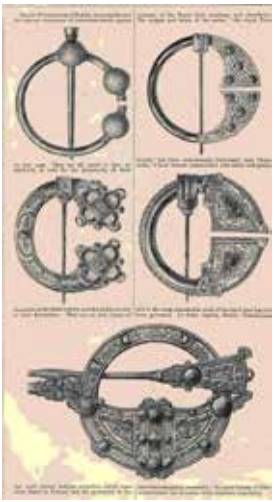


Рисунок 4. Воспроизведение кельтских брошей из экспозиции дублинской фирмы Уотерхаус на Всемирной выставке 1851 г.

основного материала с дополнительными тонировками золотом и серебром.

На Лондонской выставке 1851 г. также проявилось стремление ирландских мастеров – ювелиров к популяризации творческого наследия кельтов. Еще в 1840-х гг. Джордж Уотерхауз [17] стал одним из первых создавать серию брошей, близких по форме и характеру декора оригинальному образцу VIII в. из раскопок (копия [18]: рис. 7 внизу), названному им «Тара» [19]. В качестве дополнительных источников ему могли служить также другие фибулы, найденные в окрестных графствах и переданные в музейные или академические коллекции. Созданные Уотерхаузом в 1840-е годы украшения были в значительной степени копийными, но конструктивно приспособленными для украшения повседневного женского костюма.

Простая форма фибул – в виде незамкнутого (реже замкнутого) кольца с подвижно закрепленной на нем иглой – дополнялась разнообразной декоративной отделкой как лицевой, так и тыльной стороны, с использованием широкого спектра ювелирных техник: филиграни, зерни, инкрустации, эмали. Кольцо могло быть уплощенным или выполненным наполовину в виде изогнутой гладкой трубки, переходящей в пластину, поверхность которой покрывается гравированным, черневым или филигранным орнаментом – плетенкой с дополнением драгоценных камней или металлических бусин (рис. 7, верхний и средний ряд). Разнообразие и широкий ассортимент часто достигались за счет тональной вариативности – локального золочения, патинирования, чередования участков полированной и матированной поверхности, а также видов самоцветных вставок. На основные модели оформлялся патент, что указывает на масштабы их производства. Об интересе обозревателей и коллекционеров свидетельствуют восторженные отзывы в Иллюстрированном каталоге [20], а также

приобретение у Джорджа Уотерхауза копии броши «Тара» для музея Южного Кенсингтона [21].

Успех Лондонской выставки 1851 г. положил начало целому ряду процессов: основанию музеев прикладного искусства, созданию школ технического рисования, расширению практики привлечения профессиональных художников и скульпторов для создания проектных моделей [22]. Крупные фирмы стремились тесно сотрудничать с лучшими художниками-прикладниками при создании произведений, зачастую предназначавшихся специально для показа на Всемирных выставках.

Более двух десятилетий выдающийся французский художник-модельер Леонард Морель-Ладейль возглавлял проектный отдел крупнейшей английской компании «Элкингтон и Ко». Для экспозиции фирмы на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году им была выполнена декоративная плакетка-тондо «Туалет помпеянской дамы» [23]. Работа над этим произведением заняла почти два года, поскольку использовалась трудоемкая ручная техника: дамаскирования (насечки) золотом и серебром в сочетании с чеканкой. Критика высоко оценила это произведение, называя его «картиной Л. Альма –Тадемы в серебре». В настоящее время местонахождение оригинала неизвестно, однако было опубликовано его гравированное изображение, а также изготовлены гальванопластические копии, ныне хранящиеся в частных и музейных коллекциях [24]. Вписанный в круг рельеф, представляет собой жанровую сцену в интерьере аристократического римского дома. На переднем плане изображена возлежащая на ложе полуобнаженная знатная матрона в окружении трех прислуживающих ей девушек. Одна из них укладывает госпоже волосы, другая завязывает сандалии, третья готова подать одежды. Туалет подходит к завершению, уже надеты ожерелье и браслеты, матрона придирчиво рассматривает в ручное зеркало почти готовую прическу. Немного в глубине, по сторонам от центральной группы видны предметы интерьера. Слева располагается консольный приставной столик с ножками в виде грифонов, на который поставлены фигура пляшущего фавна и ритон с завершением в виде головы лошади. Рядом со столиком, частично закрытый канелированной колонной, стоит масляный светильник на высокой подставке с тремя

приземистыми ножками в виде львиных лап. Справа располагается консоль – треножник с вазой в форме амфоры, в которую поставлен пышный букет цветов. Дальний план образует увитая гирляндами из листьев колоннада перистиля, и перспектива дворика, заполненного пальмами и цветами. Подобно раме живописного произведения, рельеф также имеет обрамление, выполненное из вороненой стали, декорированной по темному фону орнаментальной насечкой золотом и серебром. Внутренний пояс представляет собой тонкий графичный орнамент из стилизованных пальметт и розетт, выделенных золотом. В верхней части среднего яруса имеется рельефное изображение театральной маски, а в нижней пары грифонов-щитодержателей. Они вплетены в цепь чеканных диагонально ориентированных парных удлиненных пальметт, разделенных по горизонтали парой изометричных. Внешняя оконечность обрамления имеет закругление и декорирована тонким графичным орнаментом. В истории этого памятника явственно проявилась особенность творческой политики крупной фирмы, заключающаяся в создании высокохудожественного модели-оригинала с последующим его тиражированием.

Появление на первой Лондонской выставке произведений, возрождающих творческое наследие древних кельтов, было предвестником последующего всплеска интереса к античным ювелирным украшениям и техникам. Это стало возможным во многом благодаря участию во Всемирных выставках мастерской семьи Кастеллани. После выступления Алессандро Кастеллани в Лондоне /в Археологическом институте/ в июне 1861 г. с лекцией «Ученые заметки о златокузнечном искусстве в древности», Г. Лэярд предложил свою помощь в организации участия и подготовке экспозиции для Всемирной выставки 1862 года. Его покровительство во многом способствовало успешной деятельности фирмы в Англии. Материалы лекции были впоследствии изданы под заголовком «Античное ювелирное искусство и его возрождение» и послужили дополнением [25] к экспозиции фирмы на Лондонской выставке 1862 года. Кастеллани был удостоен медали «за превосходные дизайн и мастерство исполнения», а также Международное жюри отмечало, что «его произведения являются учебным пособием для археолога, художника, мастера» [26].

Помимо непосредственного копирования античных оригиналов, мастера Кастеллани широко практиковали заимствование форм, сюжетов, орнаментальных элементов, а также техник, не применявшихся в ювелирном искусстве в конкретную историческую эпоху. Такие произведения, особенно относящиеся к раннехристианскому периоду, представляли собой не просто стилизацию, но зачастую содержали вполне определенную отсылку к памятникам монументального искусства – мозаикам, фрескам, скульптурным портретам. Литография с воспроизведением части экспозиции фирмы была опубликована в сборнике «Шедевры художественной промышленности и скульптуры на меж-дународной выставке 1862 г., отобранные и описанные архитектором Дж. Б. Уорингом» (рис. 9). Она наглядно иллюстрирует два основных направления творческой деятельности: стилизаторство и копирование.



Рисунок 5. Гравированное воспроизведение ювелирных украшений из экспозиции фирмы Кастеллани на всемирной выставке 1862 г. В Лондоне. Опубликовано: «Шедевры художественной промышленности и скульптуры намеждународной выставке 1862 г., отобранные и описанные архитектором Дж. Б. Уорингом», Лит. 212. 1863 г.

Образцы произведений обоих направлений неизменно присутствовали в экспозициях фирмы Кастеллани как на Лондонской 1862 года, так и в Париже (1867, 1878), Вене (1873) (рис. 10) [27], Филадельфии (1876) (рис. 10) [28].

Исключительно велика была роль Всемирных выставок в утверждении популярности экзотической для Европы японской культуры. Первая масштабная экспозиция японского искусства, организованная по инициативе сэра Резерфорда Элкока [29], была представлена на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 году.

Японская экспозиция на Всемирной выставке 1867 года в Париже в большей степени способствовала привлечению внимания любителей Востока. Ведь к этому времени отдельные мастера уже начали

использовать в своем творчестве заимствованные экзотические технологии, изобразительные источники, новые подходы к цвету и художественной форме [30]. На конец шестидесятых, семидесятые и восьмидесятые годы пришелся пик популярности самых разнообразных предметов декоративно-прикладного искусства из Японии. На последующих Всемирных выставках в Париже (1878 и 1889 гг.) произведения в «японском вкусе» неизменно присутствовали в экспозициях многих фирм.

В европейском ювелирном искусстве японское влияние проявилось, по меньшей мере, в трех аспектах. Во-первых, в заимствовании тем, сюжетов и орнаментальных элементов, а также отдельных изобразительных приемов: акценты на чистых цветах, необычные ракурсы, отказ от привычной прямой перспективы. Во-вторых, в видоизменении известной техники перегородчатой эмали или во внедрении новой – такой как обработка разных металлических сплавов по принципу рельефной инкрустации. В-третьих, в использовании подлинных импортируемых материалов в качестве элементов при изготовлении европейскими мастерами собственных предметов.

Наиболее ярко и многообразно японское влияние проявилось в творчестве Алексиса Фализа. Его произведения, выполненные в технике перегородчатой эмали, обладают особой индивидуальностью и легко узнаваемы. Фализ участвовал во Всемирной парижской выставке 1867 года не самостоятельно, а в качестве партнера фирмы «Бушерон», но был удостоен награды за представленные работы, выполненные совместно с эмальером Антуаном Тардом [31]. Одно из экспонировавшихся произведений (рис. 10, слева - лицевая, справа - оборотная сторона) [32] тогда же было приобретено для Кенсингтонского музея, где ныне и хранится. Это колье, выполненное в технике перегородчатой эмали, состоит из десяти шарнирно скрепленных друг с другом узких, слегка изогнутых прямоугольных пластин. Места их сочленения закрыты декоративными накладками, с лицевой стороны имеющими вид цветка, к которым последовательно крепятся пять круглых медальонов. Величина их диаметра возрастает от краевых к центральному. Медальоны декорированы с обеих сторон эмалевыми композициями на тему «цветы и птицы». Мастер использовал эмали



Рисунок 6. Колье. А. Фализ, А. Тард. Около 1867 г. Золото, перегородчатая эмаль. (Слева - лицевая сторона; Справа - оборотная сторона).

ярких контрастных тонов: розового, зеленого, бирюзового, желтого, синего, бордового и белого цветов. Декор пластин на оборотной стороне несколько отличается – по желтому фону располагается цепочка четырехлистников. Этот тип предметов представляет собой характерный пример талантливого совмещения образцов из японской графики с европейской рафинированной ювелирной школой.

Обращение к аналогичным изобразительным источникам можно обнаружить и среди произведений английских мастеров. Характерный тому пример - ваза [33], специально изготовленная для экспозиции фирмы «Элкингтон и К» на Всемирной выставке в Филадельфии 1876 г. Автором эскизов был Огюст Адольф Вилмс (1827-1899), прежде работавший для целого ряда ведущих французских ювелирных фирм [34]. Тогда же, во время работы выставки, эта ваза была приобретена музеем Южного Кенсингтона (ныне музей Виктории и Альберта). Необычно то, что она изготовлена методом гальванопластики, который, конечно же, никогда не использовался на Востоке. Тулово вазы декорировано в технике эмали клуазоне: орнаментальные фризы из стилизованных цветов располагаются по основанию и горловине, а в средней части изображена картина живой природы - два журавля среди побегов бамбука. Образцом для нее, по всей вероятности, послужила

гравюра из «Манга» Кацусики Хокусая. Колорит подобранных мастером эмалей – бордово-красной, желтой, белой, черной, ярко-голубой, охристо-коричневатой, зеленой и серой - в сочетании с локальным золочением создают эффект драгоценности предмета, столь необходимый для экспозиционных целей.

Таким образом, Всемирные выставки эпохи историзма сыграли исключительно важную роль в развитии ювелирного искусства. Уже в экспозициях Кристал Пэлэйс были представлены произведения высокого художественного уровня во всех основных европейских исторических стилях. Это стало технически возможным во многом благодаря королевскому патронажу, придававшему проекту государственный, политический характер. Наиболее значительно были представлены произведения в стилистике неоготики. Одним из итогов первой Лондонской выставки стало признание рядом стран-участниц превосходства французских мастеров и принятие мер по созданию национальных образовательных учреждений и музеев декоративно-прикладного искусства. Широкая популярность и общественный интерес к археологическим стилям и экзотической японской культуре, в 1860-70-е гг. были во многом обусловлены представлением значительных коллекций таких произведений на Всемирных выставках. К завершению эпохи историзма в крупных фирмах сложилась определенная традиция привлечения и длительного сотрудничества с профессиональными, высокообразованными художниками-модельерами.

Примечания:

1. Основные из них: Лондон (1851, 1862 гг.), Париж (1855, 1867, 1878, 1889 гг.), Вена (1873 г.).

2. Пьюджин, больше всего известен благодаря спроектированным им интерьерам в готическом стиле (1844-51 гг.) для новых палат парламента, но кроме этого он был автором многих проектных эскизов готической мебели, изделий декоративных искусств, включая художественный металл, цветное стекло, обои, ковры и плитки.

3. Удостоенный высшей награды выставки – Медали Совета.

4. Музей Орсэ, Париж. Инв. № ОАО 530.

5. Архитектор Ф. Дюба, скульпторы: Ж. Фушер и А.-В. Жоффруа – Дешем, художник-проектировщик М. Ленар, эмальеры Е. Солье и Л.-Ж. Гризе, Я. Майе-Хеен.

6. Удостоенного высшей награды выставки – Медали Совета.

7. Источник: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm.

8. Gold und Silber für den König, Johann George Hossauer (1794-1874), Goldschmied Seiner Majestät des Königs: (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung... Schloss Charlottenburg, 27.6. bis 20.9.1998) (Gebundene Ausgabe) von Melitta Jonas (Autor). Berlin, 1998, p. 136.

9. К Ефесянам, 6-16.

10. Источник: http://www.royalcollection.org.uk.

11. Official catalogue of the Great exhibition of the works of industry of all nations. L. 1851. p.6

12. The industrial arts of the nineteenth century. A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation, at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851... By M. Digby Wyatt... Plate 73.

13. Ныне хранится в частной коллекции.

14. Воспроизведено по: Gere C., Culme J., Garrard. The crown jewelers for 150 years. L., 1993, p.17.

15. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 2004, с.154-157.

16. Ныне хранится в частной коллекции. Источник: http://fineart.ha.com/c/item.zx?saleNo=5124&lotNo=68091.

17. *Gere Ch., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria. L., 2010, p. 444.

18. The illustrated catalogue of the Universal exhibition, published with the Art journal (1851), p. 20. Оригинал броши «Тара» выполнен из серебра с позолотой и вставками из янтаря и эмали, датируется 8 в.н.э., хранится в Национальном Музее Ирландии, Дублин. Длина иглы 22 см, диаметр кольца 8.7 см.

19. по древней столице ирландских кельтов и резиденции верховных королей в графстве Мит.

20. The illustrated catalogue of the Universal exhibition, published with the Art journal (1851), p. 20, 282.

21. V&A Museum number: 920-1852.

22. Преимущественно предметов художественного серебра.

23. Источник: http://www.bonhams.com/auctions/20742/lot/189/.

24. Национальный музей Шотландии, Инв. № A.1878.21.2; музей Виктории и Альберта Инв. № M.221-2011: частная коллекция: http://www.bonhams.com/auctions/20742/lot/189/.

25. Спустя 14 лет, в 1876 году, в поездке по Америке Алессандро выступал с лекциями по этой же тематике в Археологической Ассоциации Буффало, Пенсильванском Музее и школе Промышленного искусства в Филадельфии.

26. «Шедевры художественной промышленности….» Op.cit.

27. Lützow, C. v. Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. 1875, p. 233.

28. The masterpieces of the Centennial International Exhibition. Philadelphia, 1876, p. 191, 199.

29. Британского консула в Японии с 1858 по 1865гг.

30. *Parcell K.* Falize. A dynasty of jewelers. L., 1999., p. 56; имеется в виду технология эмали-клуазоне, лаки, сплавы шакудо и шибуичи, а также японская гравюра как изобразительный источник.

31. Антуан Тард также выполнял эмальерные работы для фирмы Кристофль, производившую наряду с предприятиями Барбидьена и Элкингтона (в Англии) вазы и иные крупные предметы с использованием техники клуазоне, но чаще всего в недрагоценных металлах.

32. V&A Museum number: 1043-187.

33. V&A Museum number: 562-1877.

34. Japonisme: from Falize to Faberge, Loan Exhibition 10-20 May, 2011, p. 36.

Библиография:

1. *Gere Ch., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria. L., 2010.

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

3. Japonisme: from Falize to Faberge, Loan Exhibition 10-20 May, 2011.

4. *Parcell K.* Falize. A dynasty of jewelers. L., 1999.

5. *Vever H.* French Jewelry of the Nineteenth Century. L., 2001.

6. Victoria & Albert: Art & Love. Ed. J. Marsden. Royal Collection Publication, 2010.

7. И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА. Традиционные ювелирные центры России в работе над выставочными произведениями. Вторая половина 1940-х – середина 1950-х гг.

8. http://www.britishmuseum.org.

9. http://www.metmuseum.org.

10. http://www.musee-orsay.fr/.

11. http://www.royalcollection.org.uk/.

12. http://www.vam.ac.uk.

13. http://www.wartski.com.

Е.А. Борцова

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. САМОКИША (НА ПРИМЕРЕ СОТРУДНИЧЕСТВА С «ОБЩИНОЙ СВЯТОЙ ЕВГЕНИИ»)

В статье рассматривается творчество Николая Семеновича Самокиша (1860 – 1944 гг.) в сфере графического дизайна. Анализируются работы художника созданные для издательства «Общины Святой Евгении». Основным объектом исследования является композиционная и образно-стилистическая структура произведений (программа концерта, открытки) в контексте развития искусства России 1900 – 1910 гг.

The article discusses creativity of Nikolai Semenovich Samokish (1860 – 1944) in the field of graphic design. Author analyzes works of the artist created for the publishing house«The Community of St. Eugenia». The main object of study is the compositional, figurative and stylistic structure of works (concert program, postcards) in the context of the development of Russia art in 1900 – 1910.

Ключевые слова: графический дизайн, Н. С. Самокиш, «Община Святой Евгении», Красный Крест, стиль, композиция, открытка, модерн.

Keywords: graphic design, N. S. Samokish, «The Community of St. Eugenia», Red Cross, style, composition, postcard, modern.

В советское время графические произведения, имевшие главным образом бытовое предназначение, были отнесены к области прикладной графики. Но с появлением такого понятия как дизайн, этот вид деятельности художников получил иную, более современную дефиницию – графический дизайн. Кроме визуального образа, текста, пространства, графический дизайн задействует такие понятия, как

движение, время и оперирует различными средствами экономических и культурных коммуникаций. Таким образом, художнику, работающему в этой сфере, нужно объединять в работе со сложным объектом визуальной реальности принципы и методы различных профессиональных дисциплин.

Н.С. Самокиш – художник-баталист, академик, действительный член Императорской Академии художеств, прославившейся своими работами на темы из русской истории и великолепным мастерством изображения лошадей. Большую часть своей творческой жизни мастер прожил в Санкт-Петербурге, плодотворно сотрудничая практически со всеми крупными российскими издательствами, а также исполняя работы на заказ Императорского Двора. Н.С. Самокиш работал в различных сферах изобразительного искусства: от классической станковой живописи до монументальных росписей и дизайна мебели [1, с.26]. В творческом наследии художника можно найти разнообразные примеры произведений графического дизайна – это плакаты, меню, открытки, программы концертов, даже дизайн для подносных лент. Несмотря на этот факт, до сих пор бытует ошибочное мнение о том, что он украинский советский баталист, писавший живописные полотна на революционную тематику.

Как при жизни Н.С. Самокиша, так и после его смерти работы, созданные им в области малой графики, не освещались в искусствоведческой литературе. Поскольку они имели сугубо бытовое, утилитарное значение, к тому же большая часть из них была связана с Императорским Двором. Хотя мастер работал в сфере графического дизайна и после 1918 года – расписывал красноармейские флаги, рисовал плакаты и открытки [2, с.64]. При жизни художника их не относили к произведениям искусства, а в советское время об этой деятельности художника замалчивали. Достижения Н.С. Самокиша в графическом дизайне, или «прикладной графике», остаются неизведанными территориями в наследии мастера.

В конце XIX – нач. XX ст. одним из наиболее востребованных направлений деятельности в сфере графики малых форм было создание дизайна программ для различных торжественных мероприятий. Н.С. Самокиш работал и в этом направлении. Художник имел активную



Рисунок 1. Н.С. Самокиш. Программа благотворительного концерта «Общины Святой Евгении» 1901 г.



Рисунок 2. Н.С. Самокиш. «Почта». Открытка, издательство «Общины Святой Евгении» конец XIX – начало XX вв.

гражданскую позицию и поэтому много сотрудничал с Красным Крестом и непосредственно с «Общиной Святой Евгении», образованной при Санкт-Петербургском Комитете попечения о сестрах милосердия с целью оказания помощи престарелым и больным сестрам милосердия.

В 1901 году состоялся благотворительный концерт организованный «Общиной Святой Евгении». Для программы этого концерта художник создал эскиз, в котором удачно связал благородную цель мероприятия с художественно-образным решением (рис. 1). В центре композиции, в прямоугольнике, Н.С. Самокиш изобразил момент концерта – певицу, скрипача и пианиста, в нижнем правом углу – символ Красного Креста. Вокруг фигур расположены декоративные элементы, при помощи которых автор соединяет сюжетную составляющую композиции с текстом и символом Красного Креста.

Фигуры размещены на красном фоне, перекликающимся с красным крестом в правом нижнем углу программы. Эта работа выделяется из

всего графического наследия художника, ведь никогда ранее мастер не использовал красный цвет так локально, окрашивая целую плоскость. Введение красного цвета продиктовано смысловым назначением произведения – красный фон является связующим между крестом и остальной частью композиции, равномерно распределяя внимание зрителя.

Вся композиция программы строится на контрастах – красный фон и черный рояль, линии, мелкие узоры и локальные пятна, объемность и плоскостность изображения. В работе художник противопоставляет статичной и уравновешенной группе музыкантов свободно расположенные причудливые завитки в стиле модерн, органично связывающие шрифтовую составляющую и сюжетную. В свою очередь, горизонтальная доминанта, состоящая из рояля, красного фона и нотного стана, уравновешивается двумя вертикальными фигурами: почти полностью черной – скрипача и светлой – певицы. Кроме этого, все локальные черные пятна вместе образуют крест, придающий композиционному решению большую устойчивость.

Для всех своих графических произведений Н.С. Самокиш также разрабатывал шрифты. Он помещает слово «программа», как ноты на нотном стане, используя вытянутые буквы с тонким основным штрихом, подобные нотным знакам, что еще больше придает работе модернистскую стилистику. В выборе тематики, отходе от военного сюжета и общем стилистическом решении, не присущем творчеству Н. С. Самокиша, заметно влияние работ его жены – Е. А. Самокиш-Судковской (1863 – 1924 гг.). Она прославилась своим оформлением программы для балета «Жемчужина», к коронации Николая II, иллюстрациями и оформлением изданий: А. С. Пушкин «Евгений Онегин» и П.П. Ершов «Конек-горбунок» и многими другими произведениями в стилистике модерн.

Отдельного внимания заслуживает сотрудничество художника с «Общиной Святой Евгении» касающееся издания открыток. Ведь первые почтовые карточки в России были выпущены именно этой общиной еще в 1898 году. Открытки, изданные «Общиной Святой Евгении», были чрезвычайно популярны. Этому способствовало несколько факторов. Во-первых, они выгодно отличались от того, что

было массовым и привычным для того времени [3, с.12]. Во-вторых, важную роль в деятельности издательства играла реклама. В журналах тех лет можно найти много объявлений об издании общины. С 1904 по 1906 годы в Санкт-Петербурге даже выпускался специальный ежемесячник «Открытое Письмо» посвященный иллюстрированной хронике почтовых карточек. В нем указывались имена художников, открытки с рисунками которых были в продаже, не забывалось и о благотворительности, поскольку предоставлялась информация о том, в пользу какого именно проекта собираются деньги. Все это свидетельствует о высокой культуре работы и издательском профессионализме.

Полиграфическое исполнение открыток осуществлялось в различных типографиях: заведении графических искусств Э.И. Маркуса, картографическом заведении А.А. Ильина, обществе «Голике и Вильборг», типографиях И. С. Лапина (в Париже), Брукман (в Мюнхене) и других. Открытки «Общины Святой Евгении» до сих пор поражают качеством своей печати и безукоризненным художественным вкусом.

В сюжетно-тематическом наполнении открыток нашла свое отражение визуализация художественных вкусов публики. На тот момент в искусстве открытки общественное признание имели три стилистических направления: салонный, неорусский и модерн с национальной окраской [3, с.14]. Отражение этой тенденции можно увидеть и на почтовых карточках, созданных Н. С. Самокишем. Так, один из его любимых сюжетов – это русская тройка, несущаяся снежными просторами, – «Почта» (рис. 2), «Невский проспект», «Аничков мост», «Тройка зимой». Подобная тематика, обращение к народным традициям проявляет в данных открытках связь с лубком. Они заняли его место на новом этапе исторического развития страны, становясь его своеобразной вариацией, и используя при этом современный изобразительный язык, более ясный городскому населению [3, с.14]. Такая связь с лубком дает возможность заявлять о проблемах восприятия образов с открыток широкой аудиторией. Ведь важнейшей составляющей почтовой карточки было ее утилитарное назначение.

В 1902 году Н.С. Самокиш создает дизайн открытки приуроченной



Рисунок 3.
Н.С. Самокиш.
Открытка, приуроченная визиту в Санкт-Петербург президента Французской Республики Е. Лубе.
Издательство «Общины Святой Евгении» 1902 г.

визиту в Санкт-Петербург президента Французской Республики Е. Лубе (рис. 3). Она также была издана «Общиной Святой Евгении». По стилистическому решению эта работа Н.С. Самокиша перекликается с произведениями его жены. Это чувствуется в плавности линий, мягкой акварельной подсветке и общей модернистской стилистике. На открытке мы видим две фотографии – портреты первых лиц государств, заключенные в окружности. Между портретами Н.С. Самокиш размещает сплетенные между собой орден Почетного Легиона и орден Святого апостола Андрея Первозванного, поскольку Е. Лубе был кавалером высшей российской награды, а Николай II французской. Характерной особенностью творчества художника было то, что каждая деталь в его работах является неслучайной, несет особый подтекст. Внесение элемента с орденами не только способствует композиционному единству работы, но и свидетельствует о благополучном развитии отношений между государствами, в дальнейшем приведшему к образованию военно-политической группировки Антанта.

Кроме сюжетов из жизни городского населения и исторических событий, для «Общины Святой Евгении», во время русско-японской войны Н.С. Самокиш создал серию открыток на военную тематику. На этих почтовых карточках были напечатаны акварельные рисунки художника, вошедшие в состав альбома «1904 – 1905 гг. Война из дневника художника» (1908 г.). Предпочтение отдавалось не батальным сценам, а сюжетам из военного быта и деятельности Красного Креста

– «Отряд Красного Креста у Мукденской башни» (рис. 4), «Село Чансамутунь. Квартира главнокомандующего» (1904 – 1905 гг.).



Рисунок 4. Н.С. Самокиш. «Отряд Красного Креста у Мукденской башни». Открытка, издательство «Общины Святой Евгении» 1904 – 1905 гг.

Вероятно, рисунки для открыток художник подарил общине, ведь обычно издательство получало в собственность оригиналы произведений художников. Таким образом, в издательстве оказалось несколько сотен работ, имеющих огромную художественную ценность. Многие из них до нашего времени не дошли, поскольку община время от времени организовывала их распродажу. К тому же в 1920 году специальным указом «новой власти» все организации сестер милосердия Красного Креста были ликвидированы. Издательство «Общины Святой Евгении» перешло в подчинение Государственной Академии Материальной Культуры под названием Комитет популяризации художественных изданий. В 1928 году выпуск открыток комитета был запрещен по идеологическим соображениям. Некоторые старые клише общины передали тресту «Графическое дело», затем «Ленполиграфу» [4, с.12]. Сегодня местонахождение большинства из указанных образцов неизвестно, и тем большую ценность представляют их воспроизведения в открытках.

Искусство открытки несло на себе еще и социально-культурную функцию. В Российской Империи, на рубеже XIX и XX веков, количество картинных галерей была весьма ограниченной. Они располагались только в центральном регионе, а передвижные выставки были только редким эпизодом в художественной жизни, тогда как открытки свободно путешествовали не только внутри страны, но и за ее пределами. Именно так широкие слои населения имели возможность приобщиться к изобразительному искусству [5, p.78]. Становится понятным, насколько большую роль играла открытка в художественном образовании, воспитании и подготовке осведомленного зрителя к пониманию изобразительного искусства.

Библиография:

1. *Бурачек М.Г.* Українське малярство М. Самокиша. – Харків, 1930. – С. 26.

2. *Полканов А.И.* Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860 – 1960. – Симферополь, 1960. – С. 64.

3. *Мозохина Н.А.* Открытки Общины Св. Евгении как художественный проект мастеров объединения "Мир искусства". Проблемы истории и художественной практики. Автореферат диссертации на соискание степени канд. искусствоведения. – М, 2009.

4. *Мозохина Н.А.* А.Н. БЕНУА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЛИДЕР ИЗДАТЕЛЬСТВА ПРИ ОБЩИНЕ СВ. ЕВГЕНИИ // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. №1. С.151-159.

5. *Романенкова О.А.* Комитет Популяризации Художественных Изданий как тип специализированного издательства по изобразительному искусству. Автореферат диссертации на соискание степени канд. филологических наук. – СПб., 2000.

6. *Brettell Richard R.* Modern Art 1851 – 1929. – New York: Oxford University Press, 1999. – P. 78.

Н.А. Цыгина

ГРАФФИТИ – ИСКУССТВО РУБЕЖА ВЕКОВ

Граффити – одна из отправных точек развития современного стрит-арта. В статье анализируются социальные корни граффити, его зарождение, разновидности и содержание. Исследуется феномен глобализации граффити, основные техники и представители, их психология и мироощущение.

Graffiti is one of the starting points of modern street art. In this article we represent an analysis of social roots of the graffiti art, it's birth and maturation, content, forms and variants. The phenomenon of graffiti globalization, its' main techniques and representatives, artists' psychology and attitude to the world they live in.

Ключевые слова: граффити, история, социальные корни, основные техники, художники.

Keywords: graffiti, history, social base, main techniques, artists.

Кейт Херинг, американский художник, скульптор и общественный деятель, в одной из своих статей писал о том, что общество нуждается в искусстве и цель самопровозглашенных уличных художников: понять что же именно хочет народ, учитывая, что искусство должно нравится не единичным личностям, но целым массам. Произведения не должны иметь никакого конечного смысла, но должны заставить задуматься о нем. Концепция рождается в голове зрителя. При всей спорности данного принципа, он во многом определяет тенденции современного искусства.

Современное уличное искусство – прямой наследник граффити. Все началось именно с этих надписей на стенах городов, а родоначальниками

являлись люди, жившие в общинах, переселенных и отчужденных от крупных мегаполисов.

Цель настоящей работы – анализ общественно-исторической и художественной значимости уличного искусства запада конца XX – начала XXI века. Очень важно разделять понятия «граффити» и «уличное искусство». «Граффити» - это первый этап, зарождение, некая отправная точка. Мощнейшее движение, существующее сейчас внутри как огромных мегаполисов, так и маленьких городов, началось с тех «каракулей» на стенах, которые существовали еще в Древнем Мире.

Граффити – «буквы, царапины», в первоначальном значении – посвятительные, религиозные, магические, бытовые надписи на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т.п. Граффити в больших количествах находят во время раскопок древних и средневековых городов и поселений во многих странах мира.

Граффити называют также современные надписи и рисунки, оставленные на стенах домов, монолитных оградах, в метро и т.п. Граффити либо процарапываются в штукатурке, либо выполняются мелом, углем, аэрозолем и другими материалами.

И, несмотря на массовость этого феномена, «уличное искусство» до сих пор не до конца исследовано. Не рассмотрены все аспекты, особенно социально-психологические характеристики тех, кто создает эти произведения. У нас в России эта тема тем более имеет небольшое распространение.

Движение граффити-райтинга с середины 1960-х и по сей день было весьма опосредованно связано с историей искусств, но при этом граффити всегда было объектом повышенного внимания в мире искусства каждой временной эпохи, хотя степень привлекательности этого жанра и изменялась. Несмотря на популярность движения граффити, большинство теоретиков искусства никогда не рассматривали граффити всерьез, и многие ложные представления, возникшие вследствие такого поверхностного подхода, сейчас уже закрепились. Обычный ярлык «искусство граффити» создал неточное представление о жанре, который должен был бы правильно называться «граффити-райтинг» или, проще говоря, «графф».

Нью-Йорк 1970-1980-х

Первые тэги, стилизованные надписи, содержащие имя райтера, появились в середине 1960-х годов. Тип граффити, который существовал до 1965 года, был в основном связан с гангстерами и имеет свою собственную историю и традиции. Этот тип граффити был показан в фильме «Вестсайдская история», после чего и стал известен миру. Помимо практической функции маркировки территории, в этом граффити нет ничего общего с граффити-райтингом. После приблизительно 1970 года можно уже четко отличить граффити-райтинг от гангстерского граффити. Наиболее известные граффити-райтеры того времени - это Taki 183, Eva 62, Barbara 62 и Tracey 168. (Номера в конце имени первоначально были ссылкой на адрес райтера, а затем стали элементом стиля. Taki, например, жил на 183 улице в районе Washigton Heights Нью-Йорка).

Эволюция граффити-райтинга от появления тэгов до того времени, когда это движение окончательно оформилось, произошла очень быстро: в течение пяти лет. В рамках культуры этот феномен уникален. Его значение трудно переоценить. Феномен обездоленной нью-йоркской молодежи, которая в 1970-х – начале 1980-х от отчаяния и скуки создала изобразительное искусство – не музыку, не спорт, а искусство – это феномен беспрецедентный. Форма искусства, которую они изобрели, помогла им увидеть в окружающем мире все доступные им языки изобразительного искусства, цитировать и преобразовывать их в своем творчестве. Мы можем видеть элементы, заимствованные у поп-культуры, то в одном фрагменте, то в другом. Это движение развивалось абсолютно спонтанно, без предварительной финансовой поддержки или мотивации. У первой группы граффити-райтеров было очень мало знаний и навыков, необходимых для рисования, а порой и вообще не было. Их достижения были выдающимися, и это движение в искусстве можно назвать одним из наиболее выдающихся во второй половине 20 века.

Художники, которые стали первыми граффити-райтерами в 1970-х и 1980-х годах в большинстве своем не интересовались историей искусств с ее ограниченными теориями. В качестве источников для

работ им служили полиграфические издания, комиксы, элементы поп-культуры. Иногда в их работах встречались исторические ссылки, но это скорее ссылки на историю поп-арта: Дональд Дак или известный поезд с баночками Campbell's Soup, созданный художником по прозвищу Fab 5 Freddy. Нью-йоркское граффити с самого начала пользовалось языком массовой культуры.

Притом, что граффити-райтинг заимствовал кое-что из поп-культуры, он был крайне замкнут внутри себя. Очень быстро развивался такой базовый элемент райтинга, как «дикий стиль», в котором шрифтовое оформление было настолько намеренно усложнено, что обычной публике невозможно было уловить смысл такой работы. Тот факт, что граффити-райтинг был тесно связан с музыкой, лишь способствовал росту его популярности. Начиная с 1980-х граффити-райтинг играл, несомненно, очень важную роль в иконографии хип-хопа.

Важно отметить, что развитие райтинга шло по восходящей. Граффити переместились с уличных стен на поезда метро Нью-Йорка. Вначале на вагонах появились короткие тэги, которые можно было сделать быстро, пока пассажиры входили и выходили на станции. Стремясь доказать друг другу свое превосходство, граффити-райтеры стали проникать на линии, чтобы оставить свои тэги на поездах, которые стояли на парковке в течение часа или около того. Конечно, это было крайне опасно, многие даже погибали. Однако, райтер мог гораздо дольше поработать над своим тэгом, если поезд никуда не двигался. Тэг можно было увеличить, добавить более сложные элементы, например, звезды или цветные контурные линии. Слова, таким образом, становились ярче, заметнее. Состязание между райтерами привело к тому, что вскоре они стали проникать на сортировочные площадки, где вагоны стояли всю ночь. Здесь у райтеров было еще больше времени, и достаточно быстро их работы приобрели черты сложных дизайнерских композиций, хорошо знакомых нам сегодня.

Итак, появились первые надписи с именами, пока совсем простые. Вначале надписи на стенах или поездах метро привлекали внимание своей непривычностью, но затем для этой цели понадобились более впечатляющие размеры и краски. Каждая новая серия надписей требовала нового цвета, обновление должно было быть постоянным. К

1973 имя райтера могло размещаться уже на целом вагоне. Состязаясь друг с другом, райтеры писали свои имена все более изощренно, используя фон, цветные шаблоны, персонажей поп-культуры и плоды своей собственной фантазии. Размеры изображений не могли сильно варьироваться, так как определялись габаритами вагона метро, но качественные стандарты менялись постоянно: рисунки и буквы усложнялась, и надписи стали выполняться многократно.

Всем этим занимались подростки. В период с 1971 по 1975 годы в Нью-Йорке граффити миновало этап простых надписей и непристойных рисунков и магическим образом доросло до уровня муралей (murals), выполненных в цвете, с каллиграфической или типографской манерой письма. А подавляющему большинству райтеров было только 12-18 лет, лишь некоторым было за 20. Такая же картина наблюдалась и в 1980-х. Граффити может претендовать на нечто исключительное в сравнении с другими движениями в искусстве: его создание и совершенствование – дело рук подростков и только подростков.

Для творчества эти подростки использовали то, что было у них перед глазами: комиксы, юмористические картинки в воскресных газетах, мультики, игрушки, рекламу, конфетные обертки, коробки с кашей, альбомные обложки. Но наибольшее вдохновение они получали от общения друг с другом – при этом в культуре, которую они создавали, копирование чужих работ считалось позорным. Конечно, молодые райтеры, такие как CRASH, черпали вдохновение не в городских музеях или иных институтах, связанных с высоким искусством. Вот как говорит об этом CRASH: «Когда растешь среди типовых новостроек или в таком местечке, как Южный Бронкс, музеи далеки от твоей жизни. Ты о таких вещах вообще не думаешь… Когда я рос, у нас не хватало денег даже на кроссовки… Так что, не до музеев было. У меня была старшая сестра, которая зарабатывала и иногда давала мне доллар. На эти деньги я покупал комиксы и таким образом учился рисовать».

Подростки не только придумали райтинг, они воплощали и развивали свои идеи, несмотря на протесты взрослых: законы, аресты, избиения и организованные попытки ликвидации. Ни в одном движении в истории искусства не были так тесно переплетены понятия общественной и личной собственности; ни одно другое движение не представляло так

масштабно общественные интересы. Задолго до того, как граффити поднялось до высот искусства, они ассоциировались – и продолжают ассоциироваться – с криминалом. За свои творения художник мог сесть в тюрьму или быть избит. И практически все эти работы, в Нью-Йорке или других местах, уже уничтожены.

Примечательно, граффити вызывали – и продолжают вызывать – бурю негодования. «Я считал, что это явление отвратительно, и не менее отвратительно было его поддерживать», - заявляет Эд Кох, бывший мэром Нью-Йорка с 1978 по 1989 г. И далее: «Знаете, это нельзя извинить на том основании, что кто-то таким образом демонстрирует свой талант и становится знаменитыми. Городу это вредит и очень дорого обходиться. Конечно, Нью-Йорк – это величайшее полотно в мире. Но оно принадлежит не тебе, а всем людям!»

Конечно, нелепо было всерьез заставлять людей, не достигших 18, с почтением относится к понятиям общественной и частной собственности, ведь по закону в этом возрасте еще нельзя ни голосовать, ни полноправно владеть собственностью. Несмотря на хаотичность граффити, оно подчас оказывались необыкновенно эффективной формой искусства, особенно по сравнению с дорогим официальным вариантом паблик-арт.

Первое поколение райтеров выросло в годы холодной войны; 4 октября 1957 г. стало поворотным моментом их жизни. На следующее утро американские газеты объявили об оглушительном поражении в одной из битв холодной войны: Советы впервые запустили в космос летательный аппарат, 83-килограммовый Спутник. Президент Эйзенхауэр и Конгресс США обрушились с обвинениями в адрес системы образования: очевидно было, что уровень преподавания математики и научных дисциплин невысок. Кроме того, поражение в космической гонке влекло за собой принятие жестких мер в области национальной безопасности. Конгресс издал Закон об образовании для нужд национальной обороны и множество мелких нормативных документов, в которых подчеркивалась роль естественных наук в образовании.

К середине 1960-х государственные школы Нью-Йорка были вынуждены урезать образовательные программы. И поскольку после

запуска советского спутника финансирование научных дисциплин и математики не могло быть сокращено, жертвами пали искусство и спорт. Последствия этих перемен, как и любых перемен в области образования, можно было во всем масштабе увидеть несколько лет спустя. Дети, родившиеся в 1957, в год Спутника, немногое могли узнать об искусстве на протяжении учебы в средней школе. Жизнерадостная молодежь Нью-Йорка быстро восполнила этот пробел в мировоззрении и создала свою собственную программу конкурентного искусства, основанного на многочисленных повторениях и оригинальности стиля, поисках таких линий и форм в написании своих уличных кличек, которые отражали бы их индивидуальность.

В качестве инструментов райтеры использовали пару новейших изобретений: маркеры и баллончики с краской. Оба эти новшества в знакомом нам виде поступили в продажу в начале 1950-х. Нечто подобное было и раньше, но выглядело подчас нелепо. Подростки Нью-Йорка, не теряя времени, принялись усовершенствовать свои инструменты. Довольно быстро они поняли, что фабричные насадки на баллончиках с краской далеки от оптимума: они давали толстую посередине и размытую по краям линию. После упорных коллективных экспериментов с разными насадками (то есть снятия их со всех мыслимых аэрозолей и испытания на баллончиках с краской) стало понятно, что насадки от некоторых аэрозолей для чистки духовок дают широкое ровное распыление – это и было то, что нужно, чтобы быстро закрасить большие поверхности. Еще чуть позже было обнаружено, что насадки от некоторых аэрозолей с бесцветным покрытием – таким художники защищают уголь или пастель на рисунках – дают четкую линию, идеальную для прорисовки деталей.

Покупные маркеры можно было усовершенствовать еще больше. Маркеры чаще всего не предназначены для многоразового использования, но райтеры наполняли их снова и снова, иногда несколькими красками. Они вычисляли, какие чернила наиболее стойкие и какие маркеры рисуют лучше. Изобретательность доходила до того, что школьники отрывали полоску от тряпки у классной доски, помещали ее во флакон из-под шампуня и наполняли его чернилами. Некоторые даже сами изготовляли чернила, нагревая копировальную

бумагу вместе с медицинским спиртом на плите.

Многие нью-йоркские дети воспринимали граффити как воплощение всего самого волнующего и восхитительного, что только можно вообразить. «В детстве я фантазировал, глядя на слова-гиганты, проплывавшие перед моими глазами», – вздыхает QUIK. «Сидя на остановке Yankee Stadium, я разглядывал надписи и непонятные знаки на проходящем поезде №4 и мечтал – написать свое имя огромными буквами!». Это было секретное общество со своим секретным языком. Один мог сказать другому: «Встретимся вечером у прохода к Гранту, где IZ THE WIZ крутые куски пишет». Если знаешь этот язык, ты – свой. Конечно, возрастание популярности райтинга быстро привело к тому, что все тайное стало явным и секретов не осталось. Это типично для любой субкультуры.

На протяжении 1970-х и в начале 1980-х годов СМИ иногда показывали граффити, но настоящий информационный прорыв произошел в 1984 г. Вначале они появлялись как фон в видео о нарождающемся рэпе, а затем прочно вошли в состав «четырех элементов» хип-хопа, наряду с брейк-дансом, рэпом и диджейством. Танец, вокальная музыка, инструментальная музыка, визуальное искусство – набор для самовыражения в хип-хопе настолько полный, что трудно даже провести параллели с чем-то другим.

Первые последователи хип-хопа родились в эпоху «Великого общества» Линдона Джонсона и социальных потрясений конца 1960-х. Они не были жителями Нью-Йорка.

Они росли в городах, которые были на разных этапах подъемов и спадов. Атланта, Феникс, Майами и Сиэтл процветали, а Питсбург и Кливленд выкарабкивались из кризиса, который последовал за подъемом. Они были первым поколением, рожденным в эпоху, когда провозглашалось множество гарантированных прав, но в таких американских городах, как Вашингтон (округ Колумбия), Детройт и Балтимор дети видели разгромы и поджоги, которые устраивали расисты. По всей Америке они шли к школьным автобусам, которые везли их не несколько кварталов, а через весь город, в только что узаконенные интеграционные школы, работавшие с переменным успехом. Молодежная культура, исходившая из Нью-Йорка, захватывала воображение целого поколения молодых

американцев, которых, помимо возрастной впечатлительности, мало что объединяло. Граффити в нью-йоркском стиле быстро появлялись повсюду в Америке: на стенах школьных дворов, вдоль железных дорог от Бостона до Питсбурга, Чикаго, Лос-Анджелеса.

Время от времени молодой райтер из Нью-Йорка бывал в другом городе, или граффитист из другого города приезжал в Нью-Йорк. Если «Style wars» и «Subway art» были незыблемыми авторитетами, то в этой области наблюдалось разнообразие – пришелец мог быть легендой Нью-Йорка или просто очередным лицом из толпы, но в любом случае ему было чем поделиться. Такие города, как Майами или Чикаго, ньюйоркцы посещали постоянно, а, например Феникс и Эль Пасо – очень редко. Вряд ли можно сказать что там, куда добирались ньюйоркцы, их все ждали с распростертыми объятиями. Но те, кто все же их ждали, из первых рук получали новые идеи для творчества, потому что ньюйоркцы освоили стиль, который составляет суть граффити, а остальным об этом приходилось лишь мечтать. Райтеры делились опытом друг с другом. Те, кому удалось побывать в Нью-Йорке, приобретали необычайный авторитет дома, в родной школе. Но главным достижением было оставить свое произведение в метро этого города.

Трансформации и новаторские находки, которые молодежь вносила в искусство граффити при освоении пространства нового города, Импровизации касались и методов работы, и стилей. Для освоения таких городов, как Чикаго и Бостон, не требовалось особого воображения: здесь появились свои системы метро и внешне они довольно сильно напоминали Нью-Йорк. В городах, подобных Фениксу или Гонолулу, дела обстояли иначе: в них не было другого транспорта, кроме автобусов и городские пейзажи были совсем не похожи на нью-йоркские.

Но в некоторых городах в размещении и стиле своих работ райтеры следовали местным традициям, которые возникли еще до эпохи граффити в нью-йоркском метро. В Филадельфии граффити, основанные на написании имени, развивались совершенно самостоятельно в 1970-годах. Все тэги были одноцветными, и стили написания совершенно отличались от тех, которые использовались в Нью-Йорке. Только иногда вспыхивали разноцветные надписи в нью-йоркском

стиле – их местные называли «ньюйоркцами». Они выделялись из общего ряда филадельфийских граффити, которые были несомненно самобытны. В Филадельфии, как и в других городах, раньше, да и сейчас, звание «ньюйоркца» означало сомнительный комплимент.

Граффити, безусловно, выиграло от того, что его стали тесно связывать с хип-хопом и воспринимать как один из четырех его элементов. Но эта связь привела к тому, что одно из наибольших социальных достижений граффити – достижение, присущее именно этому искусству, независимо от других элементов хип-хопа – не находит должного признания. Зрители видели рэперов, диджеев и брейк-дансеров, но райтеров они видели очень редко, только их работы. Рэп, диджейство и брейк-данс были, безусловно, творениями молодых чернокожих и латиносов, их же по ассоциации зрители считали и авторами анонимных граффити. Легендарный райтер T-KID 170 выразился по этому поводу так: «Существует миф о том, что все райтеры были чернокожими или латиноамериканцами. Чепуха. Правда в том, что граффити писали люди нескольких рас. Черный ты, латиноамериканец, или белый – было неважно, У парней, которые делали это, цвет кожи мог быть любой».

Любой райтер скажет, что «граффити разрушили расовые барьеры конца 1960-х – начала 1970-х – уничтожили их полностью! Вы просто не можете представить, что было в Нью-Йорке до появления граффити. Мы вдохнули запах чернил и стали просто райтерами. Это очень важный урок всему миру: хочешь бороться с расизмом - раздавай баллончики с краской». Ситуация не изменилась и через десять лет: «В 1980-х, если я видел компанию ребят, где был чернокожий, белый и азиат, я подходил и спрашивал, что они пишут – замечает райтер из Бруклина KEO, – потому что у них не могло быть иного повода, чтобы собраться вместе».

Итак, нельзя сказать, что граффити рисовали только бедняки. Многие райтеры были из семей, которые сочли бы оскорбительным, если бы их назвали бедными. Один из первых райтеров Бруклина WICKED GARY поясняет: «У наших родителей была работа. На столе у нас была еда. Мы были не богаты и не бедны. У нас был достаток. Бывали дни получше и похуже. Но надежда на лучшее была всегда, и нас учили приносить пользу обществу. ОК, у меня было, что дать обществу. Посмотрите, что я оставлю после себя». К середине 1970-х, граффити получило еще

более широкое распространение. «Были райтеры из богатых семей, которые убивали поезда», – говорит Астория из Квинс, райтер KR. «Вы можете сказать, что им незачем было писать, но они делали это – хотя бы для того, чтобы выразить себя. Я выросла в семье, которую нельзя назвать ни богатой, ни бедной. Отец работал, мы относились к среднему классу. Зачем мне было идти и писать что-то на поезде? У меня не было никакого другого мотива, кроме собственного желания, и еще я думала, что это выглядит очень круто».

Конечно, граффити в метро были символом беззакония, которое Нью-Йорк отчаянно пытался скрыть, и в конце 1980-х Управление городского транспорта стало очищать одну линию метро за другой. 12 мая 1989 года власти, наконец, одержали победу в почти 20-летней войне против граффити и объявили о полной очистке системы метро. Но эта мятежная форма искусства пробралась из нью-йоркского метро на поверхность и распространилась по всему миру, став чем-то вроде рок-н-ролла изобразительного искусства. В этом мятежном рок-н-ролле было три аккорда – тэг, быстрый рисунок и фрагмент. Это искусство стало официальным искусством тинэйджеров, процветавшим на пустырях всего мира.

В Нью-Йорке, как и в городах, которые он вдохновлял своим примером, внимание переключилось с метро на городские стены, и одновременно по всей стране пошла волна райтинга на товарных вагонах, которые можно было найти повсюду в Америке. При наличии воображения, в них нетрудно было найти замену вагонам метро. Но, что самое важное, самые продвинутые райтеры поняли, что их имена на товарных вагонах может увидеть вся страна. Граффити, сделанное в Майами, могло оказаться в Сиэтле, а из Мэна отправиться в Сан-Диего. Райтерам в таком городе, как Новый Орлеан, не нужно было никуда ехать, чтобы увидеть работу, сделанную в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе.

Приблизительно в 1982 году граффити-райтинг распространилось из Америки в Европу. Чуть позже на передний план движения граффити вышли такие райтеры как Bando, Mode 2 и многие другие. Нельзя сказать, что граффити пересекло Атлантику на борту какого-то одного судна, как это случилось в сюрреализме, который перекочевал из Европы в Нью-

Йорк в начале Второй мировой войны. Граффити пересекло Атлантику с помощью средств массовой информации: журналов, фильмов, поп-видео, где его использовали в качестве фона для выступающих. Позже в 1980-х траектория движения граффити вывела его наверх, художественные галереи стали признавать, что этот жанр заслуживает внимания. Этот неожиданный поворот общественного мнения привел к рождению нескольких молодых звезд, обласканных миром искусства. Несколько первых выставок граффити были проведены в Европе, и по общему мнению, с приходом в Европу граффити получило более высокий статус по сравнению с тем, который был у него в США. Европейцы, возможно, отставали от США с точки зрения стиля, но легко воспринимали совершенно новые идейные направления. Первым граффити-райтерам в Европе приходилось определять, насколько строго они должны следовать правилам, установленным американскими первопроходцами.

Когда публика впервые увидела новое граффити, появившееся в начале 1980-х, у нее и представления не было о том, что это за явление. Сейчас граффити-райтинг узнается сразу же. Возможно, это означает частичную потерю его былого агрессивного воздействия, как бы одомашнивание, но все же свой боевой дух райтинг не утратил. О нем по-прежнему пишут и спорят.

Почему граффити не отпускает тех, кто стал участником этого движения? Активное создание граффити – это увлекательное занятие, которому можно отдавать все свое время. Художник отходит от большой работы, которую сразу же видят люди, и чувствует себя на седьмом небе от счастья, а будничные упражнения и многочисленные повторы просто доставляют удовольствие. Некоторые делают карьеру на граффити. Для других – это способ отдохнуть со старыми друзьями на выходных. «Когда работаешь среди людей и все время общаешься, – говорит WANE, который начал писать в 1980-х и продолжает по сей день, - нужно, чтобы что-то уравновешивало эту часть жизни. У кого-то есть семьи, дети – у меня этого нет. Зато у меня есть граффити. Именно граффити помогло мне стать дизайнером. Когда работаешь на кого-то, ты вынужден делать, что тебе говорят. Может, вначале это и понравится, но через некоторое время становится тоскливо. Мы, райтеры, не любим

делать все время одно и тоже. В нас – дух свободы. Что касается меня, то это дает мне заряд энергии. Нельзя сказать, что я энергичный человек, который иногда пишет граффити – граффити делает меня энергичным и здоровым». Не только художники и музыканты, но и туристы, байдарочники, коллекционеры, садоводы-любители в возрасте «за ….» могли бы сказать нечто подобное о своем занятии, но не верить WANE оснований нет.

У WANE нет детей, но у многих райтеров его поколения есть. Некоторые из детей остаются равнодушными к граффити, считая, что это – папино увлечение и все. Но сегодня есть и поколение активных райтеров, которые учились под руководством отцов. «Это 100-процентное искусство для общества», - говорит современный райтер NEKST. «Я хочу, чтобы вы это видели. Я делаю это для людей, для общества. Я хочу, чтобы дети, у которых все только начинается, не остались равнодушными и присоединялись к нам. И конечно, я делаю это для себя. Для себя, но через вас – мне нужна обратная связь».

Как признают и WANE, и NEKST, потрясающее чувство, которое охватывает райтера, когда он отходит от только что законченной работы, с годами возникает неизменно, но сами граффити и их окружение меняется. Когда-то пустынные районы облагораживаются, а там, где было процветание, царит запущенность. Период отсутствия граффити в нью-йоркском метро уже длиться дольше периода присутствия. Райтеры начинают писать, работают, сколько захотят, а затем передают дела следующему поколению. Поскольку так много райтеров остаются активными в зрелом возрасте, подросткам сегодня прославиться труднее, чем несколько лет назад. Возможно, в этом состоит величайшая опасность для будущего граффити: оно становится игрой для взрослых.

Сегодня яркие звезды граффити-арт могут вспыхнуть в Милуоки, Гонолулу или Атланте, или в Сан-Пауло, Кейптауне, или даже в Москве, равно как в Бронксе или Бруклине. Эти молодые таланты берутся за дело, которое, может быть, обеспечит им карьеру, увлечет их на всю жизнь и откроет путь в музеи или в тюрьму – для некоторых возможны оба варианта. Развлечение подростков, писавших уличных прозвища, распространилось по всему миру, и оказалось куда более живучим, чем можно было предположить и стало только еще активнее. Течению,

возникшему в нью-йоркском метро, на сегодняшний день уже сорок лет, оно относится к тем немногим течениям в искусстве, которым удалось перейти из века прошлого в век настоящий. Но просто возвести граффити в ранг канонического искусства было бы неверно.

Движущей силой граффити и его величайшей ценностью всегда будет энергия компании друзей-подростков, исследующих родной город и постигающей его тайны. Их глаза открыты миру, который гораздо успешнее будит в них любопытство и жажду знаний, чем любая школа. Они бунтуют против любой силы, диктующий им кем быть и как себя вести. В этом бунте и молодежный азарт, и простодушное желание увековечить свое имя.

Вместе с тем, со времени своего зарождения граффити развилось как стилистически, так и сточки зрения возникшей вокруг него индустрии. Такой поворот событий имеет свои плюсы и минусы. Статьи специалистов о граффити, новые виды красок, насадок для нанесения спрея различными способами, брэндовая одежда, даже компьютерные игры, посвященные граффити – все это идет на пользу движению, но при этом индустрия, похоже, выхолащивает граффити, как искусство. Многие граффити-райтеры чувствуют, что магия этого явления уже частично утрачена.

Стиль и техника граффити как особого вида городского «андеграундного» искусства постоянно развиваются и совершенствуются. Каждая страна вносила нечто новое и свежее в это искусство. Но после того, как рисунки со стен города переместились на стены музеев, галерей и памятников архитектуры, встал вопрос о вандализме и провокационной сути граффити. В это же время отдельные работы райтеры начинают выставляться в тех же музеях и становятся предметом повышенного спроса среди богатых коллекционеров.

Граффити, в принципе, невозможно контролировать или искоренить путем наложения на него запретов. Поэтому как форма искусства и средство выражения взглядов оно гибко, всеохватывающе и свободно от цензуры. Это своего рода анонимный визуальный диалог писателя с другими членами общества. В нынешней молодежной культуре граффити занимает далеко не последнее место. Их творения используются в клипах, оформлении клубов, дискотек и журналов

(порой отнюдь не молодежных!). Широко известные в узких кругах роллеры предпочитают видеть свои рампы (специальные тумбы для совершенствования катания) раскрашенными в граффити.

В Германии, Дании, Норвегии и ряде других стран существуют пункты граффитчиков, где они выполняют работу на заказ, начиная от расписывания автотранспорта и кончая оформлением частных увеселительных заведений. Для кого-то это лишь часть жизни, хобби, а некоторые зарабатывают этим деньги.

Разрисовывать ночные клубы или делать декорации для видеоклипов – это, конечно, неплохо. Но место всякого настоящего мастера граффити – прежде всего, на улице. Против коммерциализации выступают и многие «старые» художники, считающие, что граффити, родившись как crime art – противозаконное искусство – не имеет права вступать с законом в деловые отношения. Но многие новые команды, не считаясь с идеологией, целиком переходят на заказные работы.

Никто не знает, сколько еще просуществует граффити как вид «уличного искусства». Суждено ли ему трансформироваться в нечто иное, доселе неизвестное или просто исчезнуть как плетение лаптей. Граффити и стрит-арт являются неотъемлемой чертой эпохи рубежа XX-XXI веков. Возможно, почти также как рисунки на стенах пирамид были неотъемлемой чертой эпохи Древнего Египта.

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).

9. «Художественный журнал / Moscow art magazine» #1 (2011) ст. «Товарищи времени», Борис Гройс.

10. «АРТХРОНИКА» №5 (2011).

11. «Искусство / The art magazine» выпуск №3 (2012) «Паблик арт: диалог с городом».

12. “Beyond the street: The 100 leading figures in urban art” Patrick Nguyen, Stuart Mackenzie; Germany, Berlin (2010).

13. “Trespass: the history of uncommissioned urban art”, edited by Ethel Seno; TASCHEN, Germany, Koln (2010).

14. *Иванов С.В.* Хип хоп граффити в контексте современного городского ландшафта» // Дом Бурганова. Пространство культуры. №1, 2012 С. 104-112.

О.С. Драничкина

НЕОН, ПЛЕКСИГЛАС И ЛЕД КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ. ЭКСПЕРИМЕНТЫ АМЕРИКАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ДЕЙЛА ЧИХУЛИ И ДЖЕЙСОНА КАРПЕНТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ИНСТАЛЛЯЦИЙ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ (1970-2000 ГГ.)

Профессиональная деятельность американских художников Дейла Чихули и Джейсона Карпентера является ярким примером поиска в современном искусстве, которое ищет новые пути демонстрации и воплощения. Художники переосмысливают известные и традиционные экспозиционные приемы и экспериментируют с материалами. На смену камерным выставочным и музейным пространствам приходят экспозиции под открытым небом; вместо холста и красок используются лед и неон.

The article is devoted to the exposition of works of art in the open air. Professional activities of american artists Dale Chihuly and Jason Carpenter is a prime example search in contemporary art, which is looking for new ways to demonstrate and implement. Artists rethink famous and traditional exposition techniques and experimenting with materials. Replaced by a chamber exhibition and museum spaces come open-air exhibitions; instead of canvas and paints used ice and neon.

Ключевые слова: экспозиция под открытым небом, современное искусство, выставка, музей, инсталляция, композиция, неон, плексиглас, лед, Дейл Чихули.

Keywords: open-air exposition, contemporary art, exhibition, museum, installation, composition, neon, plexiglas, ice, Dale Chihuly.

Дейл Чихули – выдающийся стеклодел с мировым именем. Однако, незаслуженно мало внимания современное искусствоведение уделяет его проектам из других материалов. Оставляя стеклу главенствующую роль в своем творчестве, он находит возможность экспериментировать с другими материалами – льдом, плексигласом и неоном. Оба направления с самого начала карьеры художника шли параллельными курсами, дополняя и развивая друг друга. Творческим кредо художника является поиск новых форм выражения красоты материала и способов их экспонирования. «Материал сам по себе является постоянным источником вдохновения. У меня обычно есть идея начать работу по концепции, но потом процесс захватывает меня, и я просто следую за ним», – говорит Чихули.

Работая со стеклом, Дейл Чихули постоянно искал новые материалы для осуществления своих амбициозных проектов. Стекло не всегда подходило по своим физическим качествам. Например, для экспонирования под открытым небом требовался более прочный материал, обладающий хорошей светопропускаемостью и легкий в обработке. Так, в конце 1960-х годов, после ряда экспериментов, он начинает работу над созданием крупных форм из плексигласа (оргстекла) и неона. В эти годы американские художники охвачены опытами с инертными газами – неоном, аргоном. Их привлекают художественные свойства веществ и возможность добиваться различных оптических эффектов за счет свечения (сияния) при пропускании через них электричества.

Новый для художника материал, плексиглас, обладает практически всеми необходимыми качествами для создания масштабных инсталляций. Он легкий, а, значит, не требует дополнительных опор, что создает иллюзию открытого пространства; свет от неоновых трубок свободно проходит через толщу материала, сохраняя свой истинный цвет; устойчивость к влияниям внешней среды обеспечивает всесезонное экспонирование под открытым небом. Многообразие способов и легкость обработки этого материала дает автору возможность свободного формообразования и воплощения смелых творческих идей.

Работы с плексигласом и неоном привели к тому, что в 1967 году Дейл Чихули защищает диссертацию на факультете скульптуры

Университета Висконсин-Мэдисон (The University of Wisconsin) по теме разработки плексигласовых форм со светящимся неоном внутри.

Продолжая экспериментировать с материалами, Дейл Чихули обращает свое внимание на лед, который при некоторой схожести со стеклом и плексигласом, обладает более «живой» натурой. Его привлекают естественность, изменчивость и природная красота материала. Взгляды Чихули разделял американский художник Джеймс Карпентер, и с 1970 года они начинают сотрудничество, которое продолжается по сей день. Вместе они создают инсталляции изо льда и неона.

Основой любой композиции является замороженная в прозрачной ледяной глыбе U-образная трубка со светящимся газом. Сияющие куски льда устанавливаются под открытым небом, их форма может быть различна, в зависимости от задумки авторов. Ледяной арт-объект экспонируется под открытым небом, время такой экспозиции зависит от климата местности, где он установлен, и может длиться от нескольких часов до нескольких дней. Таяние льда приводит к появлению различных эффектов: изменению формы объекта на протяжении всего времени существования экспозиции; появлению различных оптических иллюзий, связанных с интенсивностью цвета и общей светопропускаемостью, зависящей от толщины льда; динамические эффекты – частое крушение инсталляций вследствие таяния льда и потери прочности. Все это привлекает внимание зрителей, которые проводятдостаточное время около арт-объекта, чтобы уловить все возможные эффектытрансформации. Это даетим повод для размышлений, например, об изменчивости понятия «красота», о неизменности течения времени, о бренности жизни, наконец.

Основные масштабные проекты американских художников, связанные с неоном и льдом,стали отправной точкой становления художественного стеклоделия в США. Во многом отсутствие профессионального образования и практической базы подвигло американских художников встать на путь эксперимента(многие первые работы так и назывались – например «Эксперимент №17» (RISD, 1971)), добиться уникальных сочетаний различных материалов и техник, а в итоге – стать основателями курса по литью стекла в престижной

школе дизайна штата Род-Айленд (TheRhodeIslandSchoolofDesign, RISD) и студии художественного стекла «Пилчак» в Вашингтоне (ThePilchuckGlassSchool).

Технология производства арт-объектов из неона и льда, заложенная в 1970-х годах и проявившаяся в новаторских инсталляциях, ярко проявила себя в 1990-е и 2000-е годы. Рассмотрим некоторые из них.

Первый крупный проект под открытым небом Дейла Чихули и Джейсона Карпентера, представленный публике, назывался «20 000 poundsofice». Он был расположен на территории школы дизайна RISD в Род-Айленде.

Прямоугольные ледяные глыбы с U-образными трубками с неоном внутри были расставлены на площади около 55 кв.метров. Благодаря разному цвету свечения в трубках, авторами была создана колоритная художественно-пространственная композиция, образ которой менялся день ото дня. Жесткий контур прямоугольных ледяных блоков со временем становился более плавным, динамика хаотично расставленных объектов постепенно угасала, меняя эмоционально-образный фон композиции. Смена времени суток, а соответственно, и освещения, играло основную роль в аранжировке цвето-световой среды. Особенно эффектно смотрелись объекты ночью, когда на черном фоне неба можно было наблюдать яркое явление – наложение цвета одного мерцающего объекта на другой, что давало новые колористические сочетания, увлекая зрителя в своеобразную игру оптических иллюзий.

Похожий проект «20 000 poundsoficeandneon» был проведен Дейлом Чихули и Джейсоном Карпентером на примузейном участке Художественного музея города Сиэттл (SeattleArtMuseum, SAM). В центре города, на оживленной улице был сооружен подиум, с примыкающим к нему овальным навесом-крышей, на котором были установлены ледяные глыбы прямоугольной формы с неоновыми трубками внутри. Также как и в предыдущем проекте, цвет трубок был различным, однако, экспозиция отличалась большей продуманностью. Фоновый цвет экспозиционной конструкции был черным, что подчеркивало фактуру льда и делало ярче свечение внутри каждого отдельного элемента инсталляции. Проект стал более интерактивным, так как доступ зрителей к ледяным глыбам был открыт, их можно

было трогать руками, что, помимо визуальных ощущений, добавляло еще и опыт тактильного контакта. Наблюдая за оптическими характеристиками, можно было заметить, что при дневном свете в композиции доминировала прозрачно-белая масса льда, свет от цветного свечения был менее заметен, чем в ночное время, когда фактура льда практически становилась не заметной в ярком внутреннем свечении неоновых трубок.

Вслед за проектом в Сиэттле были проведены аналогичные проекты на территориях ведущих музеев США. Первыми переняли эстафету Музей современного искусства в городе Чинчиннати (Цинциннати)(ContemporaryArtsCenter. Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art, Cincinnati, Ohio) иАкадемияискусствгородаХонолулу (Гонолулу) (The Honolulu Museum of Art (Honolulu Academy of Arts), Honolulu, Hawaii). Во всех случаях для экспозиции использовалась примузейная территория, которая часто предваряла выставку произведений из стекла в экспозиционном помещении музея. Однако, через несколько лет экспозиции произведений изо льда приняли самостоятельный характер. Первой из них стала выставка в многофункциональном здании TakomaDome в городе Такома. Являясь одним из самых больших купольных сооруженийв США,TakomaDome может вместить от 1 000 до 23 000 человек, и используется для проведения крупнейших спортивных и культурных мероприятий. Для проекта Дейла Чихули «100 000 poundsofice» был выбран ледовый каток, место проведения Чемпионата США по фигурному катанию и крупных хоккейных матчей. На изготовление арт-объектов потребовалось в пять раз больше льда, чем на предыдущие проекты, о чем говорит название проекта. Новое место экспонирования поставило перед художником и новые творческие задачи. Было решено дополнить экспозицию из уже привычных прямоугольных глыб льда специально созданными к этому проекту Дейлом Чихули и его командой так называемыми «поплавками» – замороженными из кусочков льда и металла шарами.Это было сделано для достижения зрелищного эффекта – взаимного отражения поверхностей. Светящиеся неоном ледяные фигуры отражались на льду катка, создавая объемное сияние как над поверхностью, так и под собой. Шары, не имеющие неоновых трубок внутри,отражали свет

своими металлическими включениями, дополняя живописный эффект просвечивающейся фактурой замороженных внутри кусочков льда. Стоит отметить особую игру рефлексов, которые возникали в лужах талой воды.

Проект экспонировался при различном освещении, и наиболее выгодно смотрелсяв приглушенном, почти темном помещении. Зрители могли наблюдать красоту данного произведения, находясь на трибунах или непосредственно у бортика катка. Разница в расстоянии для обозрения меняла их представление о происходящем. Например, журналист газеты «SeattleTimes» ДелорисАмент (DelorisTarzanAment) написал о проекте следующие слова: «С трибуны неоновые и ледяные скульптуры выглядят, как фишки гигантской настольной игры».

После успеха американских проектов, художники Дейл Чихули и Джеймс Карпентер были приглашены в итальянский город Сполето для участия в 38–ом Фестивале культуры (или Фестивале культуры двух миров, как его еще называют).

Главная идеяежегодного культурного события заключается в попытке соединить и продемонстрировать многообразие европейской и американской культур. В его рамках проходят концерты, лекции, театральные выступления, выставки и т.д. Одним из ярких моментов 38-ого Фестиваля в Сполетостала экспозиция Дейла Чихули «ChihulyaSpoleto» (1995г.), которая расположилась на площади PiazzadelDuomo перед кафедральным собором Санта-Мария Ассунта (DuomoSpoletoCattedralediSantaMariaAssunta). Композицию составили 12 полых сфер из плексигласа, внутри каждой из которых находились светящиеся неоновые трубки, произвольным образом свернутые у основания. Средневековая площадь на время фестиваля стала и сценой для спектаклей, и выставочным пространством для арт-проектов. Мажорная цветовая гаммакомпозиции, использование оранжевого, желтого, зеленого, голубых цветов, была выбрана художником не случайно. Находясь в центре культурной жизни фестиваля, ее вид должен был соответствовать праздничному настроению мероприятия, ассоциироваться у зрителя с цветами итальянского пейзажа, демонстрировать современное искусство на контрасте со строгими формами средневековой архитектуры города.

Возможность синтезировать несколько видов искусства на одной экспозиционной площадке привлекает автора до сих пор, позволяет по-новому взглянуть на свои произведения, дарит творческий импульс к созданию уникальных объектов.

Продолжая эксперименты, он создает декорации для Театра балета Орегона (OregonBalletTheatre) в городе Портленд штата Орегон. Дейл Чихули, совместно с художественным руководителем Джеймсом Кэнфилдом (JamesCanfield), решают осуществить свой проект на сцене театра, знаменитого своим новаторским подходом в сценографии. Было разработано несколько форм арт-объектов, состоящих только из неоновых трубок, каждый из которых имел свой цвет. Объемные инсталляции, представляющие собой подобие шара из спутанных неоновых трубок, были размещены непосредственно на сцене. Другие объекты были подвешены над сценой в виде люстр-канделябров. Дополняли картину закрепленные на заднике сцены неоновые трубки, которые, то хаотично загорались, то принимали вид определенного геометрического орнамента. По ходу спектакля, в зависимости от сценария и драматургии, свет в неоновых инсталляциях менялся, усиливая эмоциональный образ постановки. Рефлексы света отражались в специальном покрытии сцены и, вместе с динамикой танца, создавали волнующую атмосферу. Рисунок современного танца органично сосуществовал с современными формами неоновых инсталляций, что взаимно дополняло и обогащало обоих новыми глубокими смыслами.

В 1999 году началась подготовка к самому масштабному на сегодняшний день проектуДейла Чихули«Свет Иерусалима 2000», который состоял из экспозиции инсталляций из стекла и крупного арт-объекта изо льда и неона. Местом демонстрации произведений стала территория археологического парка во дворе Музея истории Иерусалима «Башни Давида».

Данную инсталляцию Дейл Чихули создал в 2000 году в Иерусалиме в качестве своего персонального вкладав процесс установления мира на Ближнем Востоке.В молодости художник прожил какое-то время в кибуце, и ситуация в этом регионе остается ему небезразличной. Инсталляция арт-объекта изо льда выглядела так: куски льда, вырубленные вручную, что дает особую фактуру, размером 6х3х4

футов, в количестве 30 штук, были привезены из Аляски и установлены в Старом городе Иерусалима в виде стены. Такой образ инсталляции был выбран не случайно. Стена как символ непонимания, барьера в установлении мира на Востоке, выполненная изо льда, должна была в концеконцов рухнуть, показав, что возможность жить без преград, существует. «Лед – это сгусток раздора на Ближнем Востоке, и он растает, вне всяких сомнений, но! пока он тает, есть время, чтобы договориться», - говорил Дейл Чихули. Также лед, привезенный из Аляски, расценивался местными жителями, как символический подарок для засушливой местности древнего города.

Ледяная стена простояла три дня и три ночи. Несмотря на короткое время жизни арт-объекта, его посетило несколько тысяч человек, проявивших неподдельный интерес к работе художника. Сквозь прозрачную структуру льда можно было наблюдать панораму города, стоя рядом с арт-объектом – наслаждаться прохладой и фактурой льда, следить за изменяющимися под влиянием температуры формами. В ночное время стена подсвечивалась прожекторами с цветными фильтрами, что создавало новый художественный образ экспозиции. Днем фоном для ледяной стены служили каменная стена Древнего города, голубое безоблачное небо, панорама города. На первый план выходили такие качества, как прозрачность, бесцветность, натуральность материала, его органичность, несмотря на нехарактерную для льда местность. Ночью, благодаря прожекторам, ледяные глыбы приобретали цвет. Пространство, погруженное в черноту восточной ночи, как будто переставало существовать. Все внимание концентрировалось на ледяном сооружении Чихули.

Таяние льда создавало не только различные художественные эффекты пассивного экспонирования, но некоторые эффекты активного воздействия. Зрители могли наблюдать появление воды на поверхности льда, изменение формы каждого куска льда, его прозрачности и толщины, но особой удачей было увидеть крушение составных частей ледяного арт-объекта. На второй день экспонирования под палящим солнцем глыбы стали падать и разбиваться на мелкие ледяные осколки, которые тут же подбирали дети и уносили домой, словно реликвию, в надежде показать своим близким.

Вильям Вармус (WilliamWarmus) в статье «Ледяная стена Иерусалима» (TheJerusalemWallofIce) журнала «Артфокус» в 2000 году писал, что художник соединил в своем произведении такие понятия,как современность и древность.Символом первого является ледяная стена, второго – каменная стена Башни Давида.

В израильских газетахписали: «На эту инсталляцию люди приходили смотреть по несколько раз в день, обсуждая, когда сияние фантастичней – при восходе солнца или в закатных лучах. Мальчишки откалывали куски льда, жители бережно уносили их домой, а затем читали молитвы у плошки с талой водой. Смотря сегодня по телевизору новости с Ближнего Востока, хочется поставить классику в укор:«Ну, что? Спасла красота мир?»

ТворчествоЧихули коренным образом менялось на протяжении всей многолетней карьеры, но определенные предпочтения остались прежними. Работая с такими материалами, как плексиглас, лед, неон, он не переставал работать со стеклом, создавая инсталляции различных размеров. Он всегда был заинтересован в скульптуре и в проектах под открытым небом, так как считал, что пейзаж является отправной точкой в создании произведения.

Библиография:

1. *Бурганова М.А.* ВЫСТАВКА «ОПЫТ МИНИМАЛИЗМА» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. № 1. С. 15-31.

2. *Галинская М.И.* АРМОРИ ШОУ. К 100-ЛЕТИЮ ВЫСТАВКИ// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №4. С. 40-46.

3. *Драничкина О.С.* Фестиваль «Скульптура на берегу моря», в ракурсе современных тенденций экспонирования под открытым небом. (На примере ежегодного фестиваля скульптуры в Австралии и Дании) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №2. С. 240-246.

4. *Elena A. Cheburashkina & Kirill N. Cheburashkin.* Russian design at Milan Design Week 2014 // TEXTS. 2014. №2. Pp 86.

5. *Майстровская М.Т.* Художественно-композиционные основы и тенденции формирования оборудования и экспозиций музеев изобразительных и прикладных искусств: Дис…канд.искусств. М.:

1987.

6. *Майстровская М.Т.* Очерк развития современного экспозиционного дизайна// Музееведение. На пути к музею XXI века. М.: 1989. (Сб. науч.тр./НИИ культуры).

7. *Майстровская М.Т.* Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте искусства, архитектуры, дизайна)// автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.: 2002.

8. Словарь актуальных музейных терминов//Музей. – 2009, №5-с.47-68.

9. *Gerald W.R.* Chihuly Through the Looking Glass. – Boston, 2011.

10. *Barbara R., Lanzone D.* Chihuly Projects// By Dale Chihuly: essays-Seattle, 2000.

11. Chihuly Jerusalem 2000. – Seattle, Wash., 2000.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Н.К. Соловьев	О видах стилистической взаимосвязи объектов предметно-пространственной среды интерьеров	4
2. М.Т. Майстровская	Всемирные выставки как феномен проектной культуры	16
3. Н.В. Геташвили	Гомер и Овидий в художественном мире XX века	28
4. М.А. Бурганова	Художественный образ русской церковной скульптуры	39
5. Т.Л. Астраханцева	«Обнаженные» А.Т. Матвеева как традиция народной фарфоровой скульптуры	50
6. Т.Л. Астраханцева	Фарфор и керамика Сергея Орлова. От «Конька-Горбунка» к «Юрию Долгорукому»	55
7. И.Е. Печенкин	«В Италии же архитектура есть поэзия…» Итальянские впечатления в жизни и творчестве русских архитекторов XIX века	63
8. В.М. Чекмарев	Петровский парк английского садового мастера Адама Менеласа	73

9. В.М. Чекмарев	Творчество английского садового мастера Адама Менеласа на Гороховом поле вблизи Москвы	85
10. Е.А. Савина	Поэтика усадьбы в творчестве мастеров «Союза русских художников»	96
11. И.С. Мурашкин М.В. Решетова	Праздничная среда города в культурном ландшафте России	106
12. О.Р. Шумская	Дом на воде в культурной традиции России	113
13. Т.В. Коптева	«Дух архитектуры» Николя Ле Камю де Мезьера: эмоция и архитектура	125
14. Н.Н. Ганцева	Стиль «буль» в истории мебельного искусства	139
15. Л.Г. Мясникова	Евгений Бауэр – архитектор предметно-пространственной среды кинофильма (к 150-летию со дня рождения)	147
16. М.А. Лопухова	Живопись Филиппино Липпи и некоторые аспекты восприятия классической традиции в искусстве Флоренции последней трети XV в.	167
17. Н.Н. Кудряшов	Проблема типологии камерных портретов кисти Диего де Сильва Веласкеса (1599-1660)	177

18. А.А. Бринцева	Полотно Ораса Верне «Взятие Смалы Абд-эль-Кадера» как живописный документ французского завоевания Алжира	184
19. С.А. Минко	Советская тематическая картина 1930-1950-х годов в зеркале официальной критики	194
20. Т.Ю. Пластова	А. Пластов. Поэтика натюрморта	207
21. И.В. Корзин	Послевоенная станковая серия произведений М.П. Бобышева «Колхозный труд»	218
22. Н.Н. Матвиенко	Камины и печи Москвы и Московской губернии: некоторые аспекты типологии XIX - начала XX веков	230
23. Е.Н. Михайлина	Гуманистические проблемы дизайна и индустриальной среды в контексте промышленной революции	240
24. Н.С. Вергунова	Принципы формообразования средств передвижения для инвалидов	247
25. А.Р. Коржуева	Влияние текстильного орнамента стиля модерн на современный дизайн текстиля	255

26. Ф.Ю. Канокова	Орнаментальное оформление каменных резных надгробий у ногайцев	267
27. Ф.Ю. Канокова З.С. Лакунов	Комплекс женских ювелирных украшений у ногайцев	275
28. Е.А. Семенова	Китайские флаконы – миниатюрные шедевры стеклоделия	285
29. Н.М. Шабалина	Надомный труд и кустарное производство Как основа развития уральского промышленного ковроделия в XX веке	298
30. В.И. Прыгов	Ювелирное искусство эпохи историзма в экспозициях Всемирных выставок. Основные итоги	306
31. Е.А. Борцова	Графический дизайн в творчестве Н.С. Самокиша (на примере сотрудничества с «Общиной Святой Евгении»)	325
32. Н.А. Цыгина	Граффити – искусство рубежа веков	333
33. О.С. Драничкина	Неон, плексиглас и лед как источник вдохновения. Эксперименты американских художников Дейла Чихули и Джейсона Карпентера по созданию инсталляций под открытым небом (1970-2000 гг.)	349

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Соловьев Н.К. Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Теория и История Искусств» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nikirsol@mail.ru

Майстровская М.Т. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Теория и История Искусств» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

Геташвили Н.В. Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Всеобщая история искусства» Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail:ninagallery@yandex.ru

Бурганова М.А. Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, професор кафедры «Монументальная скульптура» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

Астраханцева Т.Л. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Печенкин И.Е. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры «Всеобщая история искусств» РГГУ, старший научный сотрудник НИИТИАГ
e-mail: pech80archistory@gmail.com

Чекмарев В.М. Кандидат искусствоведения (Управление «Моспроект-2» им. М.В. Посохина. Историко-архитектурная мастерская № 17. Главный архитектор проектов)
тел.: 8 905 718 07 59

Савина Е.А. Соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАХ
e-mail: savina-e-a@yandex.ru

Мурашкин И.С. Дизайнер НПЦ М. Калиничевой «Техническая эстетика»
e-mail: inngvar@gmail.com

Решетова М.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mio-margo@mail.ru

Шумская О.Р. Преподаватель кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: olga.shumskaya@gmail.com

Коптева Т.В. Аспирант Московского архитектурного института
e-mail: tat.kopteva@gmail.com

Ганцева Н.Н. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

Мясникова Л.Г. Аспирант, ведущий специалист отдела зарубежных контактов и связей ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: id.stroganov@gmail.com

Лопухова М.А. Аспирант кафедры «Всеобщая история искусства» МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: aquamarine17@yandex.ru

Кудряшов Н.Н. Соискатель, начальник отдела оформления художественных произведений и печати музейной репродукции ФГБУК Государственного Музейно-выставочного центра «РОСИЗО»
e-mail: nicolas_2@mail.ru

Бринцева А.А. Соискатель НИИ ТИИИ РАХ
e-mail: tartouga@yandex.ru

Минко С.А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: svmink@yandex.ru

Пластова Т.Ю. Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой «Гуманитарные и социальные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Корзин И.В. Аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина
e-mail: inerren1@yandex.ru

Матвиенко Н.Н. Соискатель Московского гуманитарного университета
e-mail: artdek.ru@gmail.com

Михайлина Е.Н. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова, дизайнер ООО «Мир искусства»
e-mail: e.mikhaylina@gmail.com

Вергунова Н.С. Аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств
e-mail: natalis-design@yandex.ru

Коржуева А.Р. Кандидат искусствоведения, профессор Школы-студии (института) им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова
e-mail: irstor@yandex.ru

Канокова Ф.Ю. Кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова, кафедра «Декоративно-прикладное искусство»
e-mail: kanokova@rambler.ru

Лакунов З.С. Старший преподаватель ФГБОУ ВПО Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова кафедра «Декоративно-прикладное искусство»
e-mail: lakunov@rambler.ru

Семенова Е.А. Учебный мастер кафедры «Художественная обработка стекла» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

Шабалина Н.М. Кандидат исторических наук, доцент кафедры «Дизайн» Южно-Уральского государственного университета (национальный исследовательский университет)
e-mail: nat.shabalina@mail.ru

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

Борцова Е.А. Аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств
e-mail: bortsova@inbox.ru

Цыгина Н.А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: ntsygina@gmail.com

Драничкина О.С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: ntsygina@gmail.com

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

3/2014

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 10. 09. 2014
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 23,12.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2014