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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

4/2014

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. – № 4. – 410 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: Ю.Б. Иванова
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. – № 4. – 410 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: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

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

В.Р. Аронов

КЛАССИКА МИРОВОГО ДИЗАЙНА. РАЙМОНД ЛОУИ. «НИКОГДА НЕ ОСТАВЛЯЙТЕ ИХ В ПОКОЕ»

Статья посвящена истории создания книги Раймонда Лоуи «Никогда не оставляйте их в покое» (1951). Это не просто автобиография американского дизайнера, добившегося мировой известности, но и развернутый манифест новой творческой профессии. Написанная очень откровенно, без литературных прикрас, она прочно вошла в золотой фонд американской публицистики и сегодня остается одной из самых читаемых книг, посвященных дизайну и формированию массовой потребительской культуры XX века.

Article devoted to the history of the book Raymond Loewy “Never leave well enough alone” (1951). It was not just an autobiography of american designer in bringing the world to the time value, but also a detailed manifesto new creative profession. Written very frankly, without literary embellishment, she firmly established in the golden fund of american journalism, and today remains one of the most widely read books dedicated to design and formation of the mass consumer culture of the twentieth century.

Ключевые слова: Раймонд Лоуи, промышленный дизайн, массовая потребительская культура.

Keywords: Raymond Loewy, industrial design, mass consumer culture.

«Никогда не оставляйте их в покое» Раймонда Лоуи (1893–1986) — одна из самых известных книг, посвященных дизайну. В ней подробно и подкупающе искренне Лоуи рассказывает о своем участии в создании образа американского общества изобилия первой половины XX века. В этом его можно сравнить с Энди Уорхолом, который позднее стал

придумывать и рисовать новые иконы массового потребления, только Лоуи имел дело с материальными объектами, превращая их в вещи-символы. Поэтому на суперобложке первого издания (1951) были изображены две соединенные между собой шестеренки: одна вполне реальная, а другая — силуэтом, с выделяющимися на нем ярко накрашенными губами. Под ними — набранная рукописным шрифтом фраза «Личный отчет промышленного дизайнера — от тюбика губной помады до локомотивов» с размашистой подписью автора.

По количеству переизданий и переводов на другие языки (пока что, кроме русского) эту книгу можно сравнить лишь с «Дизайном для реального мира» (1971) Виктора Папанека, отстаивавшего противоположные позиции − экологии человека и социальных изменений. Но они не противоречат друг другу, а скорее отражают разные стороны необычайно сложного вхождения технического прогресса в повседневную жизнь людей. Лоуи тяготел к гладкому, обтекаемому, принципиально закрытому дизайну; Папанек же, преодолевая поэтизацию как подчеркнуто открытых, так и закрытых технических форм, стремился к созданию ненавязчивого, почти неосязаемого контакта между реальным миром и стремительно развивающимися новейшими технологиями.

Непривычно усложненное название, по мнению Лоуи, должно было восприниматься антитезой (риторическим противопоставлением, стилистической фигурой контраста) распространенному выражению «Оставьте их в покое» и подчеркивать значение непрерывного обновления материальных форм. Он писал: «Жизнь подростка около 1905 года была волнующей. Можете представить себе мальчика, который видит мелькающую быстроту последовательного появления электрической лампочки, телефона, автомобиля, аэроплана, кино и радио? Разве ребенок, родившийся в то время, не мечтал стать активным участником хотя бы одного из таких новых колоссальных событий?.. Я сделал это своей жизненной целью и проложил к ней прямой путь» (здесь и далее цит. по первому изданию. P. 33).

Через два года книга Лоуи вышла в Германии и Франции с другими, более упрощенными названиями, по-немецки: «Уродливое продается плохо. Опыт наиболее успешных примеров формообразования

нашего времени» (Häßlichkeit verkauft sich schlecht. Die Erlebnisse des erfolgreichsten Formgestalters unserer Zeit) и по-французски: «Уродливое не продается. Как можно сделать нужные вещи красивыми» (La laideur se vend mal, ou comment rendre beaux les objects nécessaires). Так они и переиздаются до сих пор в трех вариантах. Не отстали и мы, используя в русскоязычной литературе названия «Никогда не останавливаться на достигнутом» (более вольный перевод) и «Уродливое продается плохо» (сокращенный перевод).

Первое издание книги — образец графического дизайна Лоуи. Он выполнил весь макет с использованием нового для того времени шрифта Electra, разработанного Уильямом Эдиссоном Двиггинсом (William Addison Dwiggins), который, как считалось, сумел отразить эпоху технического прогресса и, кстати, ввел в 1922 году сам термин «графический дизайн». Перед началом некоторых глав на отдельных страницах Лоуи поместил сложные наборные композиции, а вместе с фотографиями созданных им объектов включил схематические рисунки из своих альбомов с эскизами.

О чем же эта книга? В ней нет единого сюжета. Автор предложил читателям двадцать шесть небольших эссе, разделенных на три части. В первой говорится о том, что привело Лоуи в сферу дизайна, во второй — как он открыл для себя новую профессию, в третьей — каковы границы и возможности промышленного дизайна. Более конкретное представление о ней может дать ее оглавление:

«Часть первая

1. Капрал Лоуи
2. Подростковый возраст
3. Секс и локомотивы
4. Иллюстратор модных журналов
5. Крестовый поход

Часть вторая

6. Ангел дубликатор
7. Офис в небоскребе
8. Американская кухня
9. Студия в пентхаусе
10. Мальчики «на подхвате»

11. От зубочистки до локомотивов
12. Большой бизнес
13. Майкл и Венеция
14. Виола Эриксон
15. Подготовка к послевоенному времени

Часть третья

16. Национальная информационная компания
17. Хром и вы
18. Промышленный дизайн и ваша жизнь
19. Я показываю читателю, как мы работаем
20. Принцип MAYA
21. Чума боракса — дешевки в мебели
22. Дизайн и психология
23. Стайлинг автомобильных кузовов
24. Новая встреча с читателем. Отправляемся в поездку
25. Позаботься о свой фигуре
26. Куда теперь?»

Воспоминания и жизненные наблюдения Лоуи (в том числе, об американской кухне, лучшей в мире, если продукты используются в их естественном виде, а не как стало принято — протерты или провернуты через мясорубку, о судьбах мальчика Майкла и девочки по имени Венеция, бежавшими от войны, о второй жене Виоле Эриксон, которая была моложе его на 18 лет, о значимости выглядеть все время преуспевающим и уверенным в себе человеком) перемешаны с детальными разборами наиболее важных, знаковых его проектов, непростых отношениях с заказчиками и рассуждениями о методах работы дизайнера, когда, как мы понимаем, еще и в помине не было ни системы CAD (computer-aided design), именуемой по-русски САПР (система автоматизированного проектирования), ни нынешних компьютеров с их возможностями создавать на экранах и пересылать по интернету трехмерные изображения. Тем не менее, книга воспринимается вполне современной и сейчас.

Она вышла на взлете карьеры Лоуи и стала завершающим этапом его многолетней личной пиар-кампании, начатой еще во время проходившей в Нью-Йорке всемирной выставки «Мир завтрашнего дня»

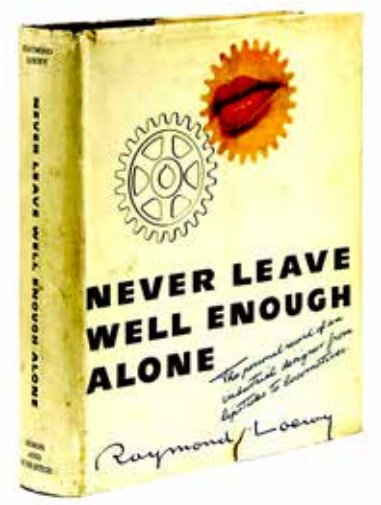


Рисунок 1. Первое издание книги Раймонда Лоуи «Никогда не оставляйте их в покое». 1951 г.



Рисунок 2. Журнал «Time» с портретом Рэймонда Лоуи на обложке. 1949

(1939−40). Лоуи прославился на ней экспозицией в павильоне Chrysler Motors Building и рекламной визуализацией транспорта будущего. Фотографии его работ (впервые с указанием фамилии дизайнера) были напечатаны в New York Times. На той выставке Лоуи познакомился с энергичной молодой журналисткой Элизабет (Бетти) Риз (Elisabeth Rees) и предложил стать рекламным агентом фирмы. В течение трех следующих десятилетий Риз удалось сформировать узнаваемый публичный образ Лоуи, хотя ей не сразу удалось пробиться на страницы престижных американских иллюстрированных журналов. Она организовывала специальные фотосъемки, раскрывающие суть дизайнерских новаций Лоуи, и стремилась, чтобы его имя все чаще упоминалось в печати. Так, в августе 1948 года в журнале Time вышла статья, посвященная участию Лоуи в развитии мерчандайзинга знаменитой компании Unilever. А в следующем году появилось сразу три крупные публикации о Лоуи как самом успешном лидере еще загадочного для многих нового вида творчества.

В мае 1949 года журнал Life напечатал репортаж модного журна-

листа Джона Коблера (John Kobler) «Великий упаковщик». Репортаж начинался с большой постановочной фотографии, где среди вещей, выполненных по проектам Лоуи, оказались неприметные на первый взгляд бутылка Coca-Cola (ее дизайн потом упорно, но ошибочно, приписывали Лоуи) и обычное куриное яйцо на дне пустого бокала в форме тюльпана. О бутылке Коблер написал, что Лоуи много размышлял о фигуративности бутылки Coca-Cola, которую разработал 34 года тому назад Александр Самуэльсон (Alexander Samuelson), хотя в ней − явное отступление от принципов обтекаемости форм, она остается королевой среди емкостей для безалкогольных напитков. Лоуи отмечал, что ее форма агрессивной женщины — качество, дополняющее суть, как и в жизни, превосходящее функционализм. А в комментарии к картинно поднятому Лоуи пустому бокалу для бренди с яйцом на донышке Коблер привел его слова: «Встречаются вещи совершенные по форме. Бокал для бренди и яйцо идеальны».

Спустя несколько месяцев репортаж Коблера в немного сокращенном виде перепечатали в популярном Reader's Digest. Он начинался с фразы «Раймонд Лоуи одержим страстью добиваться в промышленном дизайне приятных форм и увеличения продаж», подкрепленной рисованным портретом Лоуи, склонившегося за письменным столом над альбомом. И, наконец, в октябре владельцы журнала Life согласились дать портрет Лоуи на обложке другого своего издания — Time. Так впервые в истории дизайнер вошел в его общую портретную галерею, где, кроме политических деятелей, к тому времени были представлены уже многие американские и зарубежные писатели, актеры и художники.

Постоянный автор этих обложек Борис Арцыбашев (Boris Artzybasheff) окружил цветной портрет Лоуи черно белыми изображениями спроектированных им объектов: авторучки, зубной щетки, пачки сигарет, этикеток на бутылке, жестяной банки и парфюмерного флакона, радиоприемника, кухонной плиты, холодильника, кресла, автомобиля, автобуса, самолета, двух локомотивов и океанского лайнера. А возле правого плеча Лоуи нарисовал куриное яйцо, что соотносилось с названием большой статьи о нем «Вылупившись из яйца» (Up from the Egg) и перекликалось с предыдущей публикацией в Life. Под всем этим красовалась подпись: «Дизайнер Раймонд Лоуи. Он поднимает кривую продаж».

Редакционная статья о Лоуи оказалась в разделе «Бизнес и финансы». Кроме интересных фактов из истории жизни и описаний проектов в ней появились фотографии и краткие упоминания о других американских дизайнерах, таких как Уолтер Дорвин Тиг, Генри Дрейфус, Норман Бел Геддес и Гарольд ван Дорен (Walter Dorwin Teague, Henry Dreyfuss, Norman Bel Geddes, Harold Van Doren) поскольку без них невозможно было бы представить зарождение профессии промышленного дизайнера в США.

На следующий год в не менее солидном журнале Cosmopolitan стали писать так: «Лоуи, вероятно, влияет на повседневную жизнь американцев больше, чем любой другой человек своего времени». Таким образом, пиар акция подготовила почву для успешной публикации его собственной книги. Это была вторая книга Лоуи. Первую, под названием «Локомотивы», он выпустил еще в 1937 году в лондонском издательстве Studio (серия New Vision), чтобы отметить завершение своего большого проекта Streamliner для Пенсильванской железной дороги и одновременно удовлетворить «непреодолимое влечение рисовать и мечтать о локомотивах». Многочисленные фотографии в ней были снабжены комментариями, часто юмористического характера, с оценками успеха или неудачи рационализации железных дорог.

В обращении к читателям своей автобиографии Лоуи заявил, что, разделяя принципы коллективной работы над дизайнерскими проектами, все же написал ее самолично, как умел, причем сразу на английском языке, освоенном им лишь недавно, поскольку родился в Париже и впервые приехал в США, когда ему было уже 26 лет. «Я сначала изучал английский язык в парижском лицее Шапталя в течение шести месяцев со страдающим параличом нижних конечностей немецким учителем, который только отдаленно говорил на англосаксонском наречии. Затем я провел некоторое время среди американских войск во время Первой мировой войны, но они были косноязычными выходцами из Бруклина (Нью-Йорк). Таким образом, я прибыл в Америку без фактического знания языка... “Борьба за жизнь” была ничем по сравнению с попытками освоить произношение TH» (P. VI).

В первой части Лоуи перечислял конкретные события своей жизненной одиссеи. Он вспоминал о войне, затем возвратился к детским

годам в Париже и своему увлечению моделями аэропланов (в 15 лет он получил престижную премию за модель Ayrel — произносится RL, что означало: Раймонд Лоуи, запатентовал модель и создал фирму, которая успешно продавала ее во Франции), о прерванной учебе на инженера и окончании после демобилизации Школы Ланно, о гибели родителей в 1919 году от испанки, разорении их дома, эмиграции двух старших братьев в США и отъезде туда же вслед за ними, а затем о весьма успешной работе иллюстратором для нью-йоркских модных журналов. Надо сказать, что как иллюстратор он зарабатывал от двадцати до сорока тысяч долларов в год, тогда как обычные служащие компаний получали около двух тысяч долларов в год. Так что Лоуи был уже не бедным эмигрантом, хотя после обращения к промышленному дизайну он вскоре стал миллионером.

Вторая часть книги начинается с рассказа о том, как Лоуи впервые попробовал заняться редизайном — изменением внешнего вида промышленного изделия. Им оказался дубликатор — офисный копировально-множительный аппарат английской фирмы Gestetner. Все началось с того, что в 1927 году на обеде у одного своего знакомого Лоуи встретил приехавшего ненадолго в Нью-Йорк самоуверенного молодого человека Зигмунда Джестетнера (Sigmund Gestetner), сына владельца фирмы. Когда Лоуи дал ему свою визитную карточку со слоганом «Среди двух изделий равных по цене, функциональности и качеству выигрывает то, которое лучше выглядит», Джестетнер поспорил на две тысячи долларов, что уж их дубликатор никак нельзя улучшить. Поглядев на его рекламное изображение, Лоуи согласился. На все у него было три дня. В своей книге Лоуи объяснял, что, поскольку за такое время нельзя было улучшить конструкцию, он решил закрыть уродливые рабочие части глухим кожухом и полностью отказаться от традиционных украшений. «Это был огромный успех, и даже конкуренты признают, что его внешний вид по-прежнему полностью современный. После двадцати двух лет. В конце концов, мне сказали, что моя теория получила подтверждение. Благодаря ликвидации большой доли ручной полировки, стоимость была значительно снижена. Пыль уменьшилась. И все не так уж пахло. Ну, скажем, . . . меньше!» (P. 84).

В главе, посвященной дизайну холодильника Coldspot, Лоуи вспо-

минал о втором своем успехе. Руководители огромной по размерам американской компании Sears, Roebuck & Co, управлявшей сетями розничной торговли, в том числе, по почте, попросили его переделать бытовой холодильник. Происходило все это в начале 1930-х годов, во время выхода из Великой депрессии, так что коммерческая удача могла многократно увеличить их прибыль и значимость работы дизайнера. Вместо неуклюжего шкафа, еще тяготевшего к образу старого ледника, Лоуи спроектировал сияющий белизной холодильник обтекаемой формы с полированной ручкой для открывания дверцы и сенсорной защелкой, которой могли бы гордиться самые дорогие автомобили. Из той же сферы автомобилестроения Лоуи позаимствовал технологию изготовления внутренних полок из перфорированного алюминия, что стало сенсацией. Холодильники превратились в футуристические центры кухонь нового типа, что резко меняло характер американского домашнего комфорта и дало возможность увеличить их выпуск сразу более чем в три раза. Лоуи поэтапно перечислил в книге все свои нововведения в проектировании — работа с глиняными моделями, их тщательное декорирование под неотличимо похожий на конечный вид изделия, особое внимание к демонстрации объектов заказчикам и т.д. И в конце делал вывод: «Я стал получать много предложений и вскоре достиг потолка. У меня было два варианта: либо все проектировать самому и оставаться на том же уровне, или выбрать два или три моих лучших молодых дизайнера и развивать их способности до уровня конструкторов-руководителей. Другими словами, я должен был решить, стоит ли мне оставаться одному или принять идею делегирования полномочий и таким образом расти вместе с фирмой. После тщательного анализа работы моих помощников и возможностей профессии, я принял решение. И немедленно стал делать следующие шаги:

1. Продвинул трех ключевых дизайнеров на руководящие должности.
2. Нанял бизнес-менеджеров высокого класса.
3. Создал отделы рекламы и связей с общественностью.

Результаты были такими, на которые я надеялся. Качество работы значительно улучшилось и у нас появилось много новых клиентов.

Примерно два года спустя я сделал новые шаги. Наиболее важными из них были следующие:

1. Включение в число сотрудникам техников и инженеров.
2. Создание опытного производства.
3. Создание отдела моделирования из глины и гипса.

Все они сразу же принесли ощутимые дивиденды» (P. 130).

Чтобы продемонстрировать масштабы своих заказов, Лоуи детально описал, как он занимался дизайном локомотивов, вагонов и общего корпоративного стиля Пенсильванской железной дороги. Причем началось все с почти оскорбительного предложения компании улучшить сначала вид мусорных баков в их пассажирских терминалах. Успешно выполнив это задание, Лоуи получил разрешение приступить вместе с конструкторами к изменениям внешней оболочки локомотивов. «Я хотел показать этим людям, что я не обросший волосами художник, который пытается лишь украсить мощный локомотив 6000 HP, а вполне реалистичный дизайнер с практической сметкой. Прежде всего, я предложил сварку оболочки вместо клепки. Это позволило бы устранить десятки тысяч заклепок, упростить внешний вид и снизить производственные затраты. После чего можно будет работать уже над деталями и акцентами… Годы спустя, оказалось, что процесс сварки спас миллионы долларов. Кроме того, отсутствие заклепок позволило обслуживать гладкие поверхности локомотивов, стало легче. Техника сварки теперь принята повсюду» (P. 139, 141).

Особое внимание Лоуи уделил в книге опыту графического редизайна пачки сигарет Lucky Strike. Когда в марте 1940 года в его бюро появился сам владелец фирмы импозантный Джордж Вашингтон Хилл (George Washington Hill), Лоуи запросил за казалось бы простую работу целых пятьдесят тысяч долларов. Но искушенный в коммерческих делах Хилл сделал расчеты и согласился. Вскоре вместо грязновато-зеленой упаковки появилась пачка белого цвета с ярко-красным кругом в центре, помещенным на обеих ее сторонах, что стало неожиданно успешным рекламным ходом. Лоуи писал: «Для тех, кто не знаком с дизайном упаковки и психологией продаж, нужно дать несколько разъяснений. Было доказано много раз, что изменения в привычном облике продукта — рискованная затея. Если все сделано верно, это, как правило, приносит результаты немедленно и прочно. Они создают ощущение живости и свежести. Прежде всего, упаковка не

должна разрушить сложившийся образ, что, в случае удачи, принесет сотни миллионов долларов. Любая ошибка может иметь серьезные последствия. Во-вторых, изменение конструкции упаковки должно быть прогрессивным» (P. 148).

Лоуи считал, что таким образом появилась профессия дизайнера-консультанта по самым разным проблемам. Их диапазон непредсказуем, но всегда заманчиво интересен. Это может быть автомобиль, автобус, окраска парома, новая сигнальная башня, мост через реку Потомак, дизайн меню или чашки кофе, даже обертки для зубочисток (P. 141).

В третьей части книги почти нет конкретных примеров. Она наполнена пространными размышлениями автора о методах работы, основанных на выдвинутом им принципе MAYA (Most Advanced Yet Accetable — самое передовое, но еще приемлемое), и о том, что дизайнер − отнюдь не благородный «свободный художник», а постоянно озабочен тем, каким способом его замыслы могут быть воплощены в реальные объекты при помощи конструкторов, технологов, организаторов производства и, в конечном итоге, тех, кто сможет превратить их в товары, успешно доходящие до потребителей. Таким образом, в реальности промышленный дизайн лишь на четверть состоит из творческих порывов, а на три четверти − из постоянной беготни, необходимой для согласований, убеждений, непрерывной авторской проверки изготовления и учета смены потребительских настроений.

В заключение, обращаясь к читателям, Лоуи написал: «Мне нравится история о бойскауте, который рассказывал своему наставнику о совершенном им добром деле. “Что же ты сделал, Рэй?” “Уолтер, Генри и я помогли леди перейти через улицу”. “Очень хорошо. Но почему трое?” “Старушка не хотела переходить”» (P. 376).

Может быть, эта шутка была вставлена, чтобы смягчить в книге слишком императивные сентенции о задачах, возможностях и результатах дизайна как зарождавшегося нового вида творчества. В любом случае, ее стоит прочесть внимательно, чтобы составить собственное суждение о личности Лоуи с учетом всей его последующей практики (он активно работал до середины 1970-х годов) и мирового дизайна в целом — вплоть до наших дней.

Библиография:

1. *Аронов В.Р.* Лоуи − пионер коммерческого дизайна // Декоративное искусство СССР. − 1973. − № 3. − С. 35−38.

2. *Аронов Владимир.* Столетие великого дизайнера. Рэймонд Лоуи создал образ «настоящей Америки» // Коммерсантъ. − 1993. − № 212. − 4 ноября 1993. − С. 1, 12.

3. *Шатин Ю.В.* Рэймонд Лоуи // Техническая эстетика. − 1987. − № 3. − С. 26−30.

4. *Loewy Raymond.* The Locomotive (It's Esthetics). − London: The Studio, New Vision, 1937. − 108 p.

5. *Loewy Raymond.* Never Leave Well Enough Alone: The Personal Record of an Industrial Designer. − New York: Simon & Schuster, 1951. − 377 p. (второе издание: Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2002. − 488 p.)

6. *Loewy Raymond.* Industrial Design. Woodstock, NY: Overlook, 2007 (первое издание –1979). − 256 p.

7. Raymond Loewy: Pioneer of American Industrial Design (in conjunction with the Exhibition «Raymond Loewy, Pioneer of American Industrial Design» organized by the International Design Center, Berlin, in March 1990) / ed. by Angela Schönberger. − München: Prestel, 1990. − 262 p.

Н.С. Аганина

МЕТОДОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО ДИЗАЙНА: «ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ГЕН» В СИСТЕМНОМ, КОМПЛЕКСНОМ И СРЕДОВОМ ПОДХОДАХ

Для того чтобы развивать методологию отечественного дизайна, необходимо понимать, что она наследует ценности диалектического материализма и требует глубокого переосмысления. В первую очередь, речь идет о трех методологических подходах, сформировавшихся в периоды становления и расцвета советской методологии дизайна и использующихся до сих пор: системном, комплексном и средовом.

To develop national design methodology it is necessary to understand that it inherits the values of dialectical materialism and requires a profound rethinking. First of all, there are three methodological approaches which have emerged during the formation and flourishing of the Soviet design methodology and which are being used for today: the Systems, Complex and Spatial Approaches.

Ключевые слова: методология советского дизайна, системный подход, комплексный подход, дизайн-программа, средовой подход.

Keywords: the Soviet design methodology, the Systems approach, the Complex approach, the design program, the Spatial approach.

Методология советского дизайна хорошо разработана, но, судя по современным учебникам по теории и методологии дизайна, мало изучена. И это понятно, ее игнорируют вместе с той идеологией, которую она, так или иначе, отражает. Действительно, советская теория и методология дизайна содержит своеобразный «идеологический ген» – гегелевскую триаду, определяющую само понимание природы

и истории дизайна, однако отказ от наследия прошлого не избавляет современную теорию и методологию дизайна от его влияния.

Теория и методология советского дизайна является продуктом своей эпохи – эпохи, тесно связанной с идеологией диалектического материализма. Диалектика материализма строилась на переосмыслении диалектики Г. Гегеля (1770−1831), поэтому тогда считалось вполне естественным, что любая концепция дизайна или периодизация его развития должны содержать два противоборствующих начала. Показательны слова крупнейшего философа-методолога этого периода Г.П. Щедровицкого: «…сопоставляя два знания между собой, мы переходим к какому-то третьему – как отличному от них. И гегелевская система рассуждения, что объект есть не тезис, не антитезис, а нечто третье, отличное от того и другого, есть реконструкция этой обычной, стандартной схемы рассуждения в такой ситуации» [18].

Несмотря на то, что постепенно из текстов по теории и методологии дизайна ушли слова, ассоциирующиеся с диалектическим материализмом, сама «стандартная схема рассуждения» актуальна до сих пор. Так, В.Ф. Сидоренко, анализируя эволюцию эстетики в монографии «Эстетика проектного творчества» (2007), в сущности, приходит к гегелевской триаде: тезис – эстетика тождества, антитезис – эстетика различия – и синтез – эстетика завершения. Он приходит к выводу о том, что развитие эстетики возможно только на основе противоречий (взаимодействия «стиля» и «контрстиля») [16]. А.Г. Раппапорт в статье «Третий дизайн» (2003) выделяет «классический» дизайн для бедных (тезис), «барочный» дизайн для богатых (антитезис) и дизайн, обретающий особый смысл в эпоху глобализации, – для всяких (синтез). Автор прогнозирует, что третий дизайн придет к ситуативности и индивидуальности, которую откроет в традиционном искусстве и литературе, и обретет тем самым диалектическое равновесие «созерцания» и «действия» [12].

На наш взгляд, такая позиция приводит к ограниченному пониманию процессов развития дизайна, поскольку вместо того, чтобы объяснять причины возникновения тех или иных стилевых направлений с позиции современной философии и науки, ее сторонники стремятся подогнать их смену к классическому «гегелевскому» шаблону. Это

не значит, что нужно отказаться от наработок советской теории и методологии дизайна, но, по нашему глубокому убеждению, для того, чтобы продолжать ее развивать, необходимо отказаться от стереотипов, связанных с идеологией материализма. Для этого надо определить специфику методологических подходов, существовавших в советском дизайне 1960−80-х гг., поскольку именно в этот период оформилась его методология, и выявить содержащийся в ней «идеологический ген».

Становление методологии дизайна было тесно связано с методологическим движением в философии, которое было обусловлено тем, что в связи с научно-техническим прогрессом обострился разрыв между философией и наукой: философия уже не могла ответить на вопросы, которые ставила перед ней наука. В результате, была предпринята попытка переосмыслить диалектический метод как способ формирования методологического мышления (Э.В. Ильенков), начали активно исследоваться механизмы научного мышления (Г.П. Щедровицкий). Возник интерес к системному подходу, рассматривающему объект как целое, состоящее из взаимосвязанных элементов. Однако отождествление научного мышления с диалектической логикой долгое время не позволяло исследовать объект во взаимосвязи со средой, считалось, что «система может быть понята как нечто целостное лишь в том случае, если она в качестве системы противостоит своему окружению – среде» [1; с. 61]. В дизайне этот период был представлен системным подходом, строящимся на диалектическом противопоставлении проектного решения и проектной ситуации.

1) Системный подход 1960-х гг.: диалектика как основа построения теории и методологии дизайна

«Системный», или «системотехнический» подход, подразумевал рассмотрение объекта дизайнерского проектирования как идеальной системы связанных материально-функциональных элементов (1). Он был близок к инженерному конструированию и опирался на инженерные методы проектирования для разработки типовых объектов. При этом системный подход не выходил за пределы аналогового проектирования, предполагавшего улучшение уже существующих проектов, а не разработку новых типов вещей. Представители системного подхода

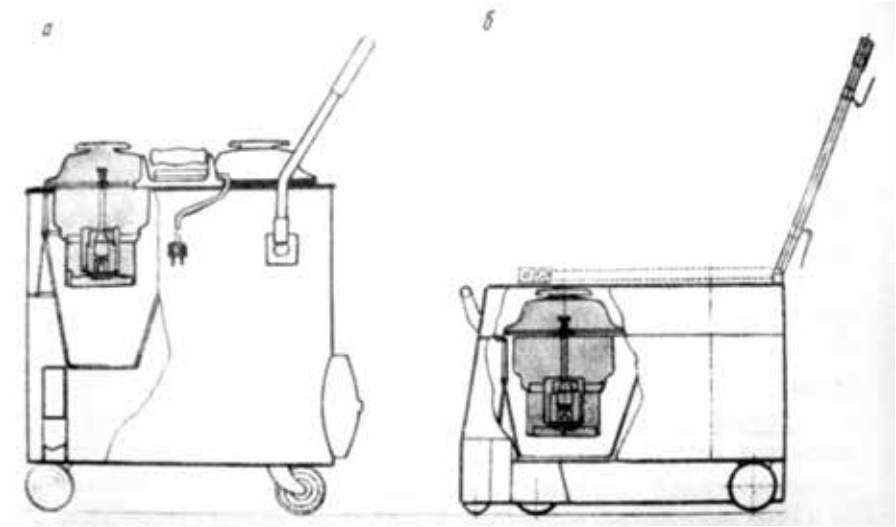


Рисунок 1. Перекомпоновка функциональных блоков (б) прототипа поломоечной машины (а) с целью уменьшения ее габаритов
Основы художественного конструирования / ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1970. – 279 с.

ориентировались на идеальное представление о человеке, поэтому опирались лишь на антропометрические данные усредненного объективированного человека (в этот период получила развитие эргономика: во ВНИИТЭ был создан отдел инженерной психологии, позднее переименованный в отдел эргономики).

В рамках системного подхода конструировалось идеальное представление о процессе дизайн-деятельности: в рамках деятельности ВНИИТЭ М. Фёдоровым и Э. Григорьевым была предложена «аксиоморфологическая концепция дизайна» (термин Л.Н.Безмоздина). Эта концепция предполагала две стадии дизайн-деятельности: аналитическую и синтетическую – «преобразование исходной ситуации в объект проектирования и преобразование объекта проектирования в новый объект – новую проектную ситуацию» [5]. При этом анализ производился сразу в двух направлениях: функциональном (2) (от функции к форме) и морфологическом (от формы к функции). Природа синтеза также рассматривалась как двойственная, включающая выявление функционально-конструктивных моментов и компози-

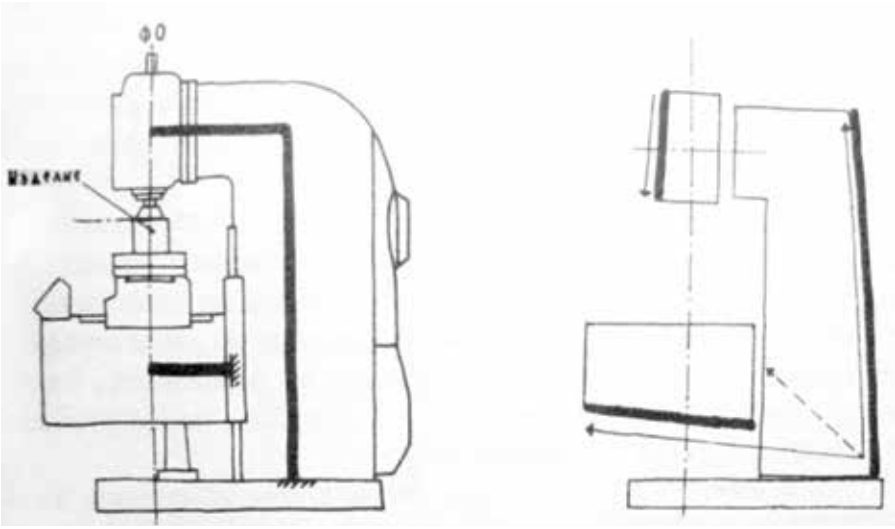


Рисунок 2. Изменение композиционных осей (справа) прототипа станка (слева) с целью упрощения его структуры
Основы художественного конструирования / ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1970. – 279 с.

ционный поиск. Таким образом, образовывалась динамичная многоуровневая система с элементами, находящимися в диалектическом отношении друг с другом.

Основным проектным методом в рамках «аксиоморфологической концепции» был метод комбинаторики (3), который позволял рационализировать внутреннюю структуру проектируемого объекта (рис. 1, 2), в том числе, с учетом сценария взаимодействия с ним человека. Поскольку проектирование объекта во многом сводилось к перекомпоновке его структурных элементов, в начале 1970-х гг. Н.В. Воронов предложил считать фундаментальным принципом дизайна – принцип компоновки. В его понимании, компоновка подразумевала «возможность «брать» объекты компоновки из самых различных областей, и даже не объекты целиком, а их части, детали, принципы действия, особенности функционирования или только особенности восприятия – и компоновать все это, создавая новое единство» [2; с. 78]. Было сформулировано правило, что «эффективность конечного продукта дизайна прямо пропорциональна расстоянию между теми

областями, откуда взяты его прототипы или исходные данные» [2; с. 82]. Например, промышленный объект более эффективен, когда к нему «прикомпоновываются» художественные качества, и менее эффективен, когда в нем просто объединяются равноправные функции, например, – кресло-кровать. Сейчас такая позиция кажется несколько категоричной, но тогда она позволяла более широко взглянуть на сам феномен дизайна.

Расширению диалектического подхода в дизайне способствовало сопоставление дизайна со смежными видами деятельности: инженерией, искусством и наукой. В частности, В.Л. Глазычев выступил против прямого заимствования норм инженерного, художественного и научного профессионального мировоззрения теорией и методологией дизайна и выдвинул «институциональную» концепцию дизайна. Он предложил разделить дизайн-деятельность не по продуктам, а по функциям, выполняемым дизайн-службами в единой организации: «идеирование» (то есть выработка идеи), проектирование, конструирование. Координировать действия дизайнеров-универсалов, дизайнеров-проектировщиков и инженеров должна была служба управления, которая находилась в тесном взаимодействии со службой проектирования самого дизайна [4]: образовывалась более сложная, более открытая система дизайна, определяемая потребностями социума.

Идея В.Л. Глазычева оказалась созвучной подходу ВНИИТЭ 1970-х гг., ориентирующемуся не на анализ идеальных диалектических систем, а на системный, или комплексный, анализ, учитывающий реальный социокультурный и исторический контексты.

2) Комплексный подход 1970-х гг.: преодоление диалектического догматизма в теории и методологии дизайна

В отечественной теории и методологии дизайна нет четкого разграничения между системным (системотехническим) и комплексным (системным) подходами, однако, они отражают разные парадигмы («классическую», исследующую отдельные объекты, и «неклассическую», рассматривающую объекты как элементы более крупной системы или среды), поэтому их важно разделять.

Комплексный подход использовался для институализации дизайн-деятельности в государственной системе, а также для проектирования

комплексных объектов, исчерпывающую информацию о которых нельзя получить опытным путём (поэтому в рамках подхода активно использовались методы исследования гуманитарных наук). Комплексный подход заключался в системном рассмотрении процесса и продукта дизайн-деятельности. Он характеризовался более сложной постановкой проектной задачи – спроектировать не мост, а переправу, что способствовало формированию собственно дизайнерского безаналогового проектирования (4).

В рамках комплексного подхода особую роль играл эволюционно-исторический аспект. С марксистской позиции необходимость исторического анализа систем обосновал М.С. Каган, указав на его диалектическое взаимодействие с неисторичным элементно-структурным анализом. В свою очередь, исторический анализ М.С. Каган разделил на два других – генетический и прогностический анализы, что должно было соответствовать диалектической сущности комплексного подхода [8; с. 15]. Однако комплексный подход не был оплотом диалектического догматизма. В частности, М.С. Каган дополнил циклические развивающиеся системы («хроноструктуры»), основанные на гегелевском законе отрицания отрицания, линейными структурами и наиболее ранними нерасчленёнными структурами [8; с. 25−27]. В теорию дизайна были введены принципиально незавершимые типологии стратегий и тактик Дж.К.Джонса: заранее заданная стратегия (линейная) и оперативные стратегии (циклическая, адаптивная, случайного поиска и др.); тактики инверсии, эмпатии, «мозгового штурма» и т.д.

В рамках комплексного подхода в методологии дизайна распространение получила методика «дизайн-программирования», позволяющая выделить «комплекс мер по реализации проектно-художественной идеи (дизайн-концепции) сложного дизайнерского объекта с привлечением соисполнителей разного профиля и квалификации» [6; с. 175]. Другими словами, продуктом дизайн-программирования была сама программа реализации проектной идеи, поэтому акцент ставился на организации взаимодействия, а позднее − на коммуникации представителей разных типов профессионального мышления (дизайнерского, инженерного, экономического и т.д.).



Рисунок 3. Фрагмент дизайн-программы ВНИИТЭ «Электромера» (1973−1979): система элементов рабочей зоны http://www.designet.ru/context/interview/?id=37621

Поскольку типов мышления было много, последовательность этапов проектирования обуславливалась разными техниками мышления (естественно, никто из теоретиков не претендовал на полный перечень):

1. постановка цели и задач проектирования предполагает указание на продукт проектирования (целеобразование, или целеполагание) и определение ряда проектных проблем (проблематизацию);

2. разработка концепции организации проектной деятельности предполагает построение системы идей по решению поставленных задач (концептуализацию); концепция соотносится с результатом оценки возможности реализации цели (прогнозирования);

3. формулировка сценария поведения участников проектной деятельности предполагает действия по их самоорганизации (сценирование) и является результатом распределения ресурсов для достижения цели (планирования).

Наиболее характерным примером применения методики «дизайн-программирования» является программа «Электромера», разработанная для Всесоюзного Объединения «Союзэлектроприбор». Программа разрабатывалась в течение шести лет, и, в результате, был предложен единый фирменный стиль не только для самой продукции,

но и для упаковки, сопроводительной документации, производственной среды предприятий и спецодежды, была разработана программа внедрения и развития фирменного стиля. Поскольку наименований электроприборов было слишком много (полторы тысячи), заведующий отдела перспективных исследовании и разработки дизайн-программ ВНИИТЭ Д.А. Азрикан предложил выделить типовые элементы этих приборов – «органы управления и информации, панели, корпуса и несущие конструкции», что значительно упростило задачу [7]. Показателем эффективности программы стало то, что, затраты на ее разработку окупились в десятикратном размере (хотя реализована была только малая часть) (рис. 3).

Важную роль в разработке дизайн-программ играл анализ целевой аудитории – определение типов потребителя с помощью методов социологии и психологии. В.Ф.Сидоренко предложил ориентироваться на типы потребителей, формируемые различными стилевыми направлениями [15]. В результате продукт дизайна рассматривался как носитель проектно-художественного образа, отражающего диалектику внутренней структуры вещи, обусловленной конструкцией и материалом, и ее внешней формы, выполняющей коммуникативную функцию (что, кстати, было созвучно идее Г. Гегеля о диалектическом единстве внутренней и внешней «формы»). Другими словами, задачей дизайнера должно было стать создание культурных образцов, соответствующих потребностям современного общества. Способствовать закреплению новых культурных норм в профессиональной и потребительской среде должна была экспертная деятельность ВНИИТЭ.

Интерес к комплексным объектам в 1970-е гг. привел к появлению дизайна предметно-пространственной среды и так называемого средового подхода. Несмотря на то, что средовой подход часто отождествляют с комплексным подходом, который использовался в средовых объектах, между ними была существенная разница. Комплексный подход реализовывал «сильную» проектность, он был рациональным, а средовой подход был связан со «слабой» проектностью, он не противопоставлял рациональные и интуитивные методы проектирования, поэтому его условно можно назвать «синкретичным».

«Синкретичность» средового дизайна привела к тому, что он стал

взаимодействовать со смежными видами деятельности – прикладным искусством и архитектурой: средовой дизайн приобрел форму арт-дизайна в Сенежской студии и дизайна городской среды во ВНИИТЭ. Показательны слова одного из родоначальников средового дизайна М.А. Коника: «Меня всегда смущали разнообразные попытки установить границы между дизайном, архитектурой, прикладным искусством и т.д.; и как следствие этих попыток – дискуссии о синтезе искусств, где они должны каким-то образом соединиться. Мне непонятно, зачем их, искусства, сначала разъединять, а потом терять время на конференциях по синтезу» [9; с. 94].

С позиции мягкого средового подхода диалектика не могла быть основой теории и методологии дизайна, она могла быть только метафорой дизайн-деятельности.

3) Средовой подход 1970−80-х гг.: диалектический образ дизайна

Средовой подход понимался как целостное рассмотрение продукта дизайн-деятельности с учетом объектов среды и процессов, протекающих в ней с участием человека. Другими словами, в отличие от комплексного подхода 1970-х гг., средовой подход был антропоцентричен, поэтому акцент в нем ставился на целостности восприятия предметно-пространственной среды. В рамках средового подхода приоритетным стал художественный метод проектирования, нацеленный на поиск образа среды.

Средовой подход отличается от системного подхода особым отношением к проектному мышлению. Хотя никто из теоретиков средового подхода в дизайне подробно не исследовал специфику средового мышления, на наш взгляд, характеристика этого мышления содержится в трудах самого крупного философа 1970-х М.К. Мамардашвили. Анализируя феномен сознания, М.К. Мамардашвили противопоставил принципу дуализма (который проявляется в знании) принцип целостности (который проявляется в понимании), поэтому для него познание мира стало возможным не столько через означивание объектов, как у Г.П. Щедровицкого, сколько через символы. Такое понимание мира принципиально незавершимо, поскольку «множественность интерпретаций [символов] является способом бытия того содержания, которое символизируется» [10; с. 147]. Следовательно, проектное мышление ориентировано на созидание множества смыслов, а

не на поиск идеальной морфологии формы. Отсюда – разное отношение к исторической плоскости в рамках этих подходов. Если комплексный подход рассматривает историю как эволюционный процесс и потому дистанцируется от нее, то с позиции средового подхода исторический контекст неотделим от актуальных смыслов формы.

Отказ от принципа дуализма означал, прежде всего, ослабление научной рефлексии в дизайне, которая во многом определялась существующей идеологией, тем не менее, диалектический материализм сохранился в виде метафоры – метафоры конфликта и революции. Основатели Сенежской студии (1968) К.М.Кантор и Е.А.Розенблюм рассматривали «революцию» как способ жизни и синоним творчества. Руководствуясь метафорой конфликта, Е.А.Розенблюм разработал концепцию «промежуточного пространства», способствовавшего объединению «конфликтных» пространств и созданию «диалектического единства всеобщего и единичного» (пространство создавалось при помощи ширм, мебели и цвета).

Концепция «промежуточного пространства» считалась наиболее актуальной для музейного пространства и городской среды, поскольку в них существовал конфликт времён, вызванный сосуществованием объектов, созданных в разные эпохи. Надо отметить, что в рамках средового проектирования категории пространства и времени тесно связаны, поскольку временное расписание является характеристикой самого средового поведения [3; с. 62]. С целью введения временной составляющей в проектирование Е.А.Розенблюмом была предложена концепция «открытой формы», универсальной или способной меняться со временем. Характерным примером универсальной вещи является спроектированное в Сенеже устройство для различных работ по дому – миксер, который мог быть приспособлением для полировки мебели и аппаратом для косметического массажа или вентилятором, «а с разводной муфтой это сверло, – и вообще это мотор для механизации любой домашней работы» [13; с. 76].

Концепция «открытой формы» была противоположна идее регламентирующего фирменного стиля, поскольку предполагала стихийность в своём развитии. Она предполагала особое процессуальное отношение к среде. Один из основателей средового подхода в дизайне

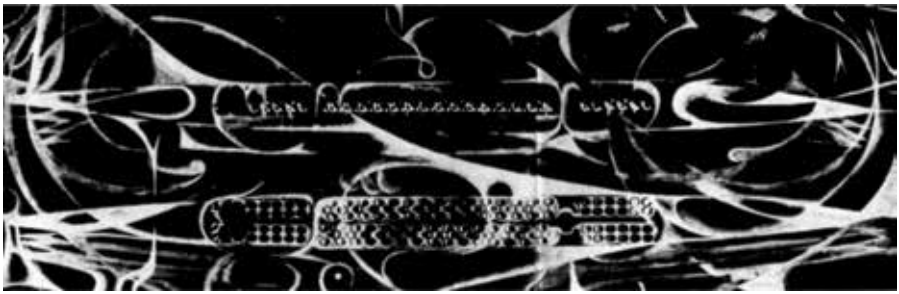


Рисунок 4. Проектно-графический поиск пластического решения интерьера самолета на основе плана и разреза (М.А.Коник, Е.А.Розенблюм, при участии С. Булатова и В. Катаева)
Розенблюм Е.А. Художник в дизайне / Е.А.Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 227 с.

городской среды А.В. Рябушин сформулировал идею открытой жилой среды – «жилища-театра», которое, по аналогии с традиционным японским домом, должно было быть нейтральным, открытым для преобразований благодаря подвижным «декорациям» [14; с. 108−109]. А.В. Иконников дополнил концепцию «промежуточного пространства» идеей «средового коллажа, раскрывающего связь времён» через включение «случайных» старых построек в ткань городской среды [7; с. 137]. И «промежуточное пространство», и «средовой коллаж» позволили разрешить конфликт старого и нового, связав их в принципиально несистемном единстве.

Здесь нужно сделать оговорку о некотором различии подходов в Сенежской студии, объединявшей художников и занимавшейся арт-дизайном, и ВНИИТЭ, куда входили ученые, дизайнеры, архитекторы и инженеры, занимавшиеся дизайном городской среды. По мнению Е.А. Розенблюма, создать целостную предметно-пространственную среду, объединяющую по природе своей «конфликтные» значения предметов, мог только дизайнер-режиссер, способный пропустить через себя конкретную проектную ситуацию и создать ее целостный художественный образ. А.В. Иконников также отводил искусству важную роль (особенно монументальному и монументально-декоративному), но интуитивному подходу художника противопоставлял научный подход, опирающийся на исследования психологов и социологов.

Поскольку важную роль в рамках средового подхода играло



Рисунок 5. Проектно-графический поиск цветового решения интерьера механического цеха: пример совмещенной развертки (Е.А.Розенблюм, М.А.Коник, А.Шабанов)
Розенблюм Е.А. Художник в дизайне / Е.А.Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 227 с.

формирование художественного образа, режиссура фрагмента городской среды или выставки строилась не в хронологической, а в драматической последовательности, и акцент ставился на композиционной доминанте: «Ее величество информация оказывается по-настоящему великой, если подается через причастность, если из научного, технического и бытового языка она переводится в язык образов» [11; с. 99]. На первый план вышла работа с формой (Е.А. Розенблюм, А.Г. Раппапорт) и пространством (Е.В. Асс, А.В. Иконников, Г.З. Каганов, С.О. Хан-Магомедов), способными вызывать эмоции. В Сенежской студии смысловым ядром концепции стала метафора, которая должна была соответствовать уже не типу, а, скорее, типовому образу потребителя.

Стремление к художественной целостности не только предметно-пространственной среды, но и дизайн-деятельности привело к постановке вопроса о выработке особого графического языка в Сенежской студии, устраняющего «разрыв между эстетическим смыслом работы проектировщика и неэстетическими средствами» [13; с. 146]. В результате каждый этап работы сводился к созданию композиции: даже формулировке проектной концепции предшествовали композиционные упражнения (рис. 4). Таким образом, сам проект приобретал самостоятельную эстетическую ценность. При этом, в отличие от художественной графики, проектная графика оставалась функциональной: неслучайно в Сенежской студии был разработан метод «совмещённых разверток», позволявший увидеть точное соотношение цветовых масс в интерьере (рис. 5).

В качестве промежуточного вывода можно отметить, что в рамках средового подхода вместо сложных диалектических схем использовались шаблонные описания диалектического единства старого и нового, статичного и динамичного, общего и индивидуального (локального) в предметно-пространственной среде, а также эстетического и неэстетического в самой проектной деятельности. По-видимому, диалектические пары понимались тогда как своего рода архетипические структуры, не подлежащие критике.

Итак, на основе анализа эволюции основных подходов, существовавших в советской методологии дизайна в 1960–80-е гг. (рис. 6), можно проследить наследование «идеологического гена». В рамках системного подхода 1960-х гг. гегелевская триада определяла саму схему рассуждений, поэтому проектирование было исключительно аналоговым (критика аналогов приводила к синтезу решения). Упрощенное «диалектическое» представление о дизайн-деятельности приводило к тому, что она тяготела к инженерному проектированию. В 1970-е гг. с осознанием открытости больших систем «стандартная схема рассуждений» начала оттесняться другими схемами, появилось безаналоговое, собственно дизайнерское, проектирование. Возник интерес к процессам организации дизайн-деятельности и к проектированию сложных объектов с учетом экономических и социокультурных факторов. Постепенно гегелевская триада стала всего лишь метафорой, составляющей основу проектных концепций, но, вероятно, тогда же она превратилась в «архетип», определяющий если не цепь логических рассуждений, то, по крайней мере, понимание природы и истории дизайна.

В качестве вывода хочется отметить, что осознание роли «идеологического гена» в развитии отечественной методологии дизайна должно способствовать не только отказу от умозрительных трёхчастных структур, но и от любых других «шаблонов» рассуждений, в частности, семиотических и синергетических, поскольку единая методология дизайна в принципе невозможна. Классификации и модели также не могут быть раз и навсегда заданными и имеют смысл только как инструменты достижения конкретной практической цели. Следовательно, теория дизайна может рассматриваться только как

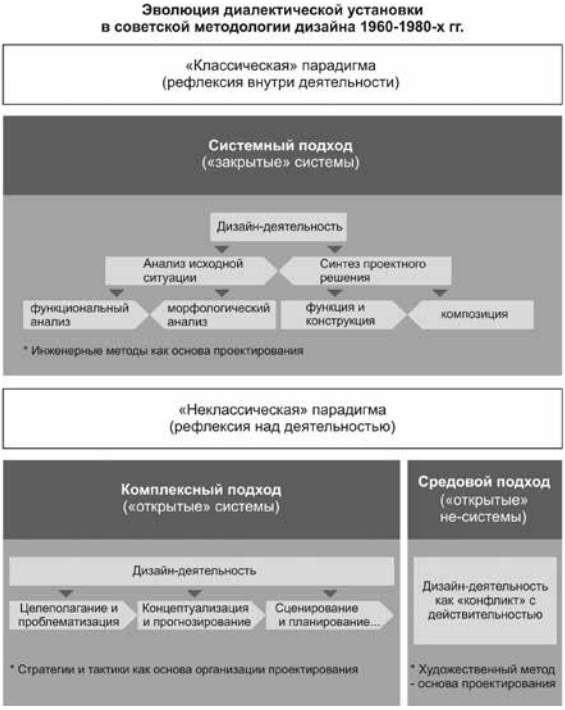


Рисунок 6.

наука историческая. Впрочем, как и методология дизайна, так как она не порождает методы проектирования, а формирует порождающее эти методы мышление – и это мышление исторично, иначе оно не может быть проектным.

Однако наследие советской теории и методологии дизайна важно изучать не только с целью формирования историчного по своей природе проектного мышления. Многие исследования того времени актуальны до сих пор: рассуждения Г.П. Щедровицкого о специфике и особых техниках методологического мышления, целостное рационально-субъективное представление формы В.Ф. Сидоренко, постулирование необходимости рационального стайлинга Е.А. Розенблюмом и многое другое. Отдельно хочется отметить высокую культуру советских исследований, которую, вероятно, можно перенять только в диалоге с самими текстами.

Примечания:

1. В науке идеи системного подхода начали разрабатываться с 1930-х гг. (Л. Берталанфи, Л.С. Выготский, Ж. Пиаже и др.). Однако методологически системный подход оформился в середине 1960-х гг. в среде философов (И.В. Блауберг, В.Н. Садовский, Э.Г. Юдин). В ряде работ была сделана попытка связать его с практикой – так выделился деятельностный подход (М.К. Мамардашвили, Г.П. Щедровицкий, Э.Г. Юдин), который позволил адаптировать системный подход к эмпирическим наукам, в том числе, к теории и методологии дизайна.

2. Функциональный анализ отождествлялся с аксиологическим, поскольку основной «ценностью» было утилитарное назначение вещи, отсюда название концепции – «аксиоморфологическая».

3. Комбинаторика – метод формообразования, ориентирующийся на изменение структуры объекта, включающего типизированные элементы, с целью рационализации его формы.

4. Системный подход в науке 1970-х гг. формировался под влиянием англо-американской исторической школы – идей Т. Куна, И. Лакатоса, Ст. Тулмина, П. Фейерабенда и др. Представители школы считали, что наука в результате научных революций или смены научно-исследовательских программ развивается некумулятивно (в целом или частично прерывисто), следовательно, предсказать ее развитие невозможно.

Библиография:

1. *Блауберг И.В.* Становление и сущность системного подхода / И.В. Блауберг, Э.Г.Юдин. – М.: Наука, 1973. – 270 с.

2. *Воронов Н.В.* Эстетика техники / Н.Воронов, Я.Шестопал. – М.: Сов. Россия, 1972. – 176 с.

3. *Генисаретский О.И.* Временные характеристики средового поведения как проблема экологической эстетики // Теоретические проблемы дизайна / ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – С. 62−64.

4. *Глазычев В.Л.* Проектная картина дизайна / В.Л. Глазычев // URL: http://www.glazychev.ru/books/design_issled/proj_kartina_design.htm

5. *Грашин А.А.* Утилитарные и эстетические начала в проектном дизайне

/ А.А. Грашин, В.Ф. Рунге // URL: www.advtech.ru/vniite/stat21.doc

6 Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. инервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.

7. *Иконников А.В.* Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды / А.В.Иконников. – М.: Советский художник, 1984. – 336 с.

8. *Каган М.С.* Избранные труды в 7 т.: т. 2 / М.С.Каган. – СПб.: Петрополис, 2006. – 356 с.

9. *Коник М.А.* Архив одной мастерской. Сенежские опыты / М.А. Коник. – М.: Индекс Дизайн, 2003. – 324 с.

10. *Мамардашвили М.К.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М.: Языки русской культуры, 1997.

11. *Орлова Э.А.* Художественное проектирование как мировоззрение / Э.А.Орлова // Проблемы дизайна. − М.: НИИ РАХ. − 2011. – № 6. – С. 122−161.

12. *Раппапорт А.Г.* Третий дизайн / А.Г.Раппапорт // Проблемы дизайна. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – С. 199−235.

13. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне / Е.А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 227 с.

14. *Рябушин А.В.* Жилая среда как объект прогнозирования / А.Рябушин, Е.Богданов, В.Паперный. – М.: ВНИИТЭ, 1972. – 154 с.

15. *Сидоренко В.Ф.* Некоторые аспекты взаимосвязи задач теоретического исследования социально-культурных проблем дизайна и задач построения методики художественного конструирования // Теоретические проблемы дизайна: методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований / ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – С. 20−25.

16. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества / В.Ф.Сидоренко. – М.: ВНИИТЭ, 2007. – 135 с.

17. *Хельмянов С.* Интервью – Дмитрий Азрикан для журнала «Проектор» / DESIGNET // URL: http://www.designet.ru/context/interview/?id=37621

18. *Щедровицкий Г.П.* Логика и методология науки / Г.П.Щедровицкий // URL: http://www.fondgp.ru/gp/biblio/rus/87

19. *Чебурашкина Е.А., Чебурашкин К.Н.* Российский дизайн на Миланской неделе дизайна 2014.// Дом Бурганова. Пространство культуры. №3/2014, М., 2014. С.232-241

В.Б. Кошаев

ЦЕЛОСТНОСТЬ И АРХЕТИП В ИСКУССТВЕ

Идея Архетипа выступает предварительным условием существования художественного объекта в целостности его как цели, и само определение Архетипа – суть в уподоблении Целому − в искусстве может именоваться в понятии Цели как Формы.

The idea of the Archetype a precondition of existence of the art object in its integrity as a goal, and the definition of Archetype can be only one - and it is a priori identically Integrity. Archetype − are symbolic likening the whole, the art may be cited as the notion of goals as forms equal to itself.

Ключевые слова: архетип, исторические формы архетипа, целостность в искусстве.

Keywords: archetype, historical forms the archetype, of integrity in art.

Теория и история искусства вместе с появлением новых художественно декларируемых видов произведений вступила в новую фазу. Научное сообщество еще не определилось в устойчивых оценках акционизма, перформанса, других неоавангардных форм. Классические понятия стиля здесь пока не адаптированы. Возникает необходимость поиска новых научных линий, использование которых могло бы способствовать разрешению данной проблемы. Одной из тем может быть рассмотрение определения архетипа в искусстве. Изложение вопроса может способствовать созданию дополнительных возможностей оценки целостности в искусстве при подступе к его новым морфологическим структурам.

В теории и истории искусства идея архетипа (далее А) практически не разработана. А обозначают рядами понятий, которые в основном

характеризуются служебными функциями «образца», «модели», в общем виде вида элемента системы или самой системы, что противоречит уже платоновской трактовке, поскольку у Платона он – праобраз, он априорен, он условие одновременно и развертывания формы и структуры, но и синтеза ее в идее целостности, и, по сути, А − надсистемен. Взяв за исходное начало А в безотносительности его во времени, как условие связи физического и метафизического, реальности и идеальности, производного от универсального онтологического начала – условия жертвенной связи бытие-сущее, можно интерпретировать А по отношению к любому формационному этапу, в признаках формы [2]: к форме, однако, А не сводится. Как взаимообусловленный с формой феномен, Архетип усматривается в трактовках Августина Аврелия (Блаженного) в раннем христианстве: «…восприимчивость к форме есть некоторое благо; а потому творец всяческих благ, давший форму, сам дал и возможность и существовать в форме» [1]. По сути излагаемых идей это сопоставимо с мыслями Платона, который в диалоге «Пир» говорит о начале, которое «само по себе, через себя самое, всегда одинаковое». Говоря о некоторых специфических сторонах этого «всегда одинакового», философ отмечает: «разновидности … причастны … таким образом, что они возникают и гибнут, а ее <речь идет о красоте> не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий она не испытывает». П.Флоренский писал: «Я искал того явления, где ткань организации наиболее проработана формирующими ее силами, где <…> тоньше кожа вещей и яснее просвечивает чрез нее духовное единство» <...> «Дорого было мне целостное явление конкретно созерцаемое. Форма единства его – вот что волновало меня; форма была для меня реальностью <…> я верил больше всего в субстанциональность формы, и мне хотелось, если можно так сказать, морфологии природы, целостной морфологии всех явлений, то есть постижения форм в их рациональности и индивидуальности. Научное же мировоззрение дробило эти формы и приводило к неиндивидуальным, бесформенным и потому крайне скучным элементам» [6]. В.И. Тасалов в последней своей книге «…Сквозь магический кристалл искусства» пишет: «все, что мы

называем латинским понятием “форма” с ее идеальным содержанием, универсальной бытийной распространенностью и структурной ультимативностью, есть главная категория эстетики и широко понимаемого искусства как высшей искусности (собственным искусом неповторимой структурно-оптической идеализации). Форма как поверхность или структура есть антологический парадокс реальности и кажимости (мнимости), материализованности и духовности, свободы личностной уникальности и добровольной общечеловечности земного и небесного, законодательной правильности, превосхождения любых извне задаваемых правил. И все это одновременно и слитно как единый символ неизвращенной субстанции собственно человеческой психики» [5]. По соображению А. Лосева, предметом эстетики является «выразительная форма», к какой бы области действительности она ни относилась.

Понимание образа А в отношении формы в искусстве возбуждает несколько вопросов: 1) что есть собственно А как целостность; 2) каковы формальные трансгрессии и каковы признаки А-Целостности в отношении этапов культуры и искусства; и 3) можно ли онтологический план А (идею жертвенности) применить к оценке художественного объекта. Ответ на последний вопрос собственно и дает возможность различить масштаб и скрытую цель современного произведения.

Первый вопрос актуален, поскольку до настоящего времени нет общепринятых устоявшихся трактовок архетипа, и понятие «первичного, главного образца», «первообраза» у Платона как подлинной сущности души человека не обрело ясной перцептивной функции в сознании. Очень точную оценку этого дает Л.Б. Фрейверт: «Понимание красоты как неизменной сущности, всегда адекватной самой себе и способной воплощаться в разных формах, закладывает традиции применения понятия «архетип» к самым различным модальностям, восходящим к одному универсальному началу» [7]. Основной проблемой в определении природы А является следующая контроверза: подмена его онтологической природы феноменологическим описанием. Например, у К. Юнга А, как элементы психических структур, понимаются то в виде аналогии,

то тождества, то как порождение одних форм другими. В общем виде архетип понимается как модель, образец, в то время как он ни то и ни другое – смысл Архетипа в символическом прочтении целостности, результата «встречной инспирации» физического и духовного, способствующей преодолению несовершенства и неполноты человеческого бытия и интеллекта.

Второй вопрос – признаки А-Целостности в отношении этапов культуры и искусства – призван раскрыть особенности его развертывания как совершенного обстоятельства времени: А-форма – выразитель идеи целостности независимо от этапа исторического или доисторического времени. Уже в среднем и особенно в верхнем палеолите художественная форма во многих случаях являет ее совершенство, и пластические решения свидетельствуют о выразительности формы и средств выражения (пятна линии, ритма, пространства и др.) – структурно-оптической идеализации (термин В. Тасалова). В каких отношениях его можно применить к искусству, его этапам и признакам специфического образа мышления/чувствования/ сознания во времени? В каких позициях архетип соотносится с понятием формационные картины мира (ФКМ), и как должны быть определены их связи с пластическими задачами художественной формы в типологии искусства? Проблему «овеществления» А полагаем свести к определению формальных признаков в отношении к этапам культуры и искусства. В понимании общности художественных средств, связанных с представлениями о мире, накоплением в формах искусства пластических характеристик и сменой принципиальных пластических систем и композиционных решений важна не только стилевая теоретическая линия, но и линия типологическая. Если Архетип, который как идея может быть только один, и он тождествен идее Целостности Формы, и его определение не может не соотноситься с областью метафизической, то конкретные его проявления общественно и исторически обусловлены. Архетип, сам по себе обозначенный как А, имеет формационную модальность в культуре: a^1, a^2, a^3, a^4, a^5, в соответствии с привязкой к формационным эпохам: палеолиту (a^1), эпохе металла (a^2), конфессиональному средневековью (a^3), Новому времени (a^4), XX веку (a^5). Формационные



Рисунок 1. Прорезная вотивная подвеска VII-VIII вв. Трехчленная модель мира. Эпоха металла. Приуралье

нормы как модальности не вытесняются из поля современной культуры и искусства – они сосуществуют здесь, выполняя функции фибул исторической памяти, как своего рода «коллажа» или «многослойного пирога» искусства, сохраняющего для нашего времени необходимые элементы, воссоздающиеся каждым поколением в многомерности интеллектуального тождества породившим их переживанием. Признаки архетипа с индексом – суть «пластические» элементы, память о художественной форме, отвечающей этапной (формационной) природе образности. Архетип в народном искусстве по форме «декоративен», а онтологическая генетика самой формы зафиксирована в структурах языка, сакрально окрашенных: «де-кор», «ор-намент» [3]. Его формотипы характеризуются с помощью $а^1$ – типизации – «достаточности признаков эстетики изображения объекта в зоо-орнито- антропомотивах», и $а^2$ – морфемы где сохраняются признаки типизации, но появляется моделирование пространства и мироздания, символически означенный сотворенный мир, фронтально развернутый по вертикали и горизонтали (рис. 1). Формационная специфика признака $а^3$ – метаморфемы – в искусстве православия обусловлена связью двух постулатов «изобразительности»: в Образе Троицы и предпосланным в Ветхом Завете образа человека как «образа и подобии Бога». Боговоплощение в личности Иисуса Христа, духовный путь Богоматери, Крестителя, апостолов, святых – на этом развиваются тропы изобразительной структуры: канон и стиль, где линия, пятно, цвет, обратная перспектива, иконография в целом и разработка фигуративности и пространственности обращены не к символическому, но реальным образам, чувствованию самого человека; связь с надличным и полнота переживания – и



Рисунок 2. А. Рублев. Бог-Сын. Троица. Фрагмент. ок. 1430. ГТГ



Рисунок 3. К.Малевич. Косарь. 1912

формирование для этого новых средств, прежде всего изобразительных (рис. 2). Архетип Нового времени a^4 – индивидуализация – интерпретируется переходом изобразительности от иконы к парсуне (посмертной и прижизненной), к историческому (событийному) предопределению страны, образу человека, что сказывается на существенном изменении всей структуры средств и техник изображения, расширения видов художественной специализации и соответственно морфологического разнообразия. Существенное влияние здесь имеет искусство академическое. Отчетливы образ человека как индивидуальности и народа, масштаб и смысл событий истории России. Архетип авангардного сознания a^5 – антропоморфема – обусловлен формально-ассоциативными признаками, а в характере метафизической модификации определением, которое принадлежит К.Малевичу: «Интуитивная форма должна выйти из ничего. Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего

и совершенствует» [4]. Тут для иллюстрации естественен «Черный квадрат», как может быть и неосознанная самим Малевичем, но очевидная иллюстрация первых строк Библии. Малевич, пожалуй, наиболее радикально обозначил эту связь не только в квадратах: мужик у него фактически Бог в образе мужика с могучей линией плеч, устойчивостью и монументальностью формы, с трудом вмещенной в картинную плоскость, подвижный в частях фигуры: глазах, волосах, постановке ног, живом сопоставлении металлической косы и обнаженной стопы (рис. 3).

Третий вопрос. Применение к оценке художественного объекта, вопроса онтологии (кому жертва?) является основным камнем преткновения в искусстве. Например, в условиях расхристанного революционного ажиотажа и деструктивных по отношению к прошлому опыту правил жизни искусство сохраняло, тем не менее, внутреннюю полноту и перспективу художественной формы в конструктивизме, функционализме, графических и живописных произведениях, музыке, сценических видах искусства. Противоречия времени очевидны в свойствах сознания, и имеют как плюсы, так и минусы одержимого существования. При становлении морфологии искусства в двадцатом веке в ряде случаев характерна неустойчивость видов, жанров, драматургии произведения. Частью проблемы преодолены оценкой их содержания и причин, например, по отношению к искусству первой, да и второй трети XX века, но искусство с рубежа 60−70-х годов и до настоящего времени не проработано в смыслах искусствоведческой и общественной презентации. Дискурсивность методов американского искусствознания, которые можно встретить в оценке художественных объектов, не удостоверяет смыслы искусства. Новые и еще не устоявшиеся формы акционального искусства – пока эмпирический опыт. И вне онтологии существо произошедших и происходящих событий в их полноте оценено быть не может, поскольку только так высвечивается истинный смысл событий истории в художественном объекте.

Таким образом, проблема архетипа – это вопрос соотнесенности понятий в отношении к целостности образа: форме, как пластической

структуре художественных объектов разных эпох. Содержание формы «двухъядерно»: одно ядро образуется из семантического состава образов; второе – средств художественного синтеза. Символы и структура решений плоскости и объема – собственно общая модель в искусстве, способ предъявления природы архетипа в произведении. Причинными обстоятельствами – ядром всего комплекса искусства – выступает онтологическая первооснова основополагающих представлений – в цели предназначения – жертвы или ее идеи. Сам же художественный процесс выступает условием синтеза, формационно обусловленной проявленностью в сознании идеи целостности как аспекта творчества в конкретную эпоху.

Примечания:

1. *Августин Аврелий.* Об истинной религии, XVIII // Антология мировой философии в 4 т. Т. 1. Ч. 2. − М., 1969. − С. 599.

2. *Кошаев В.Б.* Онтология народного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. МГХПУ. − 2010. − №1. − С. 148–161; Кошаев В.Б. Онтология искусства в православии// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. МГХПУ. − 2010. − № 4. − С. 3–17; и др.

3. *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. − М., 2010. − С. 9, 10.

4. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд. 3-е. − М., 1916.

5. *Тасалов В.И.* …Сквозь магический кристалл искусства. − М., 2011. − С. 104.

6. *Флоренский П.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. − М., 1992. − С. 154–184.

7. *Фрейверт Л.Б.* Архетип в художественном формообразовании современного дизайна//Полигнозис. − № 3−4. − С. 145.

Библиография:

1. *Колчева Э.М.* Архетип Мировой горы в марийском изобразительном искусстве .// Дом Бурганова. Пространство культуры., N 2/2014, М., 2014. С 215-222

2. *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. − М., 2010.

3. *Кошаев В.Б.* Онтология народного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова. МГХПУ. − 2010. − №1.

4. *Тасалов В.И.* …Сквозь магический кристалл искусства. − М., 2011.

5. *Флоренский П.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. − М., 1992

6. *Фрейверт Л.Б.* Архетип в художественном формообразовании современного дизайна//Полигнозис. − № 3−4.

7. *Халитова Н.Н.* Мотив узла в сельджукском архитектурном орнаменте.// Дом Бурганова. Пространство культуры., N 3/2014, М., 2014. С 74 – 82

Т.Е. Фадеева

ИНСТИТУЦИЯ ИСКУССТВА И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДМЕТА

Статья посвящена проблеме выявления специфики современного искусства. В качестве отправной точки были использованы выводы институциональной теории искусства, вследствие чего сформулирована идея онтологического парадокса, заключающаяся в том, что произведение искусства понимается в американской науке, прежде всего тем, что обладает статусом произведения в рамках определенной социальной группы, и только затем оно − «данность реального бытия».

This article is dedicated to the problem of theoretical definition of art and elicitation of its specificity. In the capacity of starting-point the author used the conclusions of institutional theory of art. On account of these conclusions the author formulated an ontological paradox of institutional relativism in the field of art. It asserts that first and foremost the artwork is something that possesses the status of artwork in the certain social group, not entity of objective reality.

Ключевые слова: институциональная теория искусства, конвенционализм, определение произведения искусства.

Keywords: institutional theory of art, conventionalism, definition of artwork.

Изучение форм искусства в XX века и, в особенности, проблем художественного неоавангарда вызвало рост интереса к теоретическим и методологическим аспектам гуманитарных наук, включая и философию искусства, и пересмотр эпистемологических категорий, который инициирован американскими учеными.

Именно с этим связано появление в 50-х годах XX столетия антиэссенциалистской теории искусства, опиравшейся на концепции «языковых игр» и «семейного сходства» Л.Витгенштейна, а также неопределяемости общих понятий, под которые подпадают самые различные виды деятельности, включая и искусство. Антиэссенциалисты убеждены в невозможности выявления универсального понятия искусства, и значит – в невозможности существования теории искусства вообще. В 60-е годы антиэссенциалистская теория была подвергнута широкой критике, однако поставленные ею вопросы инициировали новые научные идеи, в частности, проблемы институционализма.

Теория институционализма, появившись в конце 60-х годов XX века в США, предложила новый взгляд на искусство. Ее теоретики полагали, что нужно сфокусировать внимание не на самом произведении искусства, а на том контексте, в котором оно существует, то есть на «мире искусства» (системе специфических общественных институций). Главная идея институциональной теории искусства может быть сформулирована следующим образом: искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано [1].

Главным теоретиком институциональной теории искусства является профессор Иллинойского университета Джордж Дики, в прошлом − антиэссенциалист. В процессе полемики со своими бывшими соратниками, в частности, с концепцией «открытого понятия» Вейца, Дики сформулировал институциональное определение искусства, которое является не ценностным, а чисто описательным. Согласно Дики, произведение искусства обязательно должно быть: 1) артефактом (созданным человеком), позже – «художественным медиумом» (допускается мысль, что произведениями искусства могут быть и рэдимейды, и предметы природы, однако в определенном контексте, например, выставленные в галерее и поэтому имеющие статус артефактов); 2) «институциональным», то есть признанным миром искусства за произведение искусства. В дальнейшем Дики уточнял свою теорию, в частности, в том ее аспекте, который касался механизма институциализации произведения искусства.

Институциональная теория искусства подвергалась критике за

то, что она не дает исчерпывающую характеристику искусства, не выявляет его специфику, не помогает понять отличие произведений искусства от явлений нехудожественных. По сути, из теории вытекает, что любой предмет и явление действительности или даже действие могут оказаться предметом искусства при соблюдении некоторых условий (среди которых манипуляции с данным предметом, помещение предмета в определенный контекст, например, галерею и т.д.). Однако институциональная теория искусства лишь указывает на специфику современной ситуации. Философ и теоретик современного искусства Б.Гройс в связи с этим замечает, что для зрителя, заранее не проинформированного о границах той или иной работы, практически невозможно на основе одного лишь его предыдущего визуального опыта различить [границу] между «обыкновенным» бытовым предметом и предметом, включенным в контекст искусства [2].

Н. Гудмен, представитель символического когнитивизма, также задавался этим вопросом: «Является ли разбитый автомобильный буфер в художественной галерее произведением искусства? А то, что даже не является предметом и не выставлено ни в какой галерее или музее, например, рытье и засыпка ямы в Центральном парке, как предписано Ольденбургом? Если это – произведения искусства, то являются ли ими все камни на дороге и все предметы и события? Если нет, то что отличает то, что является произведением искусства, от того, что им не является? То, что художник называет это произведением искусства? То, что это выставлено в музее или галерее? Ни один подобный ответ не убеждает» [3].

Продолжая эту мысль, Гудмен в своей книге «Способы создания миров» пишет, что исследователи не учитывают, что вещь может функционировать как произведение искусства в одно время, а в другое − нет. Вопрос должен быть не «какие предметы являются (постоянно) произведениями искусства?», а «когда предмет является произведением искусства?» Гудмен считает, что ответом на этот вопрос будет: в определенное время и в определенных обстоятельствах. В этом заключается онтологический парадокс институционального релятивизма и формулируется он так: произведение искусства – это не бытие, это статус.

Концепция Дики и размышления Гудмена подвигают к вопросу о том, какие предметы и почему считались (или не считались) произведениями искусства в том или ином обществе в тот или иной исторический период. При рассмотрении посылок институциональной теории искусства и осмыслении ее выводов возникает проблема «конвенционализма» (общественного договора). Еще антиэссенциалисты утверждали, что полная дефиниция понятия «произведения искусства» невозможна, и поэтому вопрос о том, что является произведением искусства, а что им не является, носит дискуссионный характер. Институционализм преодолел парадоксальность антиэссенциализма, постановив, что произведением искусства является то, что считает таковым произведением «мир искусства» (понятие институциональной теории искусства). Однако сразу возникает вопрос, почему подобной проблемы не существовало в прежние времена? Какие социальные обстоятельства препятствовали возникновению проблемы «определения искусства»? Аргумент антиэссенциалистов, что никому не удалось найти общих предметных свойств таких различных произведений искусства, как симфония, готический собор, кинокомедия, роман, абстрактная картина и греческая амфора [4], можно также дополнить утверждением, что очень трудно найти такое сходство между произведениями древнеегипетского искусства, классицистического искусства и искусства постмодернизма, то есть произведениями искусства различных эпох и обществ. Однако все эти произведения считались (тогда) и считаются (теперь) искусством, то есть речь идет о формальном признаке, который есть продукт «всеобщего субъективного», договоренности.

«Всеобщее субъективное» – это термин, принадлежащий И.Канту, который обосновал опосредственный характер восприятия прекрасного. Немецкий философ пишет: «Поскольку оно [прекрасное] не основано на какой-либо склонности субъекта (или на каком-либо другом продуманном интересе), и тот, кто высказывает суждение о благорасположении к этому предмету, чувствует себя совершенно свободным, он не может обнаружить какие-либо частные условия в качестве оснований для благорасположения, присущие только ему как субъекту, и должен поэтому считать, что оно основано на том, что он может предположить и у другого, следовательно, должен верить,

что обладает достаточным основанием допускать наличие подобного благорасположения у каждого. Поэтому он говорит о прекрасном так, будто красота есть свойство предмета и суждение о ней есть логическое суждение (познание объекта посредством понятий о нем); между тем, это лишь эстетическое суждение и содержит только отношение представления о предмете к субъекту; сходство его с логическим суждением в том, что оно позволяет предположить его значимость для каждого. Однако из понятий эта всеобщность проистекать не может, ибо перехода от понятий к чувству удовольствия или неудовольствия не существует (он возможен только в чистых практических законах, предполагающих интерес, с которым не связано чистое суждение вкуса). Следовательно, суждению вкуса, вынося которое мы сознаем, что оно свободно от всякого интереса, должно быть присуще притязание на значимость для каждого, но не на всеобщность, направленную на объекты, другими словами, с суждением вкуса должно быть связано притязание на субъективную всеобщность» [5]. Речь идет о «сообщаемости» эстетического суждения. Именно благодаря этому механизму художники-авангардисты открыли путь в искусстве для того, что Б.Гройс называет «слабыми (трансцендентальными) художественными жестами» [6].

Сегодня есть склонность к произведениям искусства относить и вещи М. Дюшана, и произведения старых мастеров, однако сложно представить себе, что, например, в восемнадцатом столетии кто-либо осмелился бы выдать предмет быта, пусть даже обычную кровать (как это сделала британская художница Т. Эмин [7]), за произведение искусства, и не был бы поднят на смех. Новейшая практика искусства ставит перед теорией все более трудные задачи. Пытаясь пролить свет и, может быть, наметить пути решения для некоторых из них, мы столкнулись с тем фактом, что договоренности, конвенции регулируют общественную жизнь во всех ее сферах, включая и искусство.

Именно социальная договоренность определяет, что в ту или иную эпоху в том или ином обществе считается искусством (т.е. искусством считается то, что формально подпадает под определение искусства, принятое в данном обществе). Речь идет о первичном отборе, механизм которого, действующий в наши дни, описывает

теория институционализма. Однако повторимся, − речь идет о чисто формальном аспекте – о том, что считается искусством. По нашему глубокому убеждению, два аспекта – формальный (имеющий прямое отношение к институциям и конвенциям, социальным, экономическим и политическим обстоятельствам) и субъективно-личностный (интуитивное выражение художественной гармонии и индивидуальное восприятие произведения искусства и его воздействие на картину мира личности) следует разграничивать. В первом случае искусство рассматривается как факт, оно не автономно, экономически, политически и т.д. ангажировано, во втором – выступает как фактор, некий импульс, инициирующий известные процессы в сознании и психике индивида (художника и зрителя), расширяющий горизонт восприятия мира как художественного общественно значимого феномена.

Примечания:

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века − антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. − Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. − С. 221.

2. *Гройс Б.* Политика поэтики. − М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. − С. 36.

3. *Гудмен Н.* Способы создания миров. − М.: «Идея-пресс» − «Праксис», 2001.

4. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века − антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. − Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. − С. 27−28.

5. *Кант И.* Критика способности суждения. − М.: «Искусство», 1994. − С. 79.

6. *Гройс Б.* Политика поэтики. − М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. − С. 45.

7. Речь идет о произведении Трейси Эмин «Моя постель» (1998): матрас, белье, подушки, предметы. Галерея Саатчи, Лондон, Великобритания.

Библиография:

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века − антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. − Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997.

2. *Гройс Б.* Политика поэтики. − М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

3. *Гудмен Н.* Способы создания миров. − М.: «Идея-пресс» − «Праксис», 2001.

4. *Кант И.* Критика способности суждения. − М.: «Искусство», 1994.

5. *Мамедова Э.Э.* Художественный образ пространства в скульптуре на примере творчества советских конструктивистов .// Дом Бурганова. Пространство культуры, N 3/2014, М., 2014. С.206 - 215

6. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное. − М.: ООО «Магма», 2014.

7. *Ellada E. Mamedova.* An Artistic Image of Space in Sculpture by the Example of the Soviet Constructivists // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS N 3/2014. P. 50-56

Н.Н. Ганцева, Н.А. Костиков

КРАСОТА КАК ПРИНЦИП БЫТИЯ: АКСИОМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ АНТИЧНОЙ КЛАССИКИ

Статья посвящена анализу основных положений античной эстетики в ее отношениях к мифу, числу, вещественности и телесности произведений искусства как отражении взглядов на мир, природу и человека.

That article covers the analysis of the basic aesthetic statements of the Antique philosophers referring to the subjects of the Myth, Number, Material qualities of the works of art as the reflection of the world perception of the Universe, Nature and Man.

Ключевые слова: античная теория искусств, мифология, гармония, пластическое искусство.

Keywords: Antic theory of art, mythology, harmony, plastic art.

Искусство каждой формации имеет свой собственный стиль, такой же неповторимый, как и сама формация, определяемый базисом данной формации.

Античное мировоззрение всегда и всюду выдвигает на первый план тела в их стихийном и естественном взаимопорождении, вещи в их непосредственной данности. Это вытекает из социальной истории «господина» и «раба», этим же обоснован специфический характер тех греческих учений, которые в первую очередь ставили вопрос именно о вещах и телах. Так, в философской системе Демокрита особенно подчеркивалась видимость и осязаемость атомов, их пластическая фигурность. В связи с этим становится ясным отличие античного атома от западноевропейского – силового, и в дальнейшем – электрического.

Поэтому, не вскрыв существенную связь античного материализма с вещественно-стихийным характером рабовладельческой формации, нельзя понять специфику античного мировоззрения.

Построение мира в античности по типу физических вещей и тел есть сведение к принципу стихийно-естественного возникновения вещей одной из другой. Естественно-стихийное саморазвитие вещей делает все античное мировоззрение принципиальным и абсолютно объективистским. Все идеалисты античности, даже субъективисты, в конечном счете, являются представителями объективизма и, так или иначе, исходят из абсолютного факта космоса.

Предметом античной теории искусств является материальное, вещественное и стихийное бытие, организованное в своей полной непосредственности и оформленное в меру своих чисто физических возможностей. Это бытие, которое можно видеть, слышать, осязать, которое закономерно протекает, оставаясь живым телом и живой материей и которое оказывается последним абсолютом, исключающим всякое другое бытие. Это есть не что иное, как материально-чувственный и живой космос, являющийся вечным круговоротом вещества, возникающего из нерасчлененного хаоса и поражающего своей гармонией и симметрией, ритмическим устроением, возвышенным и спокойным величием. Этот космос и есть основной предмет античной теории искусств.

Когда мы говорим, что человек в античности понимается как вещь, как тело, то это вовсе не значит, что в античности не было человека и не было никакой его внутренней жизни. Значение имеет только тот постулат, что человек и его духовная жизнь строятся здесь по типу вещей, по типу физического происхождения физических тел.

Античные люди верили в богов. Однако в мифологической фантазии они сконструированы именно как тела, здоровые, прекрасные и вечные.

Вещность и телесность – это метод конструирования всего античного мировоззрения, способ построения религии, философии, искусства, науки и всей общественно-политической жизни.

Специфику античного искусства раскрывает рассмотрение такого понятия в греческой теории искусств, как «пластика».

Все последующие исследователи древнегреческой теории и истории искусства высоко ценили в античной Греции скульптуру и пластику. При

этом скульптура рассматривалась не как специфический вид искусства, но и как общий метод построения художественного образа во всех областях греческого искусства, философии и науки.

Самым выдающимся достижением античного искусства является именно скульптура. Греческие боги и герои сконструированы здесь так, что их можно видеть и осязать. Античный космос представляет собою пластически слепленное целое, некую большую фигуру, или статую. Можно сказать, что в Греции не было ни одной области культуры, где бы эта пластичность не была проявлена в той или иной мере.

Античная пластика вырастала здесь с такой огромной силой, так как она есть воплощение вещественно-телесного понимания жизни, а это последнее – самый прямой и самый необходимый результат формации, понимающей человека именно как физическую вещь, как материальное тело.

Рабовладельческая формация трактует человека как вещь, как тело. Но живое тело есть определенным образом оформленная стихия. Живое тело как критерий для всего прочего уже не нуждается ни в каком другом критерии для себя, оно само себя обосновывает. Следовательно, здесь телесно-жизненная стихия обосновывает себя самое. Она сама для себя и цель и средство. Она сама для себя идеал и действительность. Она вся насквозь «идеальна» и насквозь «реальна». А это значит, что античное художественное произведение не просто изображает вещи и тела. Последние, являясь здесь самоцелью для чувственного восприятия, оказываются пластическими, скульптурными. Ведь если живое тело рассматривается в своем самостоятельном явлении, это значит, что в нем отмечаются в первую очередь телесные процессы – его вес, тяжесть, равновесие (или его отсутствие), объемность, трехмерность, подвижность или неподвижность, быстрота или медленность, манера держать себя и т.д. Это и значит, что перед нами произведение скульптуры.

Человеческое в античности есть телесно человеческое, но отнюдь не личностно человеческое.

Рабовладельческая формация не знает личности с ее бесконечными культурными возможностями, с ее неисчерпаемыми духовными глубинами и потому здесь нет личности в смысле социальном и историческом. Антич-ный человек – это личность природная, т.е. лишь живое человеческое тело.

Основанное само на себе самодовлеющее живое тело – это античный идеал. А это значит, что тут уже не телесность просто, а пластика, и не слепая телесная жизненная стихия, а скульптура.

Как раз вследствие того, что слаборазвитая социальная жизнь, отсутствие науки, философии и вообще отвлеченной мысли давали полный простор фантазии, мифу, у греков и развивалась их замечательное искусство, питаемое мифологией.

Классическая античная пластика абсолютно отрицает все субъективное и духовное, а от материального содержания требует полной подчиненности внешне прекрасной скульптурной форме.

Помимо природных наблюдений за природой художник в своем творчестве опирается на свои представления о красоте, на некий идеал красоты. Итак, если в бытии и в жизни самое главное не личность и не общество, не история и не человек, а тело – здоровое, красивое человеческое тело, то оно и есть идеал для всего. Все должно быть с ним в гармонии.

Красота в своей всеобщности как идеал должна в то же время быть живым человеческим телом. То есть – это не красота камня или дерева, а сама красота, которая присутствует во всех прекрасных существах и вещах.

Что же такое красота, взятая в своей максимальной общности и в то же время представляемая как живое человеческое тело? Это греческие боги.

Античная теория искусств в своей основе опирается на мифологию. Каждый бог есть бесконечное обобщенное бытие данного типа, смысловой принцип и в то же время человеческое тело. Этот бог пластичен, он – скульптурное изваяние, вечная статуя, вечный скульптурный прообраз и идеальная модель для всего совершающегося в приделах соответствующей области бытия. Так, Зевс – идеальное человеческое тело, являющееся прообразом неба; Посейдон – воды и моря, Гефест – огня, Афродита – любви, красоты и т.д.

Античная теория искусств в своей основе есть мифология. С нее она начинается у Гомера, ею заканчивается в неоплатонизме. С начала мифология как таковая, в своей непосредственности, в конце истории античной культуры – в своей рефлектирующей структуре, как философия мифологии.

Пластический принцип создает богов не толь внешне, но и их внутреннее, духовное содержание. Если для нас всякий стиль углублен

до мировоззрения, а всякое мировоззрение конкретизировано и доведено до стиля, то необходимо, что бы и внутреннее существо было пластично и пластика должна быть тут духовными средствами. Но что значит, что дух пластичен, что он – живое человеческое тело? Это значит, что ему свойственно все текучее, аффектное, эмоциональное, что свойственно человеку. Это значит, что боги должны обладать всеми человеческими страстями, пороками, ошибками и т.д. это значит, что они должны творить и добро и зло, быть сильными и бессильными. Тут и достигается единство пластического стиля и пластического мировоззрения.

Эти боги – совершенные, идеальные существа. Но в тоже время они существуют в виде прекрасных изваяний, они страстны и порочны, как люди.

Вот что такое красота в представлении греков.

Миф – исторически первая форма сознания, порожденная ранними социальными отношениями, когда человек еще не осознает себя как личность, не способен выделить себя из окружающей среды – природы и социума. В мифологическом сознании мир и человек оказываются едиными, отсюда – свойственная этому типу сознания нерасчлененность одушевленного и неодушевленного, естественного и сверхъестественного, познавательного и эмоционального, реального и желаемого. Представления о мире формировались человеком по аналогии с ним самим, с отношениями внутри общины.

Античная теория искусств имеет в мифологии свою почву, но сама она есть та или иная теория мифа, а не просто сам миф. Для теории же необходимо уже то или иное развитие субъекта и мыслительных потребностей. Таким образом, мы имеем конструирование мифа в греческом искусстве. Конструирование это имело свою длинную историю. Так, «Идеи» Платона есть не что иное, как боги древней мифологии, но переведенные на язык разума, на язык понятий. Божественный перводвигатель Аристотеля, это «идея идей», не что иное, как древнегреческий Олимп, но реконструированный средствами логики и метафизики. Неоплатонизм тоже явился философской реконструкцией древней мифологии – он был концом древнего мифа, ибо с ним закончилось использование как всех рациональных, так и всех иррациональных возможностей древнего мифа.

В этот период конкретно-художественная регулятивность мифа

сменяется объяснением мира, основанном на неантропоморфных началах. Космос объясняется не как прообраз олимпийских богов, а исходя из единого регулирующего принципа.

Искусство классики дает человеческую личность в ее непосредственном явлении. Но так как эта личность понималась в античном мире телесно и пластически, то искусство классики дает нам человеческую пластику в ее непосредственном нерефлектированном виде, т.е. без психологии, без украшательства. В качестве высшей эстетической ценности здесь выступает человеческое тело само по себе, в свободном проявлении своей анатомо-физиологической структуре.

Большое значение для развития древнегреческого искусства имело учение пифагорейцев. Оно явилось важным поворотом в развитии сознания, поэтому его научное и культурно-историческое значение огромно. Письменных трудов самих пифагорейцев до нас не дошло. Причина этого состоит в том, ранние пифагорейцы не фиксировали свое учение письменно, оно существовало на основании устной традиции. Сведения о пифагорейцах можно почерпнуть в работах Платона, Аристотеля, неоднократно судивших о разных сторонах их учения, а также в высказываниях философов неоплатонического и неопифагорейского толка эпохи эллинизма.

Учение пифагорейцев о красоте и искусстве генетически связано с культом Диониса. Пифагор объединил в Кротоне орфические секты в религиозно-политический орден и занимался теоретической интерпретацией и переосмыслением наследия дионисизма. Главным, однако, является не связь пифагорейства со старым культом, а новые принципиальные установки пифагорейцев. Культ Диониса давал определенные основания для разработки теоретических представлений, даже слово «теория» родилось в недрах орфического культа; правда, вначале оно означало «интеллектуальное созерцание», «экстатическое откровение». В дионисизме природа выступает в виде мощного генератора, вечно порождающего бесконечное разнообразие и полноту жизни.

В этом учении отпадает, прежде всего, антропоморфность мифологического мышления. Эта форма овладения действительностью не соответствовала более культурно-социальному уровню развития греков. Силы природы и общества, еще так недавно олицетворявшиеся

в человеческих образах богов-олимпийцев, начинают воплощаться в более абстрактных и всеобщих понятиях, в это время необычайно расширяется категориальный аппарат мышления. Конкретно-образное мышление сменяется установкой на объяснение, идет поиск сущности бытия. Универсум, космос, бытие воспринимаются как нечто единое, но общий закон мира ищут не в схеме, первообразе жизни олимпийских богов, а в едином и все регулирующем принципе. Вечной и вневременной сущностью, которая организует деятельность, в философии пифагорейцев оказалось число: «... и всю вселенную признали гармонией и числом» (см.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1994).

Пифагор тем самым подчеркивал ту сторону мира, которую он считал важнейшей – его структурность, организованность, упорядоченность, симметричность, а тем самым его красоту.

Первые математические отношения, выведенные при исследовании астрономических явлений, послужили почвой для образования числа как единой формообразующей сущности, способствовали превращению числа в единый структурный принцип, охватывающий космос, землю и жизнь человека. Превращению математических соотношений в конструктивное начало бытия, интуитивная вера в силу дедукции, выводящей конкретное, частное из общих самоочевидных аксиом, единство рационализма и мистицизма в объяснении мироздания — все это зародилось в пифагореизме и много раз модифицировалось в философских системах вплоть до начала XIX в. Впервые в европейской истории открытая точность и определенность математического знания породила и иллюзию его всесилия, стремление объяснить все связи и явления мира системой математических отношений.

В этой связи показательны ссылки на «принцип гномона» в античной эстетике при уточнении взглядов пифагорейцев. Гномон — солнечные часы, тень от вертикального столба которых делит пространственно-временной континуум на определенные числовые отрезки. Все явления, вещи представлялись геометрическими образованиями, границы которых отмечались числом точек, определенным образом расположенных. Число выступало как принцип фигурного построения, фигурного рассечения, пределом беспредельного. Гармония мыслилась как оформление, как принцип четкого структурного

членения беспредельного. Законы мира, олицетворенные ранее в воле олимпийских богов, получили ярко выраженную математическую, интеллектуальную интерпретацию.

Особенность учения пифагорейцев заключалась в эстетическом характере всего их философского построения; это было связано, прежде всего, с их представлением о гармонии — миросозидающей сущности числа. Мировой строй и все, что существует, образовано единством предельного и беспредельного. Упорядоченность вселенной, граница безграничного, членение бесконечного — все это созидающая сила гармонии. Пифагорейцы уподобили все вещи числам, они признали началом числа и заключающиеся в них соразмерности, которые они называли гармониями, как свидетельствует Платон. Число стало сущностью мира.

Однако снятие мифологического мировоззрения — не мгновенный взрыв, а процесс, поэтому у пифагорейцев наряду с новыми абстрактно-логическими установками сохраняются элементы старого, далеко еще не изжитого мироощущения. Первые «точные» исследователи создают темную мистику чисел, конкретное воплощение угаданных числовых закономерностей породило странный мир, где любовь находила свое высшее проявление в октаве, а справедливость отождествлялась с квадратным числом. Новая «числовая» конструкция бытия мыслилась пифагорейцами как конкретный музыкально-числовой космос («строй мира» — это буквальное значение понятия «космос»).

В платоновском «Тимее» можно прочесть об этом удивительном математическом музыкально-астрономическом построении. Космос образован симметрично расположенными и настроенными на определенный музыкальный тон сферами, вещи и души имманентно содержат в себе гармоническую структуру. На все это переносятся соотношения, выявленные пифагорейцами в конкретных исследованиях числовых отношений музыкальных тонов, связей высоты тона с быстротой движений и количеством колебаний, закономерностей диссонанса и консонанса. Старшие пифагорейцы переносили известные им музыкальные соотношения на всю вселенную, будучи твердо уверенными в обратном, т.е. в том, что они переносили на музыку законы космоса. Им казалось, что гармония «музыки небесных сфер» звучит в тех конкретных вещах, с которыми они имели дело в практической жизни. Музыка, математика,

гармония объединились, они составляли единую эстетическую сущность космоса, конкретной вещи, единичной души. Круговращение миров оказывалось созвучным движению души. Призвание музыканта — услышать небесную гармонию и пробудить человеческие души, настроить их в соответствии с универсумом. Мир, таким образом, представал в виде художественного произведения — чувственного космоса с гармонией сфер и пропорциональным распределением в нем физико-геометрических и музыкально-арифметических соотношений.

Одной из первых теорий искусств явились идеи Поликлета, скульптора и писателя, жившего в V в. до н. э. Его утраченный теоретический трактат и статуя имели одно и то же знаменательное название — «Канон». Скульптура Поликлета наиболее известна как Дорифор или Копьеносец. Плиний писал: «Сделал Поликлет также копьеносца, возмужалого юношу. Ее (статую) художники зовут каноном и получают от нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию» (см.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1994). У Поликлета вещественность античного искусства доходит до создания статуи Канон (Дорифор) – зрелого классического идеала. Канон (Дорифор) Поликлета есть одновременно и идеальная, и реальная форма искусства.

Исходя из общего чувства онтологизма числа, а значит и числовой структуры мира, Поликлет разработал регулятивные нормы изобразительной деятельности скульптора. В произведении Поликлета число телесно, для него характерна структурная правильность и регулятивный характер художественного построения.

Информация о конкретных числах канона Поликлета имеет некоторую интригу. Наиболее распространенными являются известные числовые пропорции человеческого тела, приводимые Витрувием: «Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и начала корней волос составляет десятую долю тела, так же как и вытянутая кисть от запястья до конца среднего пальца, голова от подбородка до темени – восьмую, и вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до начала корней волос – шестую, а от середины груди до темени – четвертую. Что до длины самого лица, то расстояние от низа

подбородка до низа когтей составляет его треть, нос от низа ноздрей до раздела бровей – столько же, и лоб от этого раздела до начала корней – тоже треть. Ступня составляет шестую часть длины тела, локтевая часть руки – четверть, и грудь – тоже четверть, а у остальных частей есть также своя соразмерность, которую тоже принимали в расчет знаменитые древние живописцы и ваятели и этим достигали великой и бесконечной славы» (Витрувий Марк Полион. Об архитектуре десять книг. М., 1936).

Но к тому времени уже существовал канон Лисиппа, который, в отличие от Поликлета, который делал людей такими, какими они бывают в действительности, делал такими, какими они кажутся. Поликлет, в отличие от Лисиппа, был представителем более строгого классического идеала.

Поликлет был пифагорейцем. Он придерживался теории золотого деления (вся длина так относится к большей части, как большая к меньшей). Поэтому скульптура Дорифора, как выразителя канона, представляет следующие пропорции: весь его рост относится к расстоянию от пола до пупка, как это последнее расстояние – к расстоянию от пупка до макушки. Расстояние от пупка до макушки относится к расстоянию от пупка до шеи, как это последнее – к расстоянию от шеи до макушки, и если взять расстояние от пупка до пяток, то золотое деление падает на колени.

Однако числовые отношения, выражающие структуру прекрасной человеческой фигуры, проистекали не из стремления художника подражать природе — скульптор передает физическое положение данного живого тела, симметрию, размерность его частей как конкретное проявление общего закона пропорциональных отношений космоса. Пифагорейские принципы неотделимы от основной идеи — числа, которое есть одновременно и идея порядка, и принцип структурной целостности; число есть вовсе не результат счета, а творческая сила, способная расчленять бесконечное, одновременно обеспечивая его единство.

Библиография:

1. *Виндельбанд В.* История древней философии. Т. I. − Спб., 1911.
2. *Витрувий Марк Полион.* Об архитектуре десять книг. − М., 1936.
3. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. − М., 1994.

Н.В. Геташвили

ДРУГАЯ АНТИЧНОСТЬ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКА

...Под скифской вьюгой снеговою
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей
Ф. Тютчев

В статье приводятся некоторые примеры, обнаруживающие смену парадигмы в отношении к образам античности русских художников начала XX века.

This article features several examples, illustrating the paradigm shift in relation to the classical images in the Russian art at the turn of XXth century.

Ключевые слова: В. Серов, Л. Бакст, М. Врубель, античная мифология, А. Белый, В. Соловьев, Дм. Мережковский, Древняя Греция.

Keywords: V. Serov, L. Bakst, M. Vrubel, ancient mythology, A. Bely, V. Soloviev, D. Merezhkovsky, Ancient Greece.

Хорошо известное полотно «Крик» Мунка, казалось бы, не имеет никакого отношения к русскому Серебряному веку. И, тем не менее, в моем сообщении оно призвано сыграть роль эпиграфа и пролога одновременно: конец XIX и начало XX столетия ознаменовались диковинным атмосферным явлением, наблюдаемым во многих странах и особенно поражающим воображение в северных европейских: красным свечением неба на протяжении долгого периода [1].

«Красные зори», «ЗОревая сущность», «ЗОревое откровение» – откровение прихода нового, Нового мира… «Было душно от зорь,

нестерпимых, бесовских и алых, / Их запомнили все мы – до конца наших дней…» [2] (Ахматова). Удивительно, что русские художники словно не заметили [3] то, что стало для литераторов и философов знаком и символом грядущих перемен. Однако совершенно точно, что предчувствие таковых было и ими ощущаемо – нового ждали, к новому готовились, новое искали и находили в еще не забытом старом. «В час итогов» назвал свою речь С.Дягилев на приеме по случаю успеха Таврической выставки. Осознание «перемены участи» крепло.

Если довериться А. Белому в том, что «символ есть образ» [4], а символ, закрепленный в слове, краске, веществе, становится образом искусства, то не удивительно, что эпоха предчувствия великого перелома, осененная небесным знамением, способствовала резкой смене парадигмы и по отношению к такому частному «мотиву», как «античность».

Вслед за интерпретациями античности, сформированными классицистической, а затем академической эстетикой [5], в последней трети XIX века включается и линия мифотворческой символики, и иной эстетической условности.

Эсхатологическое переживание на рубеже веков узревало в греческом сознании эстетически-врожденную аксиому «благого конца – меры» [6] и связало «человечески-божественное явление Конца» с красотой [7]. Именно с таким, начинающимся с заглавной буквой «концом», идея была сформулирована в послесловии Серебряному веку [8] Дмитрием Мережковским. Тем, кто в своих исследованиях о Толстом и Достоевском высказал мысль о перерождении самого душевного состава человека этого времени и предстоит выбор «нашего» (по словам А.Белого) поколения «между возрождением и смертью» [9]. И тот же Андрей Белый вспоминает «грезы Соловьева о Третьем Завете, Царстве Духа» [10] и говорит, что «срыв старых путей переживается Концом Мира, весть о новой эпохе – Вторым Пришествием…» [11].

Парадокс эпохи Серебряного века, отмеченной знаком «театрализации жизни» (Н. Евреинов), – самым ярким визуальным воплощением глубинных философских переживаний стало станковое полотно господина «театрального декоратора» – «Древний ужас (Terror Antiquus)» (1908, ГРМ). И именно к этому панно относится определение, не находящее «подтверждения» в собственно колористической гамме,

но позволяющее вспомнить об «атмосферных» реалиях современности – «багровый закат Атлантиды» (М. Волошин) [12].

Другой современник Вячеслав Иванов так определил свое впечатление от картины: смотрящий «постигает его (ужас – Н.Г.), но не испытывает, т.к. точка зрения перенесена в сферу, где события становятся предметом беспримесного, безотносительного созерцания» [13]. Волошин описывал сходные ощущения [14].

И все же Бакста не следовало упрекать в неумении передавать захватывающий трагизм гибели миров. Напротив, отдавая честь тем, кто отметил эту авторскую черту (Иванов, Волошин), вспомним и о главной идее, вполне родственной мысли Мережковского, уравнивающей завершение, «Конец» с фактом рождения Красоты, а потому исполненной бодрой надежды, трагизм исцеляющей.

Среди пространного комментария Л.Бакстом своего произведения, не принятого коллегами-художниками, но поднятого на щит литераторами-символистами и философами, обращают на себя следующие строки: «Разве не характерно, что самая страшная угроза античного мира – гром среди ослепительного прекрасного неба, знамение среди света – вторжение потусторонних сил!» [15].

Бакст пишет о молнии, не вспоминая в своем тексте то, что помнилось знатоками – гераклитовский тезис: «Молния – кормчий всего; всем управляет Молния…», «этот огонь разумен – всего миропорядка причина» [16]. Но еще матфеевское: «Ибо, как молния сверкает от востока и видна бывает даже до запада, так будет пришествие Сына Человеческого» [17]. «Этот-то огонь Конца и соединяет оба человечества, второе и первое, Историю и Преисторию», – подытоживает Дм. Мережковский [18]. В таком контексте («смены миров») художественно-философское творение Бакста находится в одном ряду с произведениями, подчиненными средневековой и ренессансной иконографии, которая античные руины в картинах на евангельские сюжеты (и чаще всего с изображением Младенца) определяла как крушение старого мира язычества.

То, что Бакст убирает единственную прямую и универсальную, внутри античной мифологии, ассоциацию с грозовой молнией – Зевса-громовержца, и отводит центральное место в композиции архаической

коре, делает художника подлинным сыном своего времени, исповедующего неоплатоническую идею вечной женственности божества.

Таким образом, в «Античном ужасе» оказались переплетенными в узел несколько основных, «красных», нитей художественной культуры Серебряного века. В том числе и приверженность времени к тотальной театрализации, о которой проговаривается сам художник, написавший по поводу зрелища грозы в Дельфах, вполне возможно, ставшей «прототипом» картинной: «Какая странная, какая страшная декорация!» [19]. В этой связи осознается значительное место, которое занимают в реальном сценическом искусстве Серебряного века античные мотивы и образы; параллели театра и изобразительного искусства в обращении к античности [20] столь же красноречивы, как и – художеств с литературной и философской мыслью.

Вспоминая «античные» театральные работы Бакста, следует выделить его «Элизиум» – эскиз к занавесу для театра В.Ф. Комиссаржевской, исполненный в 1906 году. Если композиция «Древнего ужаса» могла быть навеяна реальными впечатлениями грозовой панорамы, увиденной с горной возвышенности, на которой располагалась его гостиница в Дельфах, то «Элизиум», эскизы к «Послеполуденному отдыху фавна» и другим работам подтверждают излюбленность Бакстом «птичьей перспективы», верхней точки зрения, позволяющей художнику отказаться почти полностью от изображения небесных просторов, что вкупе с рафинированной, графичной манерой письма с частыми локальными цветовыми заливками вполне соотносилось с требованием органичной, ритмической декоративности нового стилеобразования – модерна.

Кроме того, «Элизиум» оказывается в «мейнстриме» художественных устремлений времени еще из-за сюжетной основы – на рубеже веков тема рая, парадиза, утопически-счастливой гармонии с природой была востребована самыми разными европейскими художниками нового поколения (матиссовские «Роскошь, тишина и нега» 1905 г. и «Радость жизни» 1906 г. – из той же «струи»).

Возвращаясь к «Античному ужасу», следует особо отметить и «улыбку вечности» в изображении «Афродиты-Мойры» – воплощении одновременно архаической коры и таинственных критских богинь – на переднем плане бакстовского панно, и еще раз вернуться к показательной

полуфразе Волошина о новом XX веке, («…первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите»), соединяющую осознание своего, актуального, хронотопа с научными открытиями, отодвинувшими хронологические рамки античности в толщу тысячелетий.

И в этом также отразилось стремление новой генерации художников – в поисках современной манеры изображения греческого мифа [21] погрузиться в праисторию, сведения о которой пластами вскрывались археологическими находками последних десятилетий в Трое, Микенах, Олимпии, Беотии, Пергаме, на Крите. Бакст в своих воспоминаниях подтверждает усердные зарисовки друзей с «раскопок Эванса в музее» на Крите. А в 1909 году на обложке первого номера журнала «Аполлон» появилась его «критская» орнаментальная линия.

Так XX столетие, к началу своему выведшее классику из поля образцовой исключительности и идеализации, поставило античность в ряд иных «неостилей». Однако совершенно очевидно, что собрания в «Башне» порой отождествлявшего себя с Дионисом Вяч. Иванова, с переодеванием гостей в тоги, невозможно сравнивать с пассеистическими ретроинтенциями «Мира искусства». Возвращение интереса к античности в Серебряном веке после периода откровенного презрения в качестве художественного объекта в социально направленном или просто ориентированном на «сегодняшний день» искусстве было основано на формировании неомифологизма.

Говоря о дружеских связях Л.Бакста и В.Серова, исследователи отмечают: «В начале 900-х гг. любовь к античному искусству сблизила их еще больше. С.П. Яремич, хорошо знавший обоих, считал, что “именно от Бакста идет увлечение архаической эпохой эллинского искусства, так властно охватившее” Серова» [22]. Взаимному увлечению способствовала и совместная поездка в Грецию в мае-июне 1907 года.

Заметим для себя эту склонность Серебряного века в античности к Греции, не к Риму. Ни одно глубокое исследование творчества Серова не обходится без цитирования отрывка из его письма 1887 года с впечатлениями о посещении Эрмитажа: «…давно не получал такого красивого, живого настроения, какое дали мне маленькие греческие фигурки, почти игрушки, но за эти игрушки, пожалуй, можно отдать добрую половину римской холодной скульптуры» [23]. Любовь к

Греции фактически сопровождала художника всю его творческую жизнь, начиная с академических композиций «Одиссей у циклопа» и «Нарцисс у источника». И судьба словно искушала его каждый раз новыми возможностями прикосновения к любимым мифологическим персонажам, желанием увидеть их в гомеровской реальности. Бакст в своих воспоминаниях сокрушался, что в ночь, которую Серов провел на палубе во время плавания «мимо малоазиатского берега, мимо Трои» [24], («настоящей Трое наших бессонных ночей» [25]), его не было с товарищем. И в том же бакстовском тексте встречаем определение, которое ясно обнаруживает разницу самоощущения двух художников по отношению к одному и тому «объекту». Оговорка о «страшной близости» к реальному месту раскопок древнего города помогает понять иррациональный трепет бакстовского типа художественного мышления, связывающего «любовь к архаическому» (М. Волошин) с сознанием мифологической бездны, полной хтонических образов, возможно, лежащей в основе жгучей современности. Что, в общем, вполне корреспондировалось и с оптикой русского Серебряного века, и с западным, проницшеанским мышлением, уже уверовавшим в аполлоническо-дионисийскую дихтомию происхождения современной культуры.

Впрочем, стоит обратить внимание не только на определение «страшной», но и на его объект – «близости». По заключению современника Серебряного века, историка Древнего мира и переводчика, Ф.Зелинского, «…мы в своей умственной и нравственной культуре никогда еще не стояли так близко к античности, никогда так в ней не нуждались, но и так не были приспособлены понимать и воспринимать ее, как именно теперь» [26].

Во всем цикле «античных» произведений В.Серова нет ничего «страшного», напротив, они позволяют вспомнить его юношескую восторженность и желание «отрадного». Детство человечества в его эскизах и рисунках являлось с наивной ясностью, как в восприятии идеалиста, не желающего замечать боли и жестокости, присущей детской психологии и поре.

Интересно же, что при таком непосредственно-чувственном ощущении древнего мира, художественная манера, с какой он изображается художником, откровенно противоречит его же

собственной «системе». «И когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! И фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественными» [27], – пишет М. Волошин лишь чуть позже того времени, когда состоялась поездка Серова и Бакста в Грецию. Вполне естественно, что «вещественность» неожиданно воскресшей древности было бы органично передавать давно усвоенным европейским сознанием «реалистическим», иллюзорно-пластическим способом с подчеркнуто объемной трехмерностью и сложной светотеневой моделировкой. Именно такой предстает мифологическая античность в произведениях его старшего современника Бёклина. Однако Серов использует манеру прямо противоположную, условную. Не столь откровенно декоративно-графическую, свойственную бакстовскому письму, но все же и не привычную ему, лишь в эти последние годы осваимую. В наиболее законченных эскизах он совмещает живописно подробно разработанные «куски» с откровенно условно-декоративными.

Лишь в работе над одним произведением – «Похищении Европы» [28] – он использует точку зрения сверху, однако вовсе не разворачивает панораму, как Бакст. Но, приближая происходящее к зрителю, позволяет проникнуться напряжением преодоления водной, не «его», верховного олимпийца, стихии [29]. В «Античном ужасе» антропоморфная архаика была представлена изображением статуи, отсылающей к кругу магических ассоциаций. Серов ищет человеческую формулу в том же источнике. Или, напротив, находит источник возникновения статуарной формулы-формы архаики («Лицо ее какое-то оступенелое, древнее, не развитое, без тени в себе души, мечты и воображения» [30]). Между тем, именно изысканное стилизаторство Серова позволяет говорить об «аполлоническом» начале его античных композиций. О его мучительных поисках способа и средств выражения свидетельствуют варианты композиций и техник (Европу на быке он даже вылепил из глины), вплоть до «иконной доски», что позволяет видеть стремление к обретению некой универсальной, корневой художественной формулы.

Если принять во внимание точку зрения о способе воспроизведения неомифологизма в художественном творчестве как преображение

действительности, облаченной в нарочито условные формы [31], тогда из этого ряды следует исключить врубелевского «Пана». Изображение старого сатира подчеркнуто достоверно, если так можно выразиться о мифологическом персонаже. Впечатление его иллюзорного присутствия косвенно, подспудно усиливается, благодаря пейзажу. Спонтанное восхищение новеллой А. Франса «Святой Сатир», позволило художнику передать и «голубые и ясные глаза», и «притупившие рожки на седеющем темени» и другие черты лесного бога, упомянутые писателем. А еще – таинственный, но не «страшный» ночной пейзаж. Однако совершенно очевидно, что именно собственная, глубоко личная привязанность к мифологическим героям (и не обязательно античным) стала в данном случае причиной столь стремительной реакции художника (картина была написана за день) на обаяние литературного произведения. Поэтому так естественно существование Пана в живописном мире самого Врубеля, и такая органично-врубелевская атмосфера вокруг самого мифического персонажа. Кроме того, присутствие знакомого пейзажа (для написания картины Врубель использовал холст уже начатого портрета жены на фоне пейзажа), который выглядит родным и для мифологического персонажа, делается средством проекции мифа на реальную жизнь и становится косвенным подтверждением стремления новой генерации художников не только преодолевать временную дистанцию между прошлым и настоящим, находить иные, отвечающие современности, аспекты в образах античности, но и сделаться связующим звеном в цепи художественных открытий следующих поколений.

Примечания:

1. Причиной тому было особое преломление света из-за облаков пепла вследствие крупнейшего извержения вулканов Кракатау (Индонезия) в 1883 г., а затем Мон-Пеле в 1902 г. на Мартинике в Карибском море.

2. «Небывалая осень построила купол высокий…» / Анна Ахматова. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. − М., 1990. С. − 157.

3. Уж во всяком случае – не отметили в своем творчестве; лиловый колорит некоторых работ Врубеля был иного «происхождения». Как и красный веет у Петрова-Водкина.

4. *Белый А.* Проблема культуры // Символизм. Критика, эстетика, теория символизма. Т.1.− М., 1994. − С. 51.

5. Речь идет об инспирированном Винкельманом понимании античной классики как универсального художественного идеала; а также о взгляде через призму бытовой реальности (разумеется, с учетом «праздничности» самого «быта»), т.е., фактически, – о смене содержательного, сюжетного «античного» репертуара в десятилетия, непосредственно предшествовавшие Серебряному веку.

6. «…все, что прекрасно, здесь, на земле, ограничено, замкнуто, законченно; вольно стремится к своему концу и пределу» // Мережковский Дм. Тайна Запада: Атлантида – Европа. − М., 2007. − С. 28.

7. « …красота есть человечески-божественное явление Конца». Там же. − С. 29.

8. Его книга «Тайна Запада: Атлантида – Европа» впервые увидела свет в 1930 г. в Белграде.

9. Цит. по: Демин В. Андрей Белый. − М., 2007. − С. 14.

10. *Там же.*

11. Профетическое предназначение Вл.Соловьева утверждается и Мережковским в его «Немом пророке (О Вл.Соловьеве)» 1908 г.

12. «XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите, кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды (подчеркнуто мной – Н.Г.). // Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст). Ж. «Аполлон». −1909. − № 1. − С. 44.

13. *Иванов В.* По поводу картины Л. Бакста «Древний ужас». Соб. соч. в 4-х томах. − Брюссель, 1971. − С. 97−98.

14. «Мы наблюдаем за происходящим, словно сквозь толстое музейное стекло» // Волошин М. Ibid.

15. *Бакст Л.* Серов и я в Греции. Дорожные записи. − Берлин, 1923. − С. 54.

16. Гераклит. Фрагменты. 64.

17. Евангелие от Матфея (24, 27).

18. *Мережковский Д.* Там же. − С. 31.

19. *Бакст Л.* Серов и я в Греции. − Берлин, 1923. − С. 22.

20. Стоит вспомнить, что дебют Бакста в качестве декоратора состоялся в связи с постановкой «Ипполита» Эврипида на сцене Александринского в 1902 г. Среди других его «античных» постановок / – «»Эдип в Колоне» Софокла в переводе Д.С.Мережковского, там же (премьера 9 января 1904 г.); для труппы Дягилева – балеты Н.Н.Черепнина «Нарцисс» (1910,), М.Равеля «Дафнис и Хлоя» (1912).

21. Цель своей и Серова поездки по Греции Бакст определил так: «… искали современную манеру изображения греческого мифа.» (Бакст Л. Серов и я в Греции. /Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписки современников. Т. 1. − Л., 1971. − С. 563).

22. Зильберштейн И.С., Самков В.А. в кн. «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников». − С. 559.

23. *Серов В.А.* Переписка. 1884–1911. − Л.–М., 1937. − С . 107, 108.

24. «… а Серов… всю ночь он плыл, подняв воротник летнего пальтишки, одинокий на палубе – точно один на греческой тририме…». (Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников». − С. 567).

25. Ibid.,

26. Цит. по: Успенская А.В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. − М., 2006. − С. 430.

27. *Волошин М.* Ibid. − С. 44.

28. Существуют 6 вариантов композиции. Тем не менее, ни одна из них не может считаться законченной.

29. В.В. Розанов в своей статье «Валентин Александрович Серов на посмертной выставке», опубликованной в газ. «Новое время» 31 января и 2 февраля 1914 г. пишет: «… впечатление массы воды, с трудом одолеваемом богом».

30. Ibid.,

31. *Недошивин М.* Судьба античного наследия в искусстве 20 века// Античность в европейской живописи XV−XX вв. Выставка картин из музеев СССР, ГДР, Нидерландов, Франции; Каталог/ Отв.ред. Н.С.Егорова. − М, 1982. − С.34).

Библиография:

1. *Бакст Л.* Серов и я в Греции. Дорожные записи. − Берлин, 1923.

2. *Белый А.* Проблема культуры // Символизм. Критика, эстетика, теория символизма. Т.1.− М., 1994.

3. *Геташвили Н.В.* Античные сюжеты в театральном творчестве Пабло Пикассо.// Дом Бурганова. Пространство культуры, N 3/2014, М., 2014. С. - 196 - 205

4. *Недошивин М.* Судьба античного наследия в искусстве 20 века// Античность в европейской живописи XV−XX вв. Выставка картин из музеев СССР, ГДР, Нидерландов, Франции; Каталог/ Отв.ред. Н.С.Егорова. − М, 1982.

5. *Успенская А.В.* Античность в русской поэзии второй половины XIX века. − М., 2006

Н.Н. Ганцева, Г.И. Курган

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА В НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

Статья посвящена истории сложения и развития концепции Романтизма как целостной модели культуры в немецкой классической философии и эстетике. Анализируются эстетические воззрения Канта, Шеллинга, Гегеля. Приводится классификация установок и способов теоретического описания романтизма.

The authors analise history of the formation and development of the concept of Romanticism in the German classical philosophy and aesthetics. Also aesthetic concepts of Kant, Shelling and Hegel are discussed. Classification of the basic points and ways of theoretical description of Romanticism is suggested.

Ключевые слова: романтизм, специфика художественного творчества, И. Кант, Ф. Шеллинг, Г.- В. Гегель.

Keywords: romanticism, artistic creativity specificity, I. Kant, F. Shilling, G.- W. Hegel.

Романтизм – одно из самых сложных и внутренне противоречивых явлений в истории европейской культуры.

В искусствоведении можно встретить понимание Романтизма как художественного стиля в историческом ряду «классицизм – романтизм – реализм». В то же время, романтизм – явление общекультурного масштаба, такое же, как Просвещение или Возрождение. Романтическое искусство было лишь одним из проявлений Романтизма как широкого движения в духовной жизни европейского общества, начавшееся на рубеже XVIII−XIX вв.

Романтизм нашел свое выражение и в сфере идеологии, и в сфере общественной психологии.

Историко-культурная ситуация, сложившаяся в XVIII веке в Западной Европе, вызвала постепенный и неуклонный рост значения искусства в духовной жизни общества. XVIII век серьезно трансформировал всю систему духовной ориентации общества. Основной загадкой бытия становится не природа, а человек. Специальные исследования о человеке в эпоху Просвещения привели к росту авторитета искусства, так как в сфере человековедения возможности искусства (познавательные, воспитательные и т.д.) достаточно велики. Антропоцентрическая ориентация общества приблизилась в эту эпоху к пониманию истинного своеобразия искусства. Такая переоценка значения художественных явлений была теоретическим выражением того процесса, который в духовной практике культуры означал переход от Просвещения к Романтизму. В теоретических трактатах представителей нового направления прослеживалась тенденция дать по возможности более полный, систематический анализ всех форм и явлений в искусстве. Характерной чертой мировоззрения романтиков также являлась диалектичность мышления, которой они были обязаны немецкой классической философии. Во многом соответствуя романтическому индивидуализму, она вместе с тем помогала понять сущность творческого процесса.

Романтизм претендовал на универсальность взгляда на мир, на всеобъемлющий охват и обобщение всего человеческого знания, и он был действительно универсальным мировоззрением. Его идеи относились к философии, политике, экономике, медицине, поэтике и т.д., причем всегда выступали как идеи чрезвычайно общего значения. Теоретические вопросы искусства для романтических мыслителей являлись в самом общем смысле лишь определенным ракурсом всего их совокупного и целостного мировоззрения, связанного с красотой в искусстве, жизни, с проблемой художественного смысла.

Романтизм, безусловно, был реакцией художественной общественности на события французской революции, вызвавшей необычайный энтузиазм в сознании передовых слоев общества. Но в Германии реакция на французскую революцию была несколько

замедленной в своем выражении: романтизм там сложился тогда, когда французская революция уже прошла свой самодостаточный круг, когда надежды, идеи Великой французской революции – «Свобода, Равенство, Братство, Справедливость», с которыми она родилась, были попраны и раздавлены действительностью. Этот факт придал определенный характер двойственности и противоречивости идеям немецкого романтизма, основанный на противоречии идеала и действительности. Так, в лекциях по философии истории Гегель говорил о французской революции 1789 года следующее: «… только теперь впервые человек дошел до признания, что мысль должна управлять духовной действительностью. Это был величественный восход солнца. Все мыслящие существа радостно приветствовали наступление новой эпохи. Возвышенный восторг властвовал в это время, и весь мир проникся энтузиазмом духа, как будто совершилось впервые примирение божественного начала с миром» (Гегель. Лекции по философии истории. Спб., 1993. С. 106).

Но в реальности идеал оказался бесконечно выше реальности. Реальная трагедия истории возродила на новой ступени своего развития тип исторического мышления, основанный на мифологии, который покоится на дуалистическом представлении противоположности земного и небесного, богов и людей.

В романтическом сознании сфера идеального отрывается от реального хода истории, сливаясь со всей совокупностью исторически существующих представлений об идеальном, становясь вневременным полюсом идеального бытия. Весь романтизм в некотором роде есть задержанное противоречие, возникающее от расхождения идеала и исторической реальности. Результатом такого мировосприятия и мироотношения является тот факт, что романтик не способен понять объективную сущность исторической реальности, т.е. понять историческую реальность своего времени как собственный момент исторического развития. Он может постичь ее, приложив лишь свою отвлеченную меру. Чем является и на чем зиждется эта мера – «романтический идеал»? Это есть идеальная сущность культурного достояния человечества, «культура как форма бытия вечного». Все шедевры художественного творчества, особенно миф, выступают как форма истинного и вечного бытия.

Зародившись в Германии, Романтизм получил распространение по всей Европе, перенесся в Северную и Латинскую Америку. В каждой стране Романтизм оказывался еще более внутренне неоднородным. Он мог иметь и прогрессивный и реакционный характер, быть глубоко бунтарским, или, напротив, глубоко консервативным.

Романтизм в искусстве также стилистически многолик (что является одним из его отличий от классицизма, с присущими ему строгими канонами). Романтизм является широким художественным направлением, в основе которого лежит творческий метод, провозгласивший основным своим принципом свободу.

Историк романтизма – немецкий ученый Киршер – в 1906 г. писал: «Эта идеализированная гуманность, эта вера в созидательные силы души, дыхание которой излучает животворящую любовь, это упование на внутреннего бога, на вечно доброе начало духовного мира человека были жизненными корнями всех форм романтизма» (Kircher E. Philosophie der Romantik. Jena, 1906. P. 5).

На такой идейно психологической почве менялось сложившееся в эпоху Просвещения представление о сравнительной ценности различных видов искусств: первенство переходило от театра к музыке, от эпоса к лирике, от «исторических» жанров к «исповедальным», т.е. от тех форм художественного творчества, в которых доминирует изображение объективности, к тем, в которых преобладает субъективность.

Многие исследователи романтизма считают, что инвариантом всех романтических стилей является признание острого, драматического противоречия между низменной (реальной, окружающей их) действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым.

Признание романтиками «антиномичности» жизни и духа, природы и культуры, революционных изменений и традиционного уклада в обществе приводило часто к тому, что романтическая стилистика часто строилась на иронических, сатирических, гротескных способах изображения реальности.

В теоретических трактатах представителей немецкого романтизма предпринимались попытки дать по возможности более полный, систематический анализ всех теоретических проблем искусства.

Стремление к систематичности проявилось в попытке разработать всеохватывающую классификацию форм художественного творчества. Так, «Всеобщая история искусств» Зульцера (1771−1774) претендовала на то, чтобы быть своего рода энциклопедией художественной культуры общества. Ирония теории Романтизма как раз и заключалась в том, что с одной стороны, он провозглашал принцип «свободы творчества», а с другой – выдвигал тезис систематизации всей истории художественного творчества.

Несомненной заслугой Романтизма (Шеллинг, Шлегель) явилось распространение исторического мышления на понимание искусства.

В теории Романтизма впервые в истории культуры всеобщая история искусств была соединена со всеобщей теорией искусств. Искусство есть высший продукт духовной деятельности, так как оно выражает человека целостно, следовательно философское познание искусства раскрывает наиболее глубокие механизмы человеческого духа. В теории и практики романтизма проявилось стремление осознать сущность творчества и философски его осмыслить. Исторический взгляд на искусство был подготовлен Винкельманом, Гердером, Шиллером, а затем с более основательных позиций разработан А.В. Шлегелем и Ф.В. Шеллингом. Для Шеллинга обращение к истории являлось генетическим способом исследования современности. Но историческое развитие искусства в теории Шеллинга рассматривается в рамках философии искусства. Сущность искусства определяется, исходя из его места в системе объективного идеализма, который, по мысли Шеллинга, наиболее адекватно отображает сущность мироздания.

Большое влияние на формирование взглядов Ф. Шеллинга и по существу всей теории искусств романтизма оказала теория И. Канта. По Канту, искусство отличается от науки как практическая способность от теоретической по принципу не только знать, но мочь. Всякое искусство обязательно предполагает деятельность, но не делание, которое является признаком ремесла: то, что сделано по известным правилам, по канонам и ради определенной практической цели, – есть ремесло, художественная же деятельность свободна.

Талант имеет отношение к свободе, а ремесло связано нормами. Тем самым, искусство есть способ материализации, реализации жизни

свободного воображения, поэтому в чистом виде эта деятельность вне правил осуществляется не ради практических задач. Деятельность воображения не подчинена априорно заданным правилам, так как нельзя заранее иметь понятие о красоте данного произведения: «изящное искусство не может измыслить для себя правило, согласно которому оно должно было бы создавать свои произведения» (Кант И. Критика способности суждения. Соч., т. 5. М., 1966. С. 323). Искусство есть творчество гения, для прирожденно продуктивной способности воображения которого не может быть никаких правил: «Искусством по праву следовало бы признать только созидание через свободу» (Кант И. Критика способности суждения. С. 318).

Именно этот принцип «свободы творчества» романтизм провозгласил как основу своей теории. Основанием, которое позволяет считать искусство высшей ступенью способности воображения, является тот факт, что искусство дает нам возможность возвыситься над эмпирическим обобщением и одновременно мыслить больше, чем может быть выражено в понятии. Таково историческое оправдание искусства как необходимой и ничем незаменимой формы человеческой деятельности. Но не все произведения искусства отвечают требованиям духа (хотя и не противоречат критериям вкуса). Искусство только тогда соответствует своей сущности, когда живет жизнью духа. Предназначение и роль искусства в рамках человеческой культуры, согласно И. Канту, состоит в том, что оно переводит идеи разума в сферу чувственно постижимого: бесконечное предстает в конечном, недосягаемое становится доступным, невозможное – очевидным. В этой связи представляется интересным вспомнить известный афоризм Аристотеля о возможностях и специфике искусства − невозможное, но вероятное в искусстве лучше, чем необходимое, но невероятное.

Если провести параллели между размышлениями Канта и Аристотеля о сущности искусства, то выявляется общая идея, лежащая в основе их эстетической теории: диалектика общего (всеобщего), особенного и единичного как исходный пункт построения всей концепции. Но каждая из этих ключевых фигур мировой философской мысли решала проблему, находясь на определенном витке общего движения человеческой культуры, ограниченном историческими, социальными и географическими рамками.

В эстетическом отношении человека к действительности Кант увидел преодоление односторонности каждой из духовных сил человека (чувство и рассудок), позволяющее ему (человеку) обрести гармоничное душевное равновесие.

В теории Шеллинга, являвшегося ярым приверженцем и продолжателем теории И. Канта, произошло дальнейшее ее развитие, выразившееся в слиянии научно-теоретического и художественно-образного мышления в некоей новой мифологии.

Шеллинг объяснял специфику художественного творчества, исходя из основных положений теории познания Канта, согласно которым эта специфика происходит из рефлектирующей способности суждения. Рефлектирующая способность суждения сводится к тому «понятию о вкусе, по которому вкус есть способность суждения о предмете по отношению к свободной закономерности воображения» (И. Кант. Критика способности суждения. С. 245).

В целом, в теории познания Канта определяющими являются три понятия: чувство удовольствия, принцип целесообразности и уже названная рефлектирующая способность суждения. Поиск закономерностей способности суждения идет в двух направления:

1) Гносеологическая сторона: чувство удовольствия и неудовольствия, способность желания. Способность желания реализует свободу при помощи разума; чувство удовольствия и неудовольствия в способности суждения фиксирует целесообразность природы.

2) Анализ мыслительных процессов: априорное и апостериорное знание. Априорные формы мышления – это чистые формы, среди которых эстетическими формами являются пространство и время, как чистые формы чувственности. Удовольствие, связанное с прекрасным, свободно от всякого интереса, оно есть свободное удовольствие, так как ни интерес разума, ни интерес познания в данном случае не руководят нашим одобрением. В основе суждения о красоте предмета не может лежать субъективная цель, что предполагало бы интерес как определяющее основание суждения.

Основой подобного суждения не может быть и объективная цель, так как суждение о красоте не касается свойств предмета и возможностей его существования по какой-либо причине. В деятельности рассудка

человек подчинен природным закономерностям, в рамках свободной воли он подобен богу, но оторван от реального чувственного мира, И только в сфере субъективной целесообразности человек становится активным деятелем, проявляя только ему присущие возможности. В сфере субъективной целесообразности в наибольшей степени проявляется связь реального мира и деятельности человека. Внутренним критерием по-человечески целесообразного отношения к вещи, явлению и т.п. является чувство красоты.

Но что такое красота? «…красота дана всюду, где соприкасаются свет и материя, идеальное и реальное. Красота не есть ни только общее или идеальное… ни только реальное. Таким образом, она есть лишь совершенное взаимопроникновение или воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается in concreto» (Ф.В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1999. С. 83). Существует три способа представить единство общего и особенного. Изображение особенного в форме общего – это схема. Общее, созерцаемое посредством особенного – это аллегория. И, наконец, «синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины», – есть символ (Ф.В. Шеллинг. Философия искусства. С. 106). Именно этим понятием – понятием символа – представлен один из аспектов сущности искусства. Символический характер каждого явления, принадлежащего к области искусства – основа системы Шеллинга. Кроме того, сущность искусства в теории Шеллинга состоит в неразличимости идеального и реального. Понятие красоты же возникает на пересечении пар категорий: из диалектики субъективного и объективного, свободы и необходимости, конечного и бесконечного. Например, последняя пара категорий, облекающая бесконечное в конечное, выражается в произведении искусства преимущественно как возвышенное и, напротив, облекающее конечное в бесконечное, – как прекрасное.

Конкретизация общих положений теории искусства Шеллинга возникает в «историческом конструировании искусства», в котором каждое явление искусства рассматривается с точки зрения его

места в системе. В своей «Философии искусства» он рассматривает конструирование искусства «вообще и в целом», конструирование формы искусства, как проявление особенного и конструирование форм искусства как противопоставление реального и идеального ряда, что конкретизируется в историческом конструировании отдельных видов искусства, в частности поэзии. Исходный пункт исторического рассмотрения искусства в теории Шеллинга – классическое искусство греческой античности. Античность привлекала Шеллинга тем, что основой ее искусства являлась мифология, то есть целостная форма художественного сознания.

Разрушение границ между искусством и жизнью, стремление слить их в духовно-материальное целое, где мечты, иллюзии и чудеса так же действительны как естественные явления, где неразличимы прошлое и настоящее и бесконечное живет в конечном – все эти свойства романтического мышления привели к мифологизму. Ф. Шлегель утверждал, что современному искусству недостает мифологии и необходимо содействовать ее появлению. Ф. Шеллинг осуществил эту задачу, создав теорию мифов.

Синтез исторического и логического методов в понимании искусства впоследствии осуществил Гегель, потому что смог понять и обосновать изменчивость художественной деятельности и внеисторичность законов развития искусства.

В романтизме характерным являлось стремление художника осознать сущность своего творчества и философски его осмыслить. Свидетельством тому могут служить произведения Э.Т.А. Гофмана «Крейслериана», «Житейские воззрения Кота Мурра» о психологии творчества и о судьбе композитора, стихотворения Ф.Гёльдерлина, фортепьянные циклы Р. Шумана «Крейслериана» и «Танцы давидсбюндлеров», опера Р. Вагнера «Майстерзингеры». Они под-тверждают тот факт, что представители описываемого явления в истории мировой культуры, каковым является романтизм, были в равной степени творцами и мыслителями.

В теории познания романтизма выделяются две установки:

– мыслить в системе, основанной на диалектически связанном знании и признании того факта, что истина постигается путем познания (Шеллинг, живопись Рунге);

– антисистемная установка, исходящая из того, что ввести в организм искусства систему значит умертвить его, полагающая, что системность не совместима с творческой мыслью художника.

Исходя из вышесказанного, теоретическое наследие романтиков можно разделить на две формы исследования:

– систематическую, представителями которой в частности являются Шеллинг, Шлегель, Шлейермахер; и

– фрагментарную – Гофман, Новалис, Жан Поль, Вакенродер.

Но за каждым фрагментом в теории романтизма стоит понимание внутренних связей и структурной целостности искусства. В этом опять-таки проявляется внутренняя противоречивость жизни и духа, свободы творчества и необходимости подчиниться определенной системе – социальной, гносеологической, моральной и т.д. Провозглашая принцип «свободы творчества», представители романтизма не могли избавиться от того факта, что «жить в обществе и быть свободным от общества – нельзя».

По существу, в основе теории романтизма лежит системно-диалектическое представление об искусстве, как бы глубоко оно ни было спрятано, и в целом, эта теория едина, а различия между концепциями либо дополняют друг друга, либо являются инвариантами.

Так, Гофман и Новалис являлись представителями психологической теории творчества в романтизме. Новалис считал, что художник исполнен «страстного томления» по идеалу, поэтому творчество составляет смысл его существования. Это является следствием его причастности к другому, высшему миру. Гофман несколько обострил эту концепцию. По его мнению, присущее художнику «живое чувство высшего бытия» является причиной неудовлетворенности художника, так как «пошлая земная суета» не соответствует его представлениям о мироздании. Поэтому имеющийся в художнике душевный надрыв заставляет его либо вести практически монашеское существование, отречься от мира, либо он впадает в состояние безумия. Мотив художественного безумия вводит в свою философию также и А. Шопенгауэр.

В Романтизме стираются границы между идеальным и реальным, образуется особый романтический мир, в результате чего искусство

сливается с действительностью. Но это единство сохраняется лишь на мгновение, распадаясь в дальнейшем на высокий поэтический мир и низкий мир реальности. Разрушение границ между искусством и жизнью, создание некоего духовно-материального целого определяет стремление романтиков к мифологизму. Ф. Шлегель прямо призывал к созданию новой мифологии, считая, что именно этого не достает современному искусству.

Романтическая эстетика — это живая эстетика образа. Она тяготеет не к теоретическому положению, а к зримой картине, которая должна служить объяснением самой себе и в то же время уводить в бесконечность, от зримого – к незримому, от частного – к общему. Романтик находит в природе образ постоянства, в который он вмещает уникальное – высшее творение природы – человека, человеческую жизнь – и сквозь этот образ пропускает нить всеобъемлющего исторического движения. Романтизм имеет свои глубокие корни в мифологии, он и является той новой мифологией, к созданию концепции которой призывали Шлегель, а за ним и Шеллинг. Эстетическое для романтика не только прекрасное, а живое в мире, понятом как организм. Внутрь художественного образа романтик помещает все свое натурфилософское знание – о Земле, о земной жизни, о начале мироздания. В отличие от реалиста, романтик мыслит бытие в его космических пределах, философски-категориально. В работах художников романтизма земля – это не просто почва, на которой произрастают деревья, земля – это планета Земля, небо – это космос. Эта вселенская масштабность и является проявлением мифологического образа мышления, только в другом историческом измерении – летоисчислении XIX века.

Таковыми являются, в частности, пейзажи Каспара Давида Фридриха. Его работы проникнуты символическим характером, все образы живут, но не в реальном пространстве-времени, а в аллегории вещи о своей сущности, где время сливается с вечностью.

Так, деревья, выходя из земли, в землю и возвращаются, представляя в зримом облике сущность внутреннего, невидимого. Радуга превращается в своеобразный мост между земным и небесным, а звезды – в глаза бесконечного космоса. Все изображенное

является видимой сущностью беспредельного в своем историческом существовании бытия. Это конечный образ бесконечной в своем историческом развитии Вселенной. Деревья, звезды, горы, земля, развалины старинных крепостей, изображенные на полотнах мастеров романтизма, более мифологичны, чем реальны. Но это скорее образы души, а не образы природы, это результат рефлектирующей способности суждения, переход-превращение мира в поэтический образ.

Космические пределы бытия, несомненно, близки творчеству романтиков, в котором бытие и история предстают в единстве и живой взаимосвязи. И для философов, и для художников-романтиков действительность скрывается за пеленой мифологических образов, поэтому в их творчестве проявляется особая тяга к «посюсторонности».

Стремление к всеобщему синтезу приводит романтиков к необходимости синтеза различных форм искусства. Так, Новалис высказал интересную точку зрения на способ восприятия произведений искусства: «Пластические искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь совместно с тем и другим» (см.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967). Ф. Шлегель видит в синтезе лирического и эпического специфику романа как особого жанра и считает его самым романтическим в литературе. Р.Вагнер кладет в основу своей теории оперы идею всеобщего синтеза искусств и характеризует оперу как высшую форму искусства, являющуюся итогом всей истории культуры (Р. Вагнер. Опера и драма. М., 1966). Результатом теоретических изысканий Романтизма становится возможный роман в стихах.

Само направление – Романтизм, представляя собой высший синтез, претендовало на статус высшего исторического достижения всего предшествовавшего развития культуры и искусства. Многообразие явлений искусства представлено в Романтизме как единый и целостный в своем развитии мир, пронизанный внутренними связями.

Библиография:

1. *Асмус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. – М., 1962.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973.
3. *Вагнер Р.* Опера и драма. – М.,1966.
4. *Ванслов В.В.* Эстетика романизма. – М., 1966.
5. *Гегель.* Лекции по философии истории. − Спб., 1993.
6. Европейский романтизм. – М.,1973.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. – М., 1967.
8. *Кант И.* Критика практического разума. Соч., т. 4. – М., 1965.
9. *Кант И.* Критика способности суждения. Соч., т. 5. – М., 1966.
10. *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. – М., 1999.
11. *Kircher E.* Philosophie der Romantik. − Jena, 1906.

Л.Г. Крамаренко, В.А. Малолетков

ОТ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ — К КЕРАМИКЕ И ФАРФОРУ. ПРИОБЩЕНИЕ ДЕКОРАТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА К НАРОДНЫМ ТРАДИЦИЯМ (КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА)

Статья посвящена русскому декоративному искусству конца XIX — начала XX века и зарождению станковых традиций в отечественной керамике.

The article is dedicated to the Russian Decorative and Applyed Art of the end of the XIX-th and the beginning of the XX-th century and the origin of the fine art tendecies in the ceramics.

Ключевые слова: русское декоративное искусство конца XIX — начала XX века, Абрамцево, Врубель, Васнецов, Малютин, керамика, фарфор.

Keywords: Russian Applyed art of the end of the XIX-th and the beginning of the XX-th century, Abramtsevo, Malutin, Vrubel, Vasnetsov, ceramics, porcelain.

Выстраивая историю отечественного декоративного искусства XX века, нельзя не обратиться к истокам и не указать на тот родник, из которого берет начало полноводный поток художественного творчества. Важнейшие постулаты декоративного искусства начинают складываться в России в конце девятнадцатого столетия, когда к разным видам прикладного творчества, к созданию бытовых изделий с использованием народных традиций обращаются крупнейшие русские художники-живописцы, архитекторы, сценографы.

Взрыв интереса к декоративно-прикладному искусству в России связан с определенной социально-культурной ситуацией в стране. Во

2-й половине XIX века в среде передовой российской интеллигенции нарастают демократические настроения, пробуждается интерес к жизни народа, формируется национальное самосознание.

В российской культуре происходит поворот от ориентации на классические европейские стили к поискам самостоятельного пути в искусстве, опирающемся на исконные национальные традиции. В просвещенной части общества возникает интерес к российскому художественному наследию допетровской эпохи, к изобразительному и литературному фольклору, к народному зодчеству и крестьянским ремеслам. В это же время на новую ступень поднимается эстетика бытовой культуры зажиточных слоев населения. Развертывается строительство городских особняков и доходных домов с богатым комплексом внешнего и внутреннего убранства. Названные тенденции развиваются в русле нового стиля — Модерна, для которого характерен высокий уровень синтеза искусств в формировании жилой среды.

Краткий (примерно 1890—1910 гг.), но чрезвычайно яркий период модерна в России знаменателен созданием городских особняков богатых промышленников, отличающихся стилистическим и пластическим единством разных видов искусства и различных материалов: изделий из майолики с многоцветной блестящей глазурью, цветного стекла в виде светильников, ваз и витражей, деревянной резной мебели, металлического литья и ковки, ювелирного дела. Декоративные свойства материальных субстанций начинают входить в палитру художников разных специальностей, которые свободно переходят от живописи — к керамике, от книжных иллюстраций — к украшению фасадов домов, от акварели — к резной мебели [1].

Не менее характерно для стиля конца XIX века обращение к наследию средневековья, например, к романскому искусству и готике в Западной Европе, а в России к допетровскому времени, к древнерусскому зодчеству и храмовой и дворцовой архитектуре XVII века. Широкое распространение в российской архитектуре и декоративно искусстве получает направление историзма и неорусский стиль. Вместо античной героики и древнеримской атрибутики в оформлении интерьеров и бытовых изделий появляются

национальные фольклорные сюжеты, сказочные и былинные мотивы, крестьянские персонажи. В художественной среде начинается увлечение народными мелодиями, песнями, сказаниями, народным костюмом. «Интерес к сугубо национальным, местным традициям проявляется в широком диапазоне, ими были увлечены и художники-жанристы реалистического толка, и художники вводящие в свое творчество фольклорный мотив как цитату, и художники, видевшие для себя опору в народном искусстве как таковом» — отмечает Нонна Степанян в книге «Искусство России XX века» [4]. Начинается осознание ценности творческого гения и духовной жизни народа.

Внимание многих художников, архитекторов, меценатов искусства привлекает народное деревянное зодчество и декоративно — прикладное искусство. Начинается собирательство и коллекционирование старинных предметов и крестьянской утвари — деревянных и керамических изделий, изразцов, вышивок, костюмов, чеканных предметов.

В творчестве российских архитекторов, таких как Ф.Шехтель, А.Горностаев, А.Щусев, И.Ропет, В.Васнецов увлечение национальными мотивами вылилось в строительство церквей, торговых зданий, выставочных павильонов и их оформлении в «русском стиле». Обильно проявлялся неорусский стиль в изделиях декоративного искусства — резной мебели и бытовых вещах, в керамике и изразцах, украшавших постройки, в изделиях из серебра и мельхиора, росписи стекла и фарфора. С современных позиций художественностилистический характер подобных изделий может быть подвергнут критической оценке за эклектичность, чрезмерную украшенность, измельченность, поверхностное стилизаторство без понимания основ построения изделия. Но важно подчеркнуть само стремление художников к созданию предметных изделий, бытовых вещей на основе народных традиций. Причем этими ремесленными делами занимаются живописцы и архитекторы, мастера «высоких жанров», проявивших творческий универсализм и заинтересованность в декоративноприкладных сферах творчества.

«Идея универсализма была знамением времени... Художник должен уметь все: написать картину, декоративное панно, расписать

блюдо, исполнить виньетку для книги и монументальную роспись, вылепить скульптуру и сочинить театральный костюм», — подчеркивал в книге о Врубеле М. Алленов [2].

Так постепенно складываются основные принципы авторского декоративного искусства. Среди них отметим: обращение мастеров изобразительного искусства к работе с прикладными материалами, овладение навыками обработки дерева, керамики, текстиля; их попытки создания предметных форм, оформление бытовых изделий и стремление связать свои творческие проекты с жизненной средой. Наконец, погружение в стихию национального фольклора, опора на народные традиции прикладного искусства и крестьянских ремесел. Названные три главных принципа легли в основу развития декоративного искусства последующего периода.

В 1880−90-е годы своеобразным культурным центром, очагом национального направления в искусстве становится Абрамцевский кружок. В подмосковной усадьбе Саввы Мамонтова собираются крупнейшие художники того времени, среди них И.Репин, В.Васнецов, В.Поленов, Е.Поленова, В.Серов, К.Коровин, М.Врубель. Здесь, при активной поддержке и участии Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны Мамонтовых начинается интересная творческая жизнь: пишутся картины, ставятся оперы, создается коллекция крестьянских изделий, строятся столярная и керамическая мастерские. В Абрамцеве пишет картины И.Репин, строит церковь В.Васнецов, расписывает декорации К.Коровин, поет Ф.Шаляпин, проектирует мебель Е.Поленова, пишут и лепят и расписывают керамику М.Врубель и В.Серов. Всю их творческую деятельность пронизывает патриотическая идея развития русского национального искусства, раскрытие красоты и поэтичности фольклора, одухотворение повседневного бытия Г.Стернин пишет об Абрамцевском кружке, что это «...кусок русской жизни, крепко сцепленный с общественно-нравственной атмосферой и творческими исканиями своей эпохи» [5].

Среди других видов предметного творчества, осуществлявшихся в Абрамцеве, наиболее значительным представляется декоративная керамика.

Интерес к керамике возник у художников Абрамцевского кружка,

когда Е.Д. Поленова организовала «Керамические четверги», на которых художникам предлагалось расписывать глазурями готовые керамические блюда и тарелки. Этим «прикладным» занятием заинтересовались К. Коровин, В. Поленов, И. Остроухов, А. Головин, но более всех М. Врубель.

Михаил Врубель оставил большое ценное наследие самобытных декоративных изделий из керамики, можно сказать, что этот великий художник стоял у истоков декоративной керамики как профессионального искусства.

В 1890 году в имении С. Мамонтова строится гончарная мастерская под названием «Художественный гончарный завод «Абрамцево». Производственную часть налаживает мастер-технолог П.Ваулин, который после ряда экспериментов изобретает особый вид обжига, придающей поливе люстровый эффект, так называемую майолику восстановительного огня. Эта технология придает изделиям золотистый блеск, металлические отблески, игру света и отражений на поверхности.

Взаимодействие пластики глиняной формы и цветных глазурей, их единство привлекало Врубеля в керамическом искусстве. В этом материале он мечтал найти то феерическое свечение красок, вспышки солнечного и лунного света, блеск драгоценных камней, которые искал в живописи.

Врубель пробовал себя в разных видах керамики. По его рисункам выполнена большая серия изразцов с растительным и геометрическим орнаментами, с изобразительными мотивами и фактурными вариациями. В них очевидно стремление художника опереться на традиции древнерусского изразцового искусства, расцветавшего на Руси в XVII веке. Врубель писал из Абрамцева: «Здесь ... слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать в холсте и орнаменте» [2].

В то же время изразцы Врубеля совершенно самостоятельны как по композиции, так и по орнаментальному строю. Они гораздо сложнее и насыщеннее по рисунку, глазурь объединяет форму и изобразительный мотив и создает мягкое мерцание светотени. С использованием изразцов М.Врубель выполняет в Абрамцеве ряд интерьерных сооружений — оформление печи, камина, лежанки и садовую скамью. Художник проявляет в них редкое для живописца конструктивное мышление,

удачно сочетая архитектурно-утилитарную форму с орнаментальными фризами, пластичными деталями из керамики. Яркие пятна цветных плиток напоминают живописные мазки его полотен. Внести красоту непосредственно в жизнь, украсить бытовую обстановку — такая идея владела художником. Наибольший интерес представляют скульптурные работы Врубеля из майолики — серия персонажей оперы Н.Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко» — Весна, Лель, Купава, Волхова, Берендей, Мизгирь, Садко. «Я благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду» [2], — писал художник композитору.

В керамике Врубелю представилась возможность физически осязать пластическую форму в ее слиянии со стихией цвета. Керамические фигуры фольклорных героев представляются материализовавшимися персонажами живописных полотен Врубеля, в их пластике чувствуется рука живописца. Форма фигур смягченная, плывучая, импрессионистическая. Акцент сделан на глазурованную поверхность. Золотистая, с сильным металлическим блеском полива сверкает, вспыхивает, отражает внешнюю среду. Она обобщает форму, смягчает жесты, сливает в единое целое лица, венки из цветов, складки одежды, и придает героям какой-то ирреальный характер. Наиболее выразительна фигура «Волхова», в которой заметны своеобразные черты певицы Н.Забеллы, жены художника, исполнительницы партии Волховы. Образ сказочной девы, с мечтательным взглядом, с пышными волосами несколько напоминает картину «Царевна Лебедь» и несет черты поэтического символизма. Другие скульптуры — «Мизгирь», «Лель», «Садко» — это романтически-сказочные оперные герои. Выделяются из общего ряда работы «Египтянка» и «Девушка в венке» с очень выразительными лицами, с налетом таинственности. В них Врубелю удалось создать индивидуализированный образ в керамическом материале.

Нельзя не признать, что колористическое решение в керамике Врубеля доминирует над формообразующим. Примером может служить, в частности, ваза «Сирены» с огненно-золотистой поливой, переходящей в бордово-огненные оттенки. Простая форма сосуда подчинена живописной стихии.

В обращении Михаила Врубеля к керамике можно почувствовать

его стремление проникнуться духом русского фольклора, его наивной мистичностью. Недаром излюбленными героями художника были «Морской царь», «Морская царевна», загадочная дева «Волхова», русская «богиня»? Весна. Керамический материал, с его вибрацией формы, трепетным блеском глазури давали художнику лучшие возможности для воплощения образов народной мифологии.

Апофеозом врубелевского декоративизма является известное керамическое панно «Встреча Микулы Селяниновича и Вольги Святославича», предназначенное для павильона на Всероссийской художественной и промышленной выставке в Нижнем Новгороде 1896 года. Поражает узорность этой огромной композиции. Недаром Врубель любил повторять: «Орнамент — музыка наша», При всей многоречивости и сложности композиции оно впечатляет ритмической и колористической цельностью, и звучит как мощный цветопластический аккорд. По силуэту и форме при восприятии с отдаленного расстояния панно напоминает сказочную корону, венец, увенчанный птицами-сиренами и украшенный драгоценными каменьями.

В наследии Михаила Врубеля сохранилось значительное число изделий из керамики — ваз, блюд, рельефов, скульптур (некоторые из них атрибуированы в последние годы) — мы выделили лишь наиболее значительные, которые раскрывают причины, по которым художник заинтересовался и увлекся керамикой и что этот материал привнес в творческую палитру мастера. Для нашей же темы подчеркнем, что талант этого великого художника впервые раскрыл декоративную сущность и цветопластическую выразительность этого материала в авторской интерпретации и придал индивидуальную трактовку образам народной фантазии.

Известны работы в керамике и других участников Абрамцевского кружка — тарелки, вазы, изразцы А. Головина, К. Коровина, В. Серова, Е. Поленовой, В. Поленова и других, в том числе самого Саввы Мамонтова. Среди них наиболее примечателен декоративный сосуд «Петух» А. Головина — большая монументальная вещь, отличающаяся сложной декоративно-пластической узорностью. Это предмет «театральный» по масштабу, экспрессивности формы, свойственной Головину, художнику декоративного дарования.

Любопытно керамическое изделие «Черт, вылезающий из корчаги» Серова, выполненное с присущим художнику юмором, так же недавно обнаруженная его майоликовая ваза «Летящий демон». Сохранился целый ряд предметов декоративного бытового назначения — небольших вазочек, пепельниц, настенных тарелок, в которых «кружковцы» осуществляли мечту соединить «красоту и пользу» и которые успешно реализовывались среди населения.

Так на рубеже веков художники, составившие славу русского искусства, открыли первую страницу авторской декоративной керамики.

Другим центром, где на рубеже веков развернулась работа художников над изделиями декоративно-прикладного характера и приобщение к традициям русского народного искусства было имение княгини М.К. Тенишевой Талашкино Смоленской области. Главную роль в этом движении играли художники С. Малютин, Н. Рерих, А.Зиновьев, принимали участие М. Врубель, А. Головин, Д.Стеллецкий, занималась художеством и сама хозяйка имения княгиня М. Тенишева, увлекавшаяся росписью дерева и эмалью.

Главная заслуга М. Тенишевой состоит в организации музея «Русская старина», где была собрана большая коллекция изделий крестьянских ремесел и народного прикладного искусства, для которой было построено специальное здание в «русском стиле» по проекту С. Малютина. Основным собирателем и хранителем коллекции был И.Ф. Барщевский. В Талашкине были созданы вышивальные мастерские с целью сохранить и развить традиции русской народной вышивки и оркестр народных музыкантов балалаечников.

Среди сооружений выделяется домик «Теремок», выполненный также по проекту С. Малютина и представляющую собой театрально-сказочную постройку, талантливую фантазию художника на русскую тему. Фасад и интерьеры «Теремка» и театра были изобильно украшены резьбой и росписью художника, представляющих набор русских мотивов в виде вьющихся орнаментов, листьев и цветов, сказочных птиц, сиринов, павлинов, солярных знаков, искусно сплетенных в единый красочный узор. Изощренная стилизация, затейливость, яркая декоративность — характерные качества работ Малютина.

С Талашкиным связан неожиданный эпизод в деятельности Врубеля — он сделал росписи балалаек со сказочными сюжетами и пейзажными мотивами. Темпераментный почерк и колорит проявились и в этих необычных изделиях.

Основной областью работы художников с декоративноприкладными изделиями в Талашкине была резьба и роспись дерева, конструирование мебели крестьянского типа с обильным использованием резных украшение. Общей установкой талашкинцев было создание национальной мебели, удобной для современной жизни, но на деле изделия получались тяжеловесными и чрезмерно декорированными резными деталями.

В Талашкино выполнял ряд керамических изделий С. Малютин, хотя заметно его слабое владение ремеслом керамиста. Над оформлением интерьеров дома М. Тенишевой много работал Н. Рерих, создавая проекты шкафов, кресел, ковров. Сохранились мозаика Н. Рериха, украшающая фасад церкви Святого Духа во Фленове, а также работы Тенишевой в виде деревянного панно с росписью и пластины с эмалью.

Подавляющее большинство декоративно-прикладных изделий круга Талашкино выполнено в неорусском стиле и сильно отдает стилизацией, но сам факт интереса к национальным традициям и бытовым изделиям, которые с увлечением и талантом проектировали большие художники, заслуживает нашего внимания.

В эпоху модерна декоративная керамика разных жанров получает достаточно широкое распространение, в основном как оформление городских зданий, в виде изразцовых фризов и панно. Бетонные и кирпичные стены доходных домов и особняков нуждаются в цветовых акцентах, здания национального стиля украшаются изразцами в русских традициях. В ответ на требования времени в 1907 году в районе Петербурга открываются кикеринские майоликовые мастерские под руководством известного мастера-керамиста Петра Ваулина. Здесь по рисункам Е. Лансере, С. Чехонина, Н. Рериха и П. Ваулина выпускаются изразцы для украшения зданий, камины, панно религиозного содержания для церквей.

В 1910-х годах расширяют работу многочисленные мастерские Строгановского училища, в том числе керамическая мастерская,

где изготавливаются изразцы для оформления архитектуры, так же небольшие бытовые изделия — вазы, чаши, пепельницы. Примечательной чертой их является использование традиций народного керамического ремесла и создание фигурных или так называемых «звериных» сосудов, т.е. соединение утилитарного изделия со скульптурой, изображением птицы, органично сплавленый с предметной формой (наподобие известных народных сосудов «утица»). Среди наиболее выразительных изделий большой ковш, украшенный резным орнаментом с завершением в виде звериных голов — замечательный пример истолкования древнего образца (типа ендовы) в неорусском стиле. Бытовые изделия тиражируются в мастерской Строгановки, хотя их техническое исполнение не очень высокого уровня, но они пользуются спросом у населения как модные вещи. Изделия Строгановки получают популярность, представляются на международных выставках и получают высокие награды за стиль национального романтизма.

Знаменательным было также обращение художников конца XIX века к фарфору. Хорошо известны статуэтки К. Сомова «Дама, снимающая маску», «Влюбленные», «На камне» (все — 1905 г.), выполненные на Императорском заводе, чрезвычайно изящные, тонко вылепленные и расписанные, они сделаны в лучших традициях европейского фарфора конца XVIII — начала XIX веков. Виден почерк мастера-артиста во всем: в динамичности фигурок, сложности движения, изяществе жестов, тонкости деталей костюмов. В статуэтках К. Сомова есть жеманство «галантного века» и ирония художника «Серебряного века». Совершенно очевидно, что фарфоровые персонажи — это герои и героини, маркизы, сошедшие с полотен живописца. Отсвет ретростиля «Мира искусства» падает и на малую скульптуру из фарфора В. Кузнецова, С. Судьбинина, О. Глебовой-Судейкиной, которые лишь от случая к случаю обращались к этому жанру, перенося в фарфор свои излюбленные художественные образы. В белом глазурованном фарфоре была исполнена композиция В. Серова «Европа». Обращение к специфически декоративному материалу художников «высоких жанров» оставило след в дальнейшем развитии фарфорового искусства «советского периода» и всего XX века. Конец XIX — начало XX веков интересен тем, что художественный

потенциал декоративного искусства, особенно керамики, был оценен многими мастерами изобразительного искусства, и были сделаны шаги к сближению материальной и духовной культуры.

Библиография:

1. Абрамцево. Вступ. ст. Г.Стернина. Л.: 1988
2. *Алленов М.* Михаил Врубель. М.: 2001
3. *Андреева Л.* XX век в перспективе истории. Авангард и традиции.// Русский фарфор. 250 лет истории. М.: 1995
4. *Степанян Н.* Искусство России XX века. М.: Эксмо-пресс, 1999
5. *Стернин Г.* Русская художественная культура 2 пол. XIX – начала XX века. М.: 1984
6. Федоров-Давыдов. Русское искусство промышленного капитализма. М.: 1929

Т.Л. Астраханцева

В.А. СЕРОВ: ПЛАСТИЧЕСКАЯ ДИАЛЕКТИКА «СТАТУАРНОСТИ» И «ДВИЖЕНИЯ»

Классическая статуарность долгое время оставалась особенностью русской скульптуры, даже несмотря на серьёзное влияние мейсенского рококо. Однако художники из «Мира искусства» (часть международного течения ар нуво) значительно повлияли на пути развития отечественного искусства в целом, а ведущий представитель общества Валентин Серов создал ряд характерных работ (таких как «Похищение Европы»), в которых сочетаются традиционная статуарность и сложное движение, указав тем самым путь к скульптуре ар деко, которая появится позднее.

Classic statuary was a Russian sculpture long time characteristic, even despite heavy Meissen rococo influence, but the artists of 'Mir Iskusstva' society (part of international Art nouveau movement) changed the way the national visual art evolved dramatically. Valentin Serov, the key artist of 'Mir Iskusstva', created some most distinctive works (such as 'The Rape of Europa') combining traditional statutory and sophisticated motion and paving the way to art deco sculpture of the future.

Ключевые слова: фарфор, керамика, скульптура малых форм, Валентин Серов, «Похищение Европы».

Keywords: porcelain, pottery, small-scale sculpture, Valentin Serov, «The Rape of Europa».

Проблема поиска новых образов и форм в области декоративно-прикладного искусства решалась в начале XX в. профессиональными художниками. И феномен времени заключался в том, что в поисках особых, декоративных средств к керамической и фарфоровой

скульптуре обратились крупнейшие русские художники и скульпторы конца XIX – начала XX веков: М.А. Врубель, А.Я. Головин, В.А. Серов, Н.А. Андреев, С.В. Малютин, С.Т. Коненков, В.Э. Борисов-Мусатов и многие другие. Принципиальным моментом было то, что все они являлись не собственно керамистами, а живописцами, графиками, скульпторами, декораторами, что позволило расширить восприятие пластическо-художественных возможностей керамических материалов.

Классическая статуарность долгое время оставалась особенностью русской скульптуры, даже несмотря на серьёзное влияние мейсенского рококо.

Природа европейской фарфоровой и фаянсовой скульптуры, и в первую очередь, мейсенской, на протяжении XVIII–XIX вв., тяготела к динамическому стилю рококо – к искусственно придуманному идеальному миру галантных сцен, к изображению пастушков и пастушек, по-театральному влюбленных пар, капризных и жеманных, к s-образным изгибам поз и жестов. Русские мастера фарфора и в XVIII, и тем более в XIX в. эту природу до конца не понимали и не принимали (скульптурки завода А. Попова – редкое исключение), русское пластическое сознание сохраняло архаическую приверженность к статуарности, проходило этап естественно-реалистического образного мышления. Его носители даже в прямо подражательных Мейсену вещах пытались дать более незатейливую трактовку, в простых, естественно-застывших позах, не говоря уже об оригинальных шедеврах русского фарфора, как «Водоноска» С. Пименова или фигурки из «Волшебного фонаря» завода Гарднера и Гурьевского сервиза ИФЗ.

Впервые нарушили эту традицию К. Сомов, давший свои фарфоровые фигурки в динамике, и В. Серов, который задал движение в скульптуре «Похищение Европы» (фарфор, майолика).

В. Серов занимает особое место в истории русской керамики. Все творчество этого художника отмечено поиском Большого стиля и нового художественного языка. А. Голубкина называла Серова «сверхевропейцем» за честный глаз и ум. Переориентировавшись с импрессионизма на модерн, Серов создает свою знаковую вещь – фресково-монументальную композицию «Похищения Европы» (1910), по выражению С.К. Маковского - «свою предсмертную песню» [1],

«красивый образ прошлого», покоряющий тонким эстетизмом и глубоким аристократизмом, игрой света и тени, декоративной выразительностью силуэта [2]. В том же 1910 г. он создаст и скульптурный вариант этого живописного сюжета (по гипсовой модели были отлиты экземпляры в бронзе, бисквите, майолике, в глазурованном фарфоре). В майолике скульптура будет выполнена в 1915 г. В фарфор переведена только через пять лет после смерти художника.

Несмотря на живописный характер оригинала (темпера, гуашь), можно с уверенностью считать, что «Похищение Европы» с самого начала мыслилось как пластическое произведение, воплощая своими формами чистую скульптуру эпохи модерна. Еще А. Головин отмечал в Серове пластическое мышление: «Он не только рисовал, но и давал «лепку» натуры, достигая во всех деталях невероятного сходства» [3]. Головину вторит дочь художника – О.В. Серова, описывая впечатления отца во время его поездки в мае 1907 г. в Грецию, где он восхищается молодыми гречанками, их фигурами, «словно вылепленными по античному канону» [4].

Влияние модерна сказывается в текучей пластике форм, асимметричном силуэте, в «плоскостной» композиции, рассчитанной на фронтальную точку зрения. Но есть в его «Похищении Европы» и настоящая «формульность» искусства нового времени (выражение Д. Сарабьянова), новый формальный прием – чисто орнаментальное «движение вдоль горизонтальной оси», вариант диагонального «сползания», характерного уже для скульптуры 1920–1930-х гг.

В «Похищении Европы» Серов предвосхитил не только пластическое движение, но и колорит фарфора и керамики ар деко. По предположению М. Фармаковского, для группы в фарфоре была задумана своя гамма тонов. По-видимому, это сделать было нетрудно, ибо даже в живописной композиции Серов отходит от традиционных решений – не изображает быка белым с золотыми рогами, а дает гамму, близкую керамической росписи, точнее – характерную для майолики: картина построена на контрастных сочетаниях белого, ярко-синего и оранжево-рыжего цветов, подчеркивающих динамику общего композиционного движения, «упругий» ритм композиции.

Композиционно-пластические искания В. Серова стали не только

поворотом к высокой художественности, к подлинному декоративному реализму, но и значительно повлияли на пути развития отечественного искусства в целом. Его скульптура «Похищение Европы», сочетающая традиционную статуарность и сложное движение, указали путь к скульптуре ар деко, которая появится позднее.

Примечания:

1. *Маковский С.* Силуэты русских художников. М.: «Республика». 1999. С. 49.
2. *Фармаковский М.* Скульптура государственного фарфорового завода // Русский художественный фарфор. Л. 1924. С. 98.
3. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания. Сост. М. Пожарская. Л.-М., 1960. С. 30.
4. Ольга Валентиновна Серова так записывает воспоминания отца о путешествии по Греции: «Папа привез множество набросков с греческих фигур…»… «Акрополь – Кремль Афинский»…«девушки, крупные, черноглазые, чуть смуглые, с маленькими круглыми головками в черных туго повязанных на манер чалмы платочках, сидели, свесив ядреные, позолоченные солнцем ноги, голые до полных колен». … На восхищение Бакста «подлинным классическим греческим типом», встретившимся им, наконец-то в самом конце их путешествия по Греции (не с албанцами, полутурками, сирийцами, населяющими Грецию) Серов усмехался: «И ноги хороши, и глаза хороши…Посмотри – первая: не то антилопа, не то архаическая дева из Акропольского музея; жалко – сейчас девицы скроются – никогда больше не увидим таких – прощайте, статуи, навеки!...» / Серова О.В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. Л., 1988. С. 138.

Библиография:

1. *Маковский С.* Силуэты русских художников. М.: «Республика». 1999.
2. *Фармаковский М.* Скульптура государственного фарфорового завода // Русский художественный фарфор. Л. 1924.

Т.В. Горбунова

РОССИЙСКАЯ ПЕРИОДИКА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА О ПРАКТИКЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

В статье предлагается обзор российской периодики первых десятилетий XX века, рассматривается специфика публикаций, посвященных процессам художественной культуры этого периода. Показано влияние изменяющихся практик декоративно-прикладного и изобразительного искусства на идеологию периодических изданий.

The article represents the account of Russian periodicals of the first decades of the XX century dedicated to cultural development processes. The author shows the influence of the changing practices of applied and fine arts on the ideology of periodicals.

Ключевые слова: периодика, синтез, искусство, практика, станковизм, «производственное» искусство, выставка.

Keywords: periodicals, synthesis, fine art, practice, easel painting, “productivist” art, exhibition.

Российская культура первой трети XX века определялась, как известно, единством общественных преобразований и художественных процессов. Этот ключевой момент нашел свое оформление в масштабном спектре аналитических статей профессиональных критиков, в выступлениях представителей культурной элиты, в разного рода дискуссионных и информационных материалах, публиковавшихся на страницах периодических изданий тех лет. В исследовательской литературе традиционно отмечается, что идеи промышленной революции, сопровождавшие весь масштаб революционных изменений того времени, рождали большое число художественных направлений,

что и стало истоком небывалого расцвета публицистических, критических, аналитических материалов. Между тем, важно иметь в виду, что буквально каждое десятилетие начала века XX века предлагало на страницах периодической печати свое прочтение этих главных идей.

Ареной для споров, размышлений, дискуссий в первые годы XX века стали, как известно, популярные художественные журналы - «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», «Искусство и художественная промышленность», «Зодчий», «Весы» и др. Были и менее известные периодические издания, нередко предлагавшие на своих страницах обзоры художественных событий, например, журналы «Искусство строительное и декоративное», «Русское театрально-декорационное искусство» и др. Лидирующие позиции занимал журнал «Мир искусства», вокруг которого объединились художники, писатели, критики. В его популяризации большую роль сыграли выставки объединения «Мира искусства»; они стали основным источником информации о происходящих событиях художественной жизни, поскольку именно здесь получала широкую презентацию ведущая идея эпохи - идея синтеза искусств и производства.

Как в России, так и за рубежом, заметные позиции в выставочном пространстве стали занимать изделия прикладного искусства. Соответственно, большинство публикаций, критических и аналитических работ посвящалось прикладным видам и жанрам. А.Н. Бенуа, публикуя свой отчет об экспозиции российского павильона на Всемирной выставке, проходившей в Париже в 1902 году, утверждает, что выставка внушает «убеждение в целесообразности всех человеческих усилий» (1), однако он критикует отдельные выставочные изделия декоративно-прикладного искусства, характеризуя их как «нелепые», «иссушенные» и надеется, что выставка «встряхнет наших фабрикантов и художников и заставит их отказаться от лавочки и поискать более свежих путей в искусстве» (2).

В те годы все виды и жанры пространственных искусств включились в поиск новых технических приемов и художественных решений: так, книжная графика благодаря журналу «Мир искусства» сделала свою значительную заявку, повлияв, например, на сложение и распространение искусства книготоргового плаката. Однако согласимся

со Г. Стерниным, заметившим по поводу графических экспериментов, что, заметно влияя на общую расстановку художественных сил, они пока еще не выдвигали долгосрочных творческих программ. Особая ситуация сложилась и в театрально-декорационном искусстве, достаточно вспомнить о сезонах Русских балетов С.П.Дягилева, начавшихся в Париже в 1909 году и вызвавших у публики небывалый интерес. Тогда появилось множество «визуальных и документальных материалов, а также большое количество публикаций, посвященных как самому Дягилеву, так и великим танцорам», однако «журнал «Мир искусства», говоря о постановках, мало затрагивал проблемы сценического оформления и его принципы. Отзывы касались только нескольких постановок с участием членов группы: Бакста, Бенуа, Головина. Очевидно, в этот момент художники «Мира искусства» слабо представляли себе ту революцию, которая совершалась в Западной Европе в области сценического дизайна» (3).

Иная ситуация сложилась в этот момент в области прикладных искусств, где рядом с практикой абрамцевского круга художников, мастерских в Талашкино и Кикерино, с множеством экспериментов профессиональных художников (в частности, работ М.А. Врубеля в области керамики) получили активное развитие ткацкая, стекольная, фарфоро-фаянсовая промышленность; на предприятиях изготовление прикладных изделий определялось уже не столько ремесленным трудом, сколько машинным производством. Именно прикладные искусства в тот момент наиболее отчетливо продемонстрировали свою «готовность» поддержать идею союза искусств с производством – идею, выступившую тем камертоном, который настроил общественное мнение на волну критических размышлений. Поэтому активный интерес периодических изданий начала века к практике декоративно-прикладных искусств был вполне обоснован; ближе ко второму десятилетию, после того, как журнал «Мир искусства» перестал существовать, «устойчивые» профессиональные журналы («Зодчий», «Искусство строительное и декоративное», «Керамическое обозрение» и др.) продолжали постоянно публиковать материалы о декоративно-прикладных искусствах, хотя уже не столько в русле публицистической полемики, сколько профессиональных размышлений и информации.

Ведущая идея первого десятилетия сохранилась и дальше, однако она постепенно меняла акценты, «переключаясь» на практику декоративных и изобразительных искусств. Новые художественные направления предлагали иную программу, которая часто принимала форму манифестов. Установка на максимальную устремленность к «пользе», желание вывести искусство из музеев на улицу выливалось в уличные зрелища - «задорные, будоражущие, со снующим перед яркими полотнами досужим «ярмарочным людом». (4) Впрочем, это была эпоха быстрых перемен, и уже к середине второго десятилетия «конструктивная сдержанность» «производственников» заявила о своих правах на лидерство. Если Ларионов мог быть стихийным, эпатирующим публику, вторя существу русского лубка, то Малевич и Татлин были уже более сдержанны. «В результате их эксперименты в области сценического оформления 1911-1913 годов имели большее значение для создания действительно новой эстетики дизайна, в дальнейшем разработанной конструктивистами, чем вызывающие, но все еще живописные декорации Ларионова» (5). Уже в конце второго десятилетия выступления противоборствующих сторон вошли в русло оппозиции «производственное-станковое», которая была озвучена на страницах многих периодических изданий того периода. В частности, в журнале «Изобразительное искусство», который был органом Наркомпроса, «левые» представили свою программу, где Н. Пунин предложил считать беспредметное искусство пролетарским, О. Брик и Б. Кушнер обосновали свою позицию по поводу необходимости смены станкового искусства производственным (6).

В периодической печати, несмотря на определившееся противоборство художественных направлений, проявилось стремление разных редакций встать на позиции нейтралитета, определить свой «объективный взгляд» на практику пространственных искусств. По свидетельству Р.Кауфмана (одного из советских исследователей, занимавшихся проблемами периодики 20-х гг,), самой активной трибуной, поднимавшей весь спектр вопросов текущей жизни был журнал «Печать и революция», который начал свою деятельность в 1921 году в Москве и просуществовал вплоть до начала четвертого десятилетия XX века. К работе в журнале были привлечены Я.А.

Тугендхольд, К.Ф. Юон, П.Д. Эттингер и др. Здесь появляется обзор А.А. Федорова-Давыдова «Художественная жизнь Москвы» и далее в течение семи лет он выступает основным обозревателем этой темы. Как критик он отдает предпочтение творчеству художников ОСТа и даже формулирует программу их деятельности (7).

Поначалу эти предпочтения никак не влияют на общую «нейтральную» позицию журнала. Даже мнение Я.А. Тугендхольда о том, что «пролетарское искусство должно завоевать весь арсенал современных формально-технических средств», было озвучено им вовсе не в первые годы его участия в деятельности «Печати и революции», а значительно позднее - в «Советском искусстве» (1928 г. № 6). Но, как подчеркивает Р. Кауфман, со временем борьба между художественными группировками вышла и на страницы журнала «Печать и революция» и расколола первоначальный союз единомышленников, став причиной постепенной утраты журналом своих позиций в профессиональном сообществе и у читателей. Такое же стремление к отказу от симпатий к какой-либо из дискутирующих сторон пытались демонстрировать ведущие литературные журналы. Поэтому, например, литературно-художественный журнал «Творчество», издававшийся в Москве, мог публиковать материалы, посвященные теме «левого» искусства, и тут же – теме реализма. Журнал «Красная новь» помещал критические статьи Федорова-Давыдова, относящиеся к деятельности АХРР, и одновременно – доброжелательные отзывы о выставках этой Ассоциации (8).

Тем не менее, несмотря на «терпимость» по отношению ко всем противоборствующим сторонам, материалы по изобразительному искусству были традиционно далеки от «бесстрастной хроники», даже если они громко заявляли о своем нейтралитете. Так, редакция журнала «Русское искусство» в своем первом номере опубликовала следующее обращение к читателям: «Никогда еще состояние нашего искусства не являло собой картины более спутанной. Биение современной художественной жизни столь же стремительно, как и самый темп нашего существования. В поэзии, в театре, в изобразительных искусствах – напряженная борьба групп, головокружительная смена знамен, отмирание одних форм, нарождение и быстрая ломка других.

…Вместе с тем, теперь приходит пора и для журнала, стоящего вне линии борьбы» (9).

Однако в своей дальнейшей деятельности «Русское искусство» не смогло удержаться на позициях «объективности». Журнал, тяготевший к «искусству живописи», по умолчанию определил свои ориентиры и пристрастия в системе отношений «станковое-производственное». Как и другим органам периодической печати, редакции не удалось остаться на «объективных позициях». Думается, что как раз в этом и заключалась исключительность исторической ситуации третьего десятилетия XX века, ибо во всех «манифестах» противоборствующих сторон собиралась воедино та главная идея, которая определила будущую судьбу отечественной художественной практики. Если в начале XX века идея союза искусства и промышленности выбрала своим «глашатаем» (через посредство выставок и периодических изданий) прикладные искусства, то она же заложила ту программу, которая отдала далее лидерство самостоятельным искусствам, и о которой С. Дягилев писал следующее: «Мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет» (10). На страницах периодических изданий была продемонстрирована «программа» этого перелома, которая к концу третьего десятилетия XX века «вывела» искусство к идеям эстетики предметного окружения, к дизайну. В целом же периодика первых десятилетий XX века выступила как органичная составляющая происходивших художественных процессов и поэтому сумела оперативно зафиксировать и достоверно показать этот великий исторический момент.

Примечения:

1. Мир искусства. СПб, 1900 г. Т.1У № 13-24 с.105
2. *Там же*, с.110
3. *Джон Э. Боулт*. Художники русского театра. 1880-1930, М., Искусство, 1990, с.20-21
4. *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет. М.Искусство, 1990, с.22
5. *Джон Э. Боулт*. Художники русского театра., с.43

6. «Изобразительное искусство», М.,1919, № 1
7. *Кауфман Р.* Советская художественная критика. //Творчество № 9, 1976, с.15
8. *Там же.*
9. «Творчество», Москва-Петербург, 1923 № 1, с.88
8. «Русское искусство» № 1 М.-Пг. 1923, с.7-8
9. *Там же.*
10. «Весы»., СПб, 1905, вып.У1, с.45

Е.А. Ржевская

ПОРТРЕТЫ АННЫ АХМАТОВОЙ: НЕОКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Статья посвящена неоклассической линии портретов Анны Ахматовой.

The article deals with neoclassical tendencies in portraits of Anna Akhmatova.

Ключевые слова: Анна Ахматова, неоклассицизм, портреты современников, Амедео Модильяни, Натан Альтман, Ольга Делла-Вос-Кардовская, Кузьма Петров-Водкин, художественная интерпретация, Иосиф Бродский, Зураб Церетели, Валерий Малолетков.

Keywords: Anna Akhmatova, neoclassicism, portraits of contemporaries, Amedeo Modigliani, Natan Altman, Olga Della-Vos-Kardovskaya, Kuzma Petrov-Vodkin, the artistic interpretation, Iosif Brodsky, Zurab Tsereteli, Valeriy Maloletkov.

Среди поэтов Серебряного века Анна Ахматова (Горенко), пожалуй, имеет наиболее богатую портретную иконографию. Очевидно, это объясняется двумя фактами: интересом художников к поэту, «печальному ангелу» с «таинственным песенным даром», и его долгим земным странствием.

«…Секрет ошеломляющего впечатления, которое этот образ производит, состоит в том, что Ахматова обладает системой жестов. То есть ее жесты, позы, мимические движения не случайны и, как все конструктивное, доходят до сознания зрителя» [1]. Ее лик был светел и нетривиален: «Не все его черты были правильны, но ощущение своеобразного обаяния и красоты охватило меня как-то сразу. Такие лица встречаются нечасто, и забыть их нельзя. Черты бледного овала лица были тонки, в надломе бровей и уголках сжатых губ сквозило что-

то скорбное, взгляд был замкнут, точно уходил в какую-то бездонную внутреннюю глубину» [2]. Похожее впечатление Ахматова произвела на художника Юрия Анненкова: «Грусть была, действительно, наиболее характерным выражением лица Ахматовой. Даже – когда она улыбалась. И эта чарующая грусть делала ее лицо особенно красивым. Всякий раз, когда я видел ее, слушал ее чтение или разговаривал с нею, я не мог оторваться от ее лица: глаза, губы, вся ее стройность были тоже символом поэзии» [3].

Характерный ахматовский профиль с горбинкой «античной камеи» имел восточное происхождение. Ее бабушка была гречанкой «с островов», говорила по-гречески. И саму Ахматову, по ее словам, называли «последняя херсонеситка» [4].

«Знакомство с поэтом следует начинать не с изучения его стихов, а знакомством с его портретом», – считал искусствовед и художественный критик Э.Ф.Голлербах [5].

По всей видимости, одним из первых портретов Ахматовой была картина Алексадры Эстер (в девичестве Григорович), с которой она познакомилась, возможно, еще в Киеве. След его затерялся, но остались поэтические строчки, воспоминание, по ним можно предположить его композицию, словно из «Абиссинских песен» Гумилева, и богатый пластический язык «амазонки русского авангарда» Экстер: соединение пуссеновской классики и кубизма. Именно с этим изображением связываются поэтические строки Ахматовой из ее «Старого портрета» (1910):

Сжала тебя золотистым овалом
Узкая, старая рама.
Негр за тобой с голубым опахалом,
Стройная белая дама.
Тонки по-девичьи нежные плечи,
Смотришь надменно-упрямо;
Тускло мерцают высокие свечи,
Словно в преддверии храма…

Ю.Ф. Коваленко, доктор искусствоведения и исследователь творчества Экстер, подтвердил в разговоре, что портрет Ахматовой кисти художницы ему никогда не встречался, к тому же ее не увлекал портретный

жанр и в списке портретов, составленном Анной Андреевной в конце жизни, имя Экстер не упоминается [6]. Однако оно фигурирует в статье И.С.Эвентова «От Фонтанки до Сицилии», где Ахматова, рассказывая о своей дружбе с Маяковским, упомянула ее имя: «Я несколько дней позировала художнице Экстер; как-то он (Владимир Маяковский – Е.Р.) пришел в ее мастерскую, застал меня, и мы перекинулись какими-то словами. Потом встретились на Большой Морской…» [7]. О судьбе других портретов Ахматовой, выполненных ее современниками, мы знаем больше [8].

«Образ Ахматовой»: так называлась поэтическая антология, вышедшая в 1925 году в Ленинграде под редакцией Голлербаха. В ней собраны стихотворения, посвященные Ахматовой, − Александра Блока, Николая Гумилёва, Осипа Мандельштама, графа Василия Комаровского, Федора Сологуба, Михаила Кузмина, Сергея Городецкого, Всеволода Рождественского, Бориса Садовского, Александра Тинякова (псевдоним «Одинокий), Михаила Лозинского, Марины Цветаевой... Обложку сборника выполнил художник Евгений Белуха, марка издательства – Сергея Чехонина.

В этот сборник вошли портреты Ахматовой Натана Альтмана, Кузьмы Петрова-Водкина, рисунок Юрия Анненкова, силуэты Елизаветы Кругликовой и Евгения Белухи, фарфоровая статуэтка Натальи Данько (расписана Еленой Данько) и другие.

Однако из всех портретов Ахматовой ей самой был наиболее дорог рисунок Амедео Модильяни, некогда подаренный художником в Париже. Рисунок сопровождал ее на протяжении всей жизни, при переезде с одного места жительства на другое, из города в город: «… как всегда, в углу висели иконки, а над изголовьем – знаменитый портрет Модильяни» [9]. Необыкновенно щедрая на подарки, которые Ахматова дарила своим близким, порой отдавая самое дорогое, с этим рисунком, пожалуй, последней «драгоценностью» она не рассталась до конца своих дней.

Графический портрет Ахматовой хорошо известен нам сегодня: на белом листе стремительное перо Модильяни по контуру едва наметило образ: грациозный поворот головы, акцент на характерный профиль «восточной царицы». Рисунок своей легкостью и одновременно

монументальностью производит впечатление «скульптурности». Запечатленный художником образ вызывает ассоциацию с Духом ночи, не случайно существует его сравнение с аллегорической фигурой «Ночи» на крышке саркофага Джулиано Медичи, созданной Микеланджело:

Вот эта ночь, что так спокойно спит,
Перед тобою – Ангела созданье,
Она из камня, но в ней есть дыханье,
Лишь разбуди – она заговорит.

(Джованни Строцци)

В ахматовском образе, при всех его инретпритациях, неизменна тайна, рождающая целую вереницу сравнений и метафор: Нефертити? Египетская жрица? Нет, быть может, ближе к ожившему Сфинксу, как и на ее петербургской фотографии 1926 года. Если одним словом охарактеризовать состояние изображенной, то это спокойствие, грациозное и величественное.

«В Лувре (1911), − вспоминала Ахматова, – я была насмерть прикована к Египту. Египтянкой – царица и плясунья – изображал меня рисовавший тогда Амедео Модильяни» [10].

Свойство тонких душ − «дружить до каждого столетья!»

(Марина Цветаева). Не случайно современники отмечали: «Необычайность ее воображения, поэтического и реалистического одновременно, позволяла Ахматовой приближать к себе и самой приближаться к самым отдаленным историческим явлениям, если, конечно, они ее волновали» [11]. (И.М.Меттер). И первым ее образ с минувшими веками связал Николай Гумилев в своем посвящении к «Царице»:

Твой лоб в кудрях отлива бронзы,
Как сталь, глаза твои остры,
Тебе задумчивые бонзы
В Тибете ставили костры…

Но рот твой, вырезанный строго,
Таил такую смену мук,
Что я в тебе увидел Бога
И робко выронил свой лук…



Рисунок 1. К.С. Петров-Водкин. Портрет А.А. Ахматовой. 1922



Рисунок 2. Зураб Церетели. Анна Ахматова (серия «Мои современники») 2000 год.

Мечты о былом, «за гранью прошлых дней» (Афанасий Фет), в те годы посещали и Модильяни. Во время знакомства с печальной «царицей» в 1910 году, он, по словам Ахматовой, «бредил Египтом» [12]. Художник водил ее в Лувр, уверяя, что здесь надо изучать древнеегипетское искусство, а все остальное − tout le reste, недостойно внимания.

Именно египетскими мотивами навеяны модильянивские образы Ахматовой, где ее лицо, согласно канону, изображено в профиль, а стан строен и грациозен [13]. Среди рисунков есть «обнаженные», художник запечатлел пластическую красоту гибкого, как у танцовщицы, женского тела. По воспоминаниям Анны Ахматовой, Модильяни подарил ей шестнадцать рисунков, из которых уцелел один [14].

Их душевная близость раскрывалась в любви к слову, к поэзии. «Больше всего мы говорили с ним о стихах», − напишет позднее Ахматова [15]. В Люксембургском саду Модильяни читал Ахматовой стихи Верлена, Лафорга, Малларме, Бодлера, а она под сенью каштанов читала ему свои стихи, где была та же грусть, что и у французских

поэтов. Быть может, в мелодике стиха ему чудились мелодии Адажио… Но мог ли Модильяни по достоинству оценить ее поэзию, ведь она была написана на русском языке?

Вероятнее всего, чутьем художника он только прозревал ее глубину. «Счастье − это ангел с печальным лицом», − написал Модильяни однажды своему другу Полю Александру. Эти слова будто сказаны об Ахматовой.

И даже «праздник, который всегда с тобой», Париж, двадцатилетний возраст Ахматовой, романтическая атмосфера богемной жизни − все это не заглушило тревожных предчувствий: «…Вероятно, мы оба не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих предысторией нашей жизни: его – очень короткой, моей – очень длинной. Дыхание искусства еще не обуглило, не преобразило эти два существования, это должен был быть светлый, легкий предрассветный час. Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны и пугало страшным бодлеровским Парижем, который притаился где-то рядом. И все божественное в Амедее только искрилось сквозь какой-то мрак.

У него была голова Антиноя и глаза с золотыми искрами – он был совсем не похож ни на кого на свете. Голос его как-то навсегда остался в памяти. Я знала его нищим, и было непонятно, чем он живет, − как художник он не имел и тени признания.

Жил он тогда (в 1911 году) в Impasse Falguiere. Беден был так, что в Люксембургском саду мы сидели всегда на скамейке, а не на платных стульях, как было принято. Он вообще не жаловался ни на совершенно явную нужду, ни на столь же явное непризнание. Только один раз в 1911 году он сказал, что прошлой зимой ему было так плохо, что он даже не мог думать о самом ему дорогом.

Он казался мне окруженным плотным кольцом одиночества. Не помню, чтобы он с кем-нибудь раскланивался в Люксембургском саду или в Латинском квартале, где все более или менее знали друг друга. Я не слышала от него ни одного имени знакомого, друга или художника, и я не слышала от него ни одной шутки. Я ни разу не видела его пьяным, и от него не пахло вином. Очевидно, он стал

пить позже, но гашиш уже как-то фигурировал в его рассказах <…>.

В это время он занимался скульптурой, работал во дворике возле мастерской (в пустынном тупике был слышен стук его молоточка), в обличии рабочего» [16].

В Петербурге Ахматова будет хранить память о художнике с «золотыми искрами» глаз. Поэзия всегда имеет множество подтекстов и аппеляций, к 1912 году относятся ахматовские строки:

О, не вздыхайте обо мне,
Печаль преступна и напрасна,
Я здесь, на сером полотне,
Возникла странно и неясно… [17]

Чуткая к «божественному в Амедее», его малейшим душевным движениям и «говорящим деталям», окружающим художника, – «… вижу все … все запоминаю» – она прозрела, что Небо уготовило Модильяни «венец терновый», и, словно вскользь отметив в одном из вариантов «Поэмы без героя» схожесть судеб:

В черноватом Париж тумане,
И наверно, опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.
Но он мне – своей Египтянке…
Что играет старик на шарманке,

А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря, –
Этот тоже довольно горя
И стыда и лиха хлебнул.

Нежные чувства дружбы с Модильяни она пронесла через всю жизнь. Получать литературную премию «Этна-Таормина» в Италии (1964) Ахматова предпочтет проездом через Париж, чтобы побродить по его улочкам, окунуться в город ее молодости и Модильяни, побывать на рю Бонапарт, где в старом доме VXIII столетия она когда-то жила.

В юности Париж подарил Ахматовой встречу с еще одним художником, написавшим ее портрет, который стал символом Серебряного века. Натан Альтман познакомился с Ахматовой в 1911 году в Париже, а в 1913 встретился с нею в кабаре «Бродячая собака» и попросил позировать. Альтман был покорен ее поэзией, ставшей для него отзвуком вечной и нетленной красоты. Пластический язык Альтмана, на грани модерна и авангарда, органичен глубине «образа мучительного и зыбкого». Ахматова на портрете художника, как и в строчках Мандельштама:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль… [18]

Фон со стилизованным пейзажем (очевидно, художник был увлечен Сезанном), фантастическими серебристо-голубыми цветами мечты Новалиса, служит общему раскрытию замысла картины, создает атмосферу души, что «открыта жадно лишь мерной музыке стиха» (Николай Гумилев). Этот фон портрета стал фрагментом или «продолжением» пейзажа, написанного художником в 1914 году. Колорит портрета красив сочетанием ультрамарина (цвет неба), переходящего в изумруд, и золотого (Божественного сияния) – «предо мной золотой аналой» (Анна Ахматова). «Цвет здесь полон света: он действует как бы на поверхности света, словно «покрывает» его как в витраже» [19]. В заметке «К чему я стремлюсь в своей живописи» Альтман писал: «Стремление к объему, как следствие трехмерного восприятия мира…Применение в картине различной фактуры – вот задачи, какие я ставил себе в последних работах; задачи, служившие лишь средством выразить реальность» [20].

Над портретом молодой художник работал долго, он писал в своей мансарде на Тучковой набережной в мастерской, через окно которой можно было выйти прямо на крышу дома. Здесь же неподалеку, в Тучковом переулке, 17, в 1913–1914 годах жили Гумилев и Ахматова. Очевидно, работая над портретом, Альтман ощущал органическую и фатальную связь Ахматовой с Петербургом, одновременно создав иллюстрацию к стихотворению «Божий ангел, зимним утром…»

с силуэтом поэтессы на фоне набережной Невы. «Я знаю только Пушкина и архитектуру Петербурга. Это сама выбрала, сама учила», – обмолвилась как-то Ахматова [21].

Альтман создал еще ряд рисунков Ахматовой. Ироническую линию одного из них тонко подметила Нина Попова, директор Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме: «Таков шарж Н.Альтмана, написанный одновременно с его знаменитым портретом, «Альтман, пишущий Ахматову» 1914 года. У ее современников была некая прививка культуры, позволяющая избегать излишней патетики» [22].

Свои эмоции и впечатления от мансарды Альтмана Ахматова выразила в посвященном художнику стихотворении «Покинув рощи родины священной»:

...Я подходила к старому мосту
Там комната, похожая на клетку.
Под самой крышей в грязном, шумном доме,
Где он, как чиж, свистал перед мольбертом
И жаловался весело, и грустно
О радости небывшей говорил.
Как в зеркало глядела я тревожно
На серый холст, и с каждою неделей
Все горше и страннее было сходство
Мое с моим изображеньем новым…

Портрет Ахматовой Альтман показал на выставке «Мир искусства» в 1915 году. Его друг Лев Бруни, впоследствии также изображавший Ахматову, дал самую высокую оценку картине и другим работам живописца – «не вещи, а вехи в искусстве» [23].

Не случайно уже на рубеже XX–XXI веков на альтмановский портрет ориентировались многие художники, обращавшиеся к созданию образа Ахматовой. В 2000 году Зураб Церетели выполнил барельеф из бронзы, который в Галерее искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) открывает серию «Мои современники». Фон монументальной композиции включает контур знаменитого рисунка Модильяни и стихотворение Ахматовой «Надпись на портрете», написанное в 1946 году и посвященное знаменитой балерине Татьяне Вечесловой:

Дымное исчадье полнолунья,
Белый мрамор в сумраке аллей,
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камей.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла.

В один год с Альтманом портрет Ахматовой писала Делла-Вос-Кардовская, которая стремилась придать ее образу больше классического, антично-ренессансного звучания. Ее потрет композиционным построением и декоративностью колорита отсылает к эпохе Возрождения: фигура в черном в профиль на фоне уходящего вдаль парка, который изумрудом зелени и мощностью деревьев ассоциируется со средиземноморским пейзажем Бакста на его полотнах того времени.

Говорящие детали парадного одеяния Ахматовой: мерцающее «ожерелье из черных агатов» (подарок Н. Гумилева), белый «стюартовский» воротничок и знаменитая «испанская шаль» насыщенных пурпурных оттенков цвета королевской власти, прихотливыми складками ниспадающая с плеча. Подобные тона и силуэты одежды нам знакомы по картинам прерафаэлитов, где изображены Вергилий и Данте, и в этом видится «тонкая властительная связь» Ахматовой с великими предшественниками по перу. «Словно нет пространств и веков, словно они члены ее семьи. Какая-нибудь строчка, например, Данте, восхитит Анну Андреевну: «До чего умен … старик!» [24].

Так уже в XXI веке современный художник, академик Валерий Малолетков создал проникновенную скульптурную композицию из керамики «Данте и Ахматова» (2003), ставя гениального поэта эпохи Раннего Возрождения и Ахматову в один ряд. По словам поэта Никиты Иванова, художника «волнует высота духа и творческая избранность людей искусства» [25]. Валерий Малолетков неоднократно обращался в своем творчестве к образу поэтессы, выполнив в 1990-х годах исторический портрет «Анна Ахматова» (из серии «Поэты XX века»).

Прижизненные портреты Ахматовой Альтмана и Делла-Вос-Кардовской, создавались в 1914 году − роковое для России время.

Началась Первая мировая война, которую молодой французский поэт Альфонс Сеше назвал «адской». Николай Гумилев добровольцем уходит на фронт: «В немолчном зове боевой трубы / Я вдруг услышал песнь моей судьбы» − поэзия Ахматовой обретает глубину античной трагедии: «Мы на сто лет состарились, и это тогда случилось в час один…»

Не все художники увидели в Ахматовой «негодующую Федру» (Мандельштам). В эти же годы ее изобразил Савелий Сорин: оживленное лицо с большими распахнутыми глазами и устами «алой неги» слегка повернуто к нам. В портрете очевидна «салонность», и Ахматова назвала его «конфетной коробкой» [26].

В послереволюционные годы в портретах Ахматовой неоклассическая тенденция, заданная Альтманом и Делла-Вос-Кардовской, обретает высоту фуги. На фоне отимистического революционного подъема наперекор тенденциозному искусству одиноко звучал ее скорбный голос. Образ Ахматовой тех лет запечатлели в 1922 году Зинаида Серебрякова и Кузьма Петров-Водкин.

«Классическая от рождения З.Е.Серебрякова» [27] была по духу близка Ахматовой. Близка настолько, что легкий пастельный портрет − словно двумя-тремя штрихами мелка и карандаша − кажется автопортретом Серебряковой, ее зеркальным отражением. Ахматовская поэтическая метафора, обращенная к актрисе и художнице Глебовой-Судейкиной «ты − один из моих двойников», по сути, может быть адресована Серебряковой. Именно в этом году Ахматова написала:

Я – голос ваш, жар вашего дыханья,
Я – отраженье вашего лица.
Напрасных крыл напрасны трепетанья, −
Ведь все равно я с вами до конца [28].

Идея «моих двойников» неожиданно раскрывается и у Петрова-Водкина. Диптихом, двойным портретом, сегодня предстают его картины «А.А.Ахматова» и «Автопортрет» (1918) года: тот же пристальный взгляд на зрителя, трехчетвертной поворот головы, улыбка «так, движенье чуть видное губ». И лазоревый сложный фон: у Петрова-Водкина − очертание синего креста, у Ахматовой – силуэт сына, словно из сна. Дар художника − создавать картину как символ эпохи оценила Мариэтта Шагинян: «Возникает … «икона». Земная прелесть тут вся сошла на нет… Таков

портрет Ахматовой» [29].

По воспоминаниям Ахматовой, после модильянивского ей нравился портрет кисти Петрова-Водкина. Об этом свидетельствовал П.Н.Лукницкий в своих дневниках: «Когда Анна Андреевна жила вместе с Судейкиной, Петров-Водкин приходил, просиживал бесконечное количество часов. <…> Петрова-Водкина Анна Андреевна считает очень хорошим художником» [30].

Ахматова дорожила дружбой с сестрами Данько. Предположительно, в 1920-е годы с ними ее познакомил муж, Николай Пунин. Он руководил художественной деятельностью Фарфорового завода, где Наталья Данько работала скульптором-керамистом, а Елена − живописцем. Кроме фарфоровых статуэток: монохромной и расписанной (Е. Данько), Наталья Данько сделала также бюст Ахматовой и ее изображение в виде камеи; Елена – карандашные наброски. Утонченные силуэты фарфоровых портретов-статуэток очень выразительны: одной рукой Ахматова держит ниспадающую до пят шаль, другой – придерживает ее на груди – характерный женственный жест знаменитой героини Константина Сомова «Дама в голубом» (портрет Е.М.Мартыновой). Подобной грациозностью силуэта обладали только портреты Ахматовой 1930-х годов, выполненные тушью ученицей Малевича Ниной Коган. Здесь Ахматова, как в своем стихотворении 1916 года «Царскосельская статуя»,

…и ослепительна стройна.
Поджав незябнущие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.
Я чувствовала смутный страх
Пред этой девушкой воспетой…

В 1929 году Нина Коган создала также карандашный портрет Ахматовой. Богатую полифонию ее графических образов составили также портреты Елизаветы Кругликовой (1916), Евгения Белухи (1920-е), Василия Калужнина (1920-е), Юрия Анненкова (1921), Льва Бруни (1922), Николая Тырсы (1928), Георгия Верейского (1929), также серия рисунков Александра Тышлера (1943) и другие. Как сомовские «головки на лоскутах» (так называл А.Н.Бенуа портреты современников,



Рисунок 3.
В. А. Малолетков
Ахматова. 1990-е.

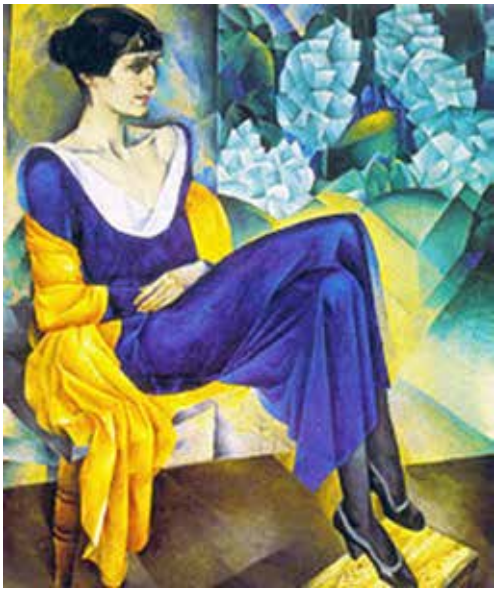


Рисунок 4. Н. И. Альтман Портрет А.А. Ахматовой. 1914.

выполненные К.А.Сомовым), они стали художественными документами эпохи. О портретах Тышлера литературовед Владимир Муравьев сказал: «Если все тышлеровские портреты сложить, это действительно, на мой взгляд, очень на нее похоже. <…> Тышлера я воспринимаю как отражение действительности в волшебном зеркале искусства» [31].

Перед Великой Отечественной войной Ахматову на фоне окна Фонтанного Дома писал Александр Осмёркин. Художник прекрасно знал и любил наследие Александра Сергеевича Пушкина, и потому Ахматова была ему вдвойне дорога, как поэт и как наследница пушкинской лиры. Художник задумал передать атмосферу петербургской белой ночи, фантастической для творчества поэта, когда «льется Божья милость с непререкаемых высот». «Каждый день бываю у Анны Андреевны, которую пишу в белом платье на фоне шереметевских лип в белую ночь», − рассказывал Осмёркин в одном из своих писем домой [32]. Творческий метод Осмёркина в этом портрете близок импрессионизму, одновременно

ему хотелось задать классическую ноту. Подвижностью и раскованностью мазка художник стремился остановить неповторимое мгновение бытия и передать дуновение и ароматы теплого летнего воздуха из окна, изменчивость цвета в тенях, мерцание света − в данном случае лунного, и потому особо таинственного. Портрет кисти Осмёркина (он писал только в июне 1939 года и, не дописав, отложил до белых ночей 1940-го) отражает состояние одиночества. В нем единение поэтической души с природой и милым сердцу Шереметевским домом, на гербе которого девиз « Deus conservat omnia» [33]. Здесь часто встречались друзья, многих из которых уже не было в живых:

Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом [34].

Полотно отражает одно из «мимолетных мгновений» рубежного этапа в жизни Ахматовой. Закончен «Реквием», звучащий колокольным набатом. В нем отзвук минувшего, где было столько надежд, любви, поэтических озарений и столько трагедий: «муж в могиле, сын в тюрьме»; впереди: опять война, блокада и «Поэма без героя».

Настанет роковой 1946 год, когда выйдет Постановление ЦК «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (от 14 августа 1946 года), в которой резкой критике подверглось творчество Анны Ахматовой и Михаила Зощенко. В этот год ее портрет писал Мартирос Сарьян, но рисунок к нему получился, пожалуй, выразительнее.

«Есть три эпохи у воспоминаний», − свидетельствовала Ахматова. Последнюю пору ее «царственной осени» запечатлели скульптурные портреты. Василий Астапов, лепивший ее в Комарове, оставил интересные записи своих бесед с Анной Андреевной и своих ощущений от сеансов: «..я никогда не смел даже помыслить о том, чтобы когда-нибудь дерзнуть вылепить ее натурный портрет» [35]. Были также «зеркала» графических образов: Льва Сморгона, Владимира Фаворского, Георгия Гинзбурга-Воскова, Моисея Лянглебена, Владимира Лемпорта, Иосифа Бродского… Иосиф Бродский познакомился с Ахматовой в 1961 году в Комарове на ее даче, в «будке», как она называла свой домик. Поэта привез туда Евгений Рейн. С тех пор Бродский постоянно посещал Ахматову, одну зиму даже прожил в Комарове неподалеку от нее. Когда он был выслан из Ленинграда в деревню Норенскую Архангельской области «за тунеядство»,

Ахматова очень тревожилась за него и хлопотала о его освобождении. Она переписывалась с ссыльным, дарила ему свои книги. В пору общения Бродского с Ахматовой и возникли ее изображения на листе его рукописи и в блокноте.

Говорят, все поэты − родня. К столетию Ахматовой Бродский написал посвящение, вложив в него всю глубину чувств к ней:

…Бог сохраняет все; особенно − слова
прощенья и любви, как собственный свой голос…

…Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, − тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

Невольно эти слова Бродского звучат резонансом на строки Ахматовой, написанные в заснеженном Ленинграде в конце 1950-х:

Забудут? − вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

«В эфире голубом», иссиня-серебристых тонах колорита, Ахматова предстает на картинах Альтмана и Петрова-Водкина, он окутывает задумчивые, собирательные, женские образы на полотнах Модильяни, перенесенные из его рисунков. И перед этими портретами невольно вспоминаются драгоценные строчки ахматовской поэзии, те, которые каждому наиболее близки, в них: «голос музы еле слышимый» – «лепет лазоревых струй».

Примечания:

1. *Лидия Гинзбург.* Из старых записей // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − Л.: Лениздат, 1990. − С. 188.

2. См.: *Колпакова Н.П.* Страницы дневника // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 122.

3. Цит. по: *Анненков Ю.А.* Анна Ахматова// Образы и люди Серебряного века. − М., 2005. − С. 93.

4. Цит. по: *Будыко М.И.* Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 471.

5. А.А. Ахматова: pro et contra /Сост., вступит. ст., примеч. Св. Коваленко. − СПб.: РХГИ, 2001. − С. 677.

6. Записано со слов действительного члена Российской академии художеств Юрия Федоровича Коваленко 29 мая 2014 года.

7. *Эвентов И.С.* От Фонтанки до Сицилии// Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 364.

8. См.: В ста зеркалах: Анна Ахматова в портретах современников. − М.: ООО «МТН клуб», 2005.

9. *Сильвия Гитович.* Об Анне Андреевне // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 334.

10. Цит. по: *Виленкин В.Я.* Амедео Модильяни. − М., Искусство, 1989. − С.67. В сноске Виленкин писал: цитирую по машинописному тексту, подаренному мне А.А.Ахматовой с ее автографом и проставленной ею датой: «Болшово» 1958-Москва, 1964 (17 апреля 1964)».

11. *Меттер И.* Седой венец достался ей недаром // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 471.

12. Амедео Модильяни в воспоминаниях дочери и современников» (сост. Г.Ф.Коваленко). − М., 1995. − С. 137.

13. Уже в России, возможно, с подачи Модильяни Ахматова будет тепло и с юмором относилась к образному сравнению ее с египтянкой. После приезда из Парижа в 1911 году в Слепнево, имение матери Н.Гумилева, в семье ее в шутку называли «египетской мумией». По воспоминаниям одного из биографов Анны Андреевны, «мировой посредник плохо понял это прозвище и спросил А.А.: «А Вам не холодно здесь после Египта ?» (Будыко М.И. Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 471).

14. Рисунок Ахматовой опубликован Н. Харджиевым в 1964; остальные погибли в годы революции. «Между тем, − утверждает Дмитрий Сарабьянов, − в 1993 около десятка рисунков, происходящих

из коллекции Поля Александра, были определены как изображения Ахматовой, в том числе два листа, показанные на выставке. Известны еще три близких варианта «сидящей Ахматовой»; один из них находится на хранении в Музее изящных искусств в Руане» (Каталог ГМИИ им. А.С.Пушкина: Красная площадь, 2007. − С. 40).

15. Цит. по: Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. − М.: Искусство, 1989. − С.66.

16. *Там же.* − С. 65−66.

17. Из стихотворения «Надпись на неоконченном портрете».

18. Из стихотворения О. Мандельштама «Ахматова», 1914.

19. *Эткинд М.* Натан Альтман. − М., 1971. − С. 25.

20. «Новый журнал для всех». − 1915. − №4. − С. 38.

21. Цит. по: *Лукницкий П. Н.* Из дневников // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 132.

22. См.: Анна Ахматова. Мифология образа: каталог выставки / Сост. С.А.Бобкова. − СПб., 2012. − С.1.

23. Бруни Лев. Натан Альтман // Новый журнал для всех. − 1915. − №4. − С.36−38.

24. *Лукницкий П.Н.* Из дневников // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 155.

25. *Иванов Никита.* Путешествие во времени и пространстве: О творчестве Валерия Малолеткова // Юный художник. − 2003. − № 9. − С. 26−29.

26. Цит по: *Алигер М.* В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой. − М.: Советский писатель, 1991. − С. 364.

27. *Леняшин В.А.* «Не о классицизме…». Неоклассицизм в России: Альманах. Вып. 212. − СПб.: Palace Editions – Graficat, 2008. − С. 8.

28. Из стихотворения «Многим».

29. *Шагинян М.* Мир искусства (Два впечатления) // Литературный дневник. Статьи 1921−1923 гг. Изд. 2-е. − М.−Пб., 1923. − С. 179−183.

30. *Лукницкий П.Н.* Из дневников // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 158.

31. Цит. по: *Молок Ю.* Вокруг ранних портретов // Литературное обозрение. − 1989. − №5. − С. 85.

32. Цит. по: *Алексеева Л.* Фонтанный дом. Год 1940-й. Белая ночь.//

Литературная учеба. − 1989. − №3. − С. 129.

33. «Бог хранит все» (лат.).

34. Из «Реквиема» (VII, «Приговор», 1939).

35. *Астапов Василий.* Сеансы в Комарове // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − С. 398.

Библиография:

1. А.А. Ахматова: pro et contra /Сост., вступит. ст., примеч. Св. Коваленко. − СПб.: РХГИ, 2001.

2. Амедео Модильяни в воспоминаниях дочери и современников» (сост. Г.Ф.Коваленко). − М., 1995.

3. Анна Ахматова. Мифология образа: каталог выставки/ Сост. С.А.Бобкова. − СПб., 2012.

4. Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. / Сост., вступит. ст. Л.С.Калюжная. − М.: Звонница, 2000.

5. Воспоминания об Анне Ахматовой (сост. Виленкин В.Я. и Черных В.А.; коммент. Кнут А.В. и Поливанов К.М.). − М.: Советский писатель, 1991.

6. *Виленкин В.Я.* Амедео Модильяни. − М.: Искусство, 1989.

7. В ста зеркалах: Анна Ахматова в портретах современников. − М.: ООО «МТН клуб», 2005.

8. Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. − Л.: Лениздат, 1990.

9. Модильяни. Каталог ГМИИ им. А.С.Пушкина: Красная площадь, 2007.

10. Не о классицизме…». Неоклассицизм в России: Альманах. Вып. 212. − СПб.: Palace Editions – Graficat, 2008.

11. *Павловский А.И.* Анна Ахматова. − Л.: Лениздат, 1982.

12. *Шагинян М.* Мир искусства (Два впечатления) // Литературный дневник. Статьи 1921−1923 гг. Изд. 2-е. − М.−Пб., 1923.

13. *Эткинд М.* Натан Альтман. − М., 1971.

14. Новый журнал для всех. − 1915. − №4.

15. Юный художник. − 2003. − №9.

Е.В. Носкова

РОЛЬ П.К. ВАУЛИНА В ВОЗРОЖДЕНИИ РУССКОЙ КЕРАМИКИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Статья посвящена творческой, научной, педагогической и просветительской деятельности Петра Кузьмича Ваулина (1870–1943) — выдающегося мастера керамики, гениального ученого-технолога, видного общественного деятеля, теоретика и практика. В данном исследовании подчеркивается значение творческих и технологических экспериментов П.Ваулина в возрождении русской монументально-декоративной керамики рубежа XIX−XX веков. Раскрывается ключевая роль мастера в реализации творческих замыслов в глине ведущих русских художников эпохи модерн (М.А. Врубеля, К.А. Коровина, братьев А.М. и В.М. Васнецовых, В.А. Серова, И.Е. Репина, В.А. Поленова, А.Я. Головина, Н.К. Рериха) и утверждается соавторство П.К. Ваулина при создании их керамических произведений.

The article is devoted to creative, scientific, pedagogical and educational activities of Pyotr Kuzmich Vaulin (1870−1943) − the outstanding master of ceramics, genius scientist-technologist, eminent public figure, theorist and practician. This research emphasizes the importance of creative and technological experiments of P.Vaulin in revival of Russian monumentally-decorative ceramics at the turn of the XX century. The key role of the master in realization of creative plans in clay of leading Russian artists of the era of modern (M.A.Vrubel, K.A.Korovin, brothers A.M and V.M.Vasnetsov, V.A.Serov, I.E.Repin, V.A.Polenov, A.Ya.Golovin, N.K.Roerich) is revealed and co-authorship with P.K.Vaulin in creation of their ceramic works is approved.

Ключевые слова: керамика, восстановительная глазурь, декоративное искусство, модерн, М.А.Врубель, Императорский фарфоровый завод.

Keywords: ceramics, reduction glaze, decorative art, modern, M.A.Vrubel, Imperial Porcelain Manufactory.

Интенсивное развитие промышленности в конце XIX века и внедрение его принципов в изготовление бытовых предметов, выявило эстетическое несовершенство изделий массового производства. В связи с низким художественным уровнем промышленной продукции, в России формируется устойчивый спрос на авторские изделия. В это время заметно усиливается влияние художников на формирование эстетических вкусов общества, на его интерес к национальной культуре и изучению традиций народного искусства.

«Набиравшие силу на рубеже XIX–XX столетий капиталистические отношения вторгались в кустарное ремесленное производство, низводя все усилия по укреплению художественного статуса народного гончарства. Падало качество ремесла, влияние массового вкуса приводило к чуждым тенденциям в искусстве кустарей. Негативные процессы усилились в связи с революционными событиями и годами последующей разрухи. Деятельность гончарных центров обеспечивалась производством товаров хозяйственно-бытового назначения», — пишет исследователь Р.Р. Мусина [1].

Развитие кустарного производства также всесторонне поддерживалось государством. Так, в 1894 году в России было создано Министерство Земледелия и государственных имуществ, в состав которого входил отдел сельской экономики и сельскохозяйственной статистики, курирующий деятельность кустарной промышленности.

Создание профессиональных художественных объединений и мастерских, освещение теоретических и практических вопросов декоративного искусства на страницах отечественных и зарубежных художественных журналов, а также активное участие в выставочной деятельности, способствовало повышению роли декоративного искусства. По словам Р. Мусиной [1], «практическим результатом многолетнего внимания правительства и общественного сочувствия стало распространение разного рода частного участия, в том числе деятельность по сохранению народных традиционных художественных ремесел Е.Г. Мамонтовой и Е.Д Поленовой в Абрамцево, К.А. Тенишевой в Талашкино, поддержка суджанских мастерских уездным земством в Курганской губернии и т.д».

Необходимо отметить, что на рубеже XIX−XX веков в процессе создания профессиональных мастерских и артелей сформировалась культурная и художественная среда, благоприятная для возникновения нового стиля в декоративном искусстве. Ведущую роль здесь сыграли профессиональные художники, определив для своих экспериментальных творческих поисков наиболее перспективное и востребованное направление декоративного искусства — художественную керамику, ставшую неотъемлемым элементом стиля модерн.

Именно тогда возникла острая необходимость в профессиональных технологах, способных выполнить поставленные временем задачи. Таким уникальным специалистом, сочетающем в себе высочайшую художественную культуру, глубочайшие знания и огромный практический опыт ученого-технолога был Петр Кузьмич Ваулин.

К сожалению, имя гениального русского мастера керамики-самородка Петра Ваулина незаслуженно забыто сегодня, хотя, в начале XX века оно было на устах большинства выдающихся русских художников, скульпторов, архитекторов и просто просвещенных людей. Не случайно П.К. Ваулина — выходца из многодетной небогатой уральской семьи, наделенного исключительным талантом, ясным умом и сильным характером, современники часто сравнивали с Ломоносовым. С т о и т напомнить, что плеяда великих русских художников, которым всегда отводилась ведущая роль в творческой деятельности мастерской С.И. Мамонтова в Абрамцево (М.А. Врубель, К.А. Коровин, братья А.М. и В.М. Васнецовы, В.А. Серов, И.Е. Репин, В.А. Поленов, Е.Д. Поленова, А.Я. Головин), в технологии керамического искусства были дилетантами. Ведь для работы с глиной, было недостаточно художественного образования и таланта. Изготовление керамики требовало глубоких знаний и практики в области технологии, которых у выдающихся русских художников не было. Несомненно, они были авторами идей и цветовых эскизов, а также исполнителями своих работ в глине. Но они не занимались непосредственным созданием цветовой палитры керамики и обжигом своих произведений. Без участия крупного профессионала и изобретателя в области технологии керамическая мастерская С.И.Мамонтова могла стать обычным любительским кружком лепки из глины.

Таким гениальным специалистом для абрамцевской студии был

Петр Кузьмич Ваулин. Он сыграл ключевую роль в реализации творческих замыслов в глине ведущих русских художников рубежа двух веков и превратил «чудо химии в чудо искусства».

Роль Ваулина как уникального знатока технологии, «кудесника», добивавшегося удивительного цветового декора керамики М.А.Врубеля подчеркивает художник, ученый и педагог В.А.Малолетков [2].

Надо отдать должное талантливому промышленнику Савве Ивановичу Мамонтову, обладавшему редким художественным вкусом и умением успешно вкладывать капитал в перспективные предприятия и высококлассные кадры, сумевшему разглядеть в молодом, еще неизвестном мастере Ваулине, уникального исполнителя своих творческих исканий в керамике.

Петр Кузьмич Ваулин родился в 1870 г. в Екатеринбургской губернии (с. Черемисское), в крестьянской семье. После окончания в 1890 г. Красноуфимской сельскохозяйственной школы, он был приглашен в Техническое училище Костромы руководителем мастерской по огнеупорной и кислотоупорной керамике. Здесь ему была предоставлена возможность для обстоятельного изучения специфики керамической отрасли, секретов технологии и обжига на российских и скандинавских заводах (Финляндия). После возвращения на родину, мастер получил предложение возглавить, организованную С.И.Мамонтовым керамическую мастерскую в его имении Абрамцево.

В ту пору в ней работал весь цвет русского искусства: И. Репин, В. и Е. Поленовы, М. Врубель, В. Серов. К. Коровин, В. и А. Васнецовы, А. Головин и А. Матвеев.

Талантливый самородок керамист-технолог Петр Кузьмич Ваулин неустанно экспериментировал над созданием новой керамической палитры: кроме традиционных окислительных глазурей он успешно применял восстановительные, люстровые, авантюриновые, потечные и технику «кракле». При нанесении поливы мастер не использовал механические способы декора керамики: трафаретную печать, декалькоманию, аэрограф. Глазурь наносилась вручную, кистью по рельефу или гладкой поверхности изделия. Мягкая лепка, усиленная орнаментом и мерцанием глазурей, делают произведения П.К.Ваулина легко узнаваемыми. Пластичная, тонко перемешанная глина передает малейшее

движение руки мастера, фактуру материала и сложный колорит. Лепка в глиняном тесте очень органична для керамики, этот прием точно соответствует особенностям материала. Покрытая глазурями и эмалями глина становится празднично-нарядной и трепетно-эмоциональной. Керамика мастера отличалась стилистической новизной, колористической сложностью и ручной техникой изготовления.

Художница Н.В. Поленова вспоминала: «Мастер П.Ваулин попался очень талантливый и знающий. Общее творческое настроение охватило и его, и он увлекся разнообразием тонов, стал добиваться оригинальной колоритной поливы, применяя свои знания химика и гончара. Успех его изобретений в этой специальности, обративший на себя внимание художников, поощрял его; он чувствовал себя не простым мастеровым, а причастным к художественному миру, и весь отдался интересному делу» [3].

Петра Ваулина можно по праву назвать соавтором всех керамических произведений знаменитых русских художников того времени. Его эксперименты привели к замечательным открытиям, благодаря которым все изделия абрамцевской мастерской приобрели неповторимую цветовую гамму и стилистическое новаторство.

Михаил Врубель был одним их первых художников, целиком посвятившим себя увлечению новым для себя материалом. Художник писал: «Так всем этим занят, что к живописи стал относиться легкомысленно...»[4]. Его первыми керамическими работами были изразцы для печей в усадьбе и в доме Мамонтова в Москве.

Полихромные керамические работы М.А.Врубеля этого периода демонстрировали зарождение новой пластической культуры в русском искусстве. Они обладали способностью производить в интерьере необычайный эмоциональный и декоративный эффект благодаря изумительным переливам глазурей, насыщенному цвету, текучей пластике, обогащенной кристаллической моделировкой формы. Техника восстановительного обжига, разработанная П.Ваулиным и сложная цветовая гамма глазурей придавали керамическим произведениям М.Врубеля мистическую тайну и глубину художественной формы.

В этот период по эскизам М. Врубеля и А. Головина П. Ваулин выполнил керамические панно для фасада гостиницы «Метрополь», где «Принцесса Грёза» стала главным элементом цветового декора.

Художественный гений М.А. Врубеля и выдающиеся технологические способности П.К. Ваулина во многом определили высокий уровень русской керамики того времени.

Впервые абрамцевская люстрированная керамика экспонировалась на выставке «Мир искусства» в Санкт-Петербурге (1899 г.), а затем на Всемирной выставке в Париже (1900 г.), где П.Ваулин был награжден почетным дипломом за успехи в производстве майолики.

Ваулин писал: «Мною в первый раз была получена новая люстровка в 1899 году, когда ни одна из русских фабрик еще не выпускала этого рода изделий. В первый раз вещи с новой люстровкой были мною выставлены зимой 1900 года в помещении училища барона Штиглица на выставке журнала «Мир искусства». Даже на Парижской выставке никто из русских керамистов не экспонировал изделий с новой люстровкой» [5].

По мнению исследователя русской керамики эпохи модерна М.В. Нащокиной, керамические изделия мастерской С. Мамонтова «появились на русском художественном рынке первыми». А.Б. Салтыков первенство в открытии восстановительных глазурей с металлическим и перламутровым блеском в России отдавал другому уникальному самородку-технологу. Исследователь считал, что в 1890-х годах это удалось сделать Г.В. Монахову, который с 1882 года трудился в керамической мастерской Строгановского училища.

П. Ваулин вспоминал, что секрет изготовления восстановительных глазурей был открыт им случайно: «Будучи увлечен разного рода жемчугами и матом во время работы для нижегородской выставки, я попутно делал и красные маты (медные), и вот при варке этого я получил страшно яркую крикливо-фольговую металлизированную вещь и совершенно вышвырнул ее до времени, но вот, будучи у С.И.Мамонтова, я видел у него вазу из Копенгагена (королевскую), которую вдовствующая императрица подарила для матери. Недолго думая, я сказал себе, что это я давно знаю, что это пустяки, и через неделю я имел уже готовую вещь» [6].

В этом исключительно сложном технологическом процессе глиняные изделия после первой огневой обработки покрывали белой эмалью, которую расписывали прозрачными глазурями, содержащими оксиды

металлов. Затем, доведя температуру до 600 С, в горн клали небольшую поленницу березовых дров, тигель с хлористым аммонием и медянкой, после чего печь закрывали. Обжиг проходил без доступа кислорода, и оксиды металлов, теряя кислород, восстанавливались в металлы. Горн был наполнен парами меди, которые оседали на расплавленных глазурях сверкающими пятнами.

Восстановление также возможно и при обычном обжиге (с доступом кислорода), особенно в задымленных частях горна. Нередко проявление металлизированного эффекта на изделиях мастера относили к браку, добиваясь в глазурях чистоты цвета и прозрачности. М.А. Врубель первым увидел в технологических экспериментах П.К. Ваулиным новое направление в искусстве керамики.

Совместными усилиями М. Врубель и П. Ваулин возвысили ремесло керамики, традиционно считавшееся прикладным, до высот подлинного искусства, не имевшего прежде аналогов в России.

Сочетание матовых и блестящих поверхностей, создававшее совершенно иной, непривычный для русской керамики художественный образ изделия, идеально соответствовало стилю модерн, одним из главных принципов которого были движение, изменчивость, текучесть, непостоянство формы и цвета.

Вскоре металлизированная глазурь, завоевав всеобщий интерес и признание, стала отличительной чертой русской художественно-архитектурной керамики конца XIX века.

Многогранный, самобытный талант М.А.Врубеля давал мощный творческий потенциал не только для художественной деятельности абрамцевского кружка, в области искусства керамики. Художник создал собственный, неповторимый декоративный стиль, проявившийся в разной степени во всех направлениях его творчества. В художественной керамике М.А. Врубель стал одним из ведущих творцов национально-романтического направления модерна.

Тесное сотрудничество с М. Врубелем предопределило дальнейшую творческую судьбу П. Ваулина. Благодаря этому, к началу XX века мастер становится бесспорным авторитетом в области керамики; публикует статьи о технологии изготовления глазурей и выступает с докладами.

В 1903 году, ввиду разногласий с С.И.Мамонтовым, П.К.Ваулин по-

кидает Абрамцево, чтобы возглавить керамические мастерские Художественно-промышленной школы им. Н.В.Гоголя в Миргороде (Украина). Эта школа была организована Полтавским земством для содействия развитию гончарства Полтавской губернии.

В то время Петр Ваулин планировал организовать собственное производство архитектурной майолики, для работы на котором он хотел подготовить мастеров-выпускников Миргородской школы.

Совместно с учащимися мастер виртуозно выполнил майоликовые изразцы и другие архитектурные элементы, украсившие здание Полтавской земской управы. Художник убедительно и органично передал национальный колорит и орнаментику, что позволяет специалистам причислять эту авторскую работу к большой творческой удаче мастера.

Во время преподавания в школе П.К.Ваулин организовал в Опошне «Южно-русское керамическое производство». Однако новаторские идеи мастера не нашли поддержки у местных властей и в 1906 году Ваулин покидает Украину и перебирается в Петербург. Вскоре за учителем в столицу последовали его ученики (художники Шовкопляс, Ситко, Сиваш), которые стали надежными помощниками мастера. Стоит также упомянуть имя известного мастера керамики Г.М.Лузана, который получил образование в миргородской школе и работал впоследствии у С.И. Мамонтова.

Окрестности Петербурга в те времена изобиловали кембрийской глиной, пригодной для производства художественных изделий. Недалеко от Гатчины в поселке Кикерино работал керамический завод, владельцы которого в начале XX века учредили «Товарищество Балтийского завода гончарно-изразцовых изделий». Под руководством П.К. Ваулина, который в июне 1906 г. приобрел часть предприятия, здесь начали создавать майоликовые панно для фасадов домов, церквей, иконы, камины и печи. Позднее, в 1916 году, предприятие перешло в собственность Торгового дома «П.К. Ваулин и К'».

В кикеринский период мастер успешно сотрудничает с известными русскими художниками Н.К. Рерихом, С.В. Чехониным, Н.Е. Лансере, В.Э. Борисовым-Мусатовым, А.Т. Матвеевым, П.К. Кузнецовым и многими другими.

Архитектурно-художественные традиции Петербурга заметно отличались от московских. В период модерна искусство Москвы развивалось в русле национально-романтических исканий. В Петербурге были гораздо заметнее европейские влияния, увлечение наследием барокко, классицизма и современной европейской культурой.

В небольшом рекламном издании «Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин» Петр Кузьмич опубликовал программу предприятия. «Наша задача, − писал, − сохранить в майолике тот подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах. Отсюда, однако, не следует делать вывод, чтобы мы, во имя патриотизма, стали пренебрегать богатым опытом западноевропейской культуры. Нет − мы возьмем у последней ее богатые средства для воспроизведения русской национальной красоты... Майолика, как искусство по преимуществу декоративное, вносит свет и жизнь всюду, куда она ни проникает. Суровые стены храма оживляются, теряют обычно непривлекательный вид, а жилое строение утрачивает с ее появлением свою удручающую утилитарную монолитность... Мы должны были вооружиться соответствующими техническими средствами, предусмотрев наперед все возможные требования со стороны зодчества. Где фабрика − там нет искусства, там нет служенья красоте... Общими усилиями мы создадим нечто новое и вольем новую, свежую струю в родное русское зодчество» [7].

Первым из петербургских художников с Ваулиным стал сотрудничать Н.К. Рерих. Этот художник выполнил большое количество эскизов майоликовых украшений для здания, в котором размещалось общество «Россия» (Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35), построенного архитекторами А.А. Гимпелем и В.В. Ильяшовым. Также Н.К. Рериху принадлежат эскизы фриза, девяти вставок, в виде сохранившихся до наших дней треугольных фронтонов над окнами второго этажа. Лицевой фасад здания украшен фризом с изображением конного похода русских воинов, его дополнили композиции в тимпанах и триптих на здании дворового флигеля. Можно предположить, что витраж (зимний пейзаж) на лестнице первого этажа также принадлежит Н.К. Рериху. В этот период совместными усилиями П. Ваулин и С. Чехонин создали в керамике образ Архангела Михаила для церкви Московского полка (1908) и керамичес-

кую икону Богоматери для фасада Федоровского собора (1914). Кроме того, в десятые годы XX века русские архитекторы возродили использование ордерных композиций, включающих как полихромную керамику, так и монохромные рельефы, панно и скульптуру.

Следует подчеркнуть, что так называемая «ложная мозаика» неоднократно использовалась П.К. Ваулиным: например, на фасаде дома № 70 по 15-й линии Васильевского острова (архитектор М.Ф. Еремеев, 1919 г.); при перестройке жилого дома архитектором Н.Л. Захаровым (Клинский пр., д. 17, 1912−1913 гг.).

Большой удачей мастера стала архитектурная керамика портала, купола и минаретов соборной мечети на Троицкой площади (СПб., 1913). Для изучения древних традиций майоликового декора Ваулин послал в Среднюю Азию художника П. Максимова, который воссоздал средневековый прием изготовления резной майоликовой мозаики. Это позволило точно воспроизвести дух, колорит и технологию восточного искусства.

Следует отметить, что в способ изготовления изразцов П. Ваулин ввел новшество: детали мозаики не выпиливались из керамических плашек, а отливались в мягком материале и плотно подгонялись, образуя причудливый арабесковый орнамент. Над составлением рецептуры цветовой палитры синих, бирюзовых и голубых эмалей мастер работал около года.

Художественной цельностью и богатством цвето-пластического звучания отличался портал, созданный для русского павильона Гигиенической выставки в Дрездене (1911). Причудливые птицы-фениксы. кони-пегасы, растительный орнамент напоминают здесь каменную резьбу владимиро- суздальских храмов. После закрытия выставки керамическим порталом было оформлено здание библиотеки Института экспериментальной медицины (СПб., 1913).

П. Ваулин умело применил красочные люстры для создания майолики на фасаде дома А.Бадаева (1906). Работая над керамическим декором Торгового дома Гвардейского экономического общества (1909), художник умело имитировал глину под бронзу.

В архитектурной керамике стала все чаще применяться монохромная скульптура. Так, для декора особняка В.Кочубея (1910) мастер

использовал фаянс, покрытый эмалью. Здание, построенное в стиле «модерн», он обогатил элементами, близкими но стилистике к работам художников «Мира искусства».

Работы Ваулина отличало стилистическое разнообразие: его майолика прекрасно вписывалась в неорусское направление архитектуры, классику и стиль модерн. Творческая деятельность Ваулина постепенно стала генератором развития русской керамики. В его мастерской были созданы произведения для многих городов России, Болгарии и Румынии. В этой уникальной экспериментальной лаборатории были разработаны новые методы получения керамических красок, которые расширили художественные возможности архитектурной керамики.

В кикеринских мастерских художник создавал по собственным эскизам и рисункам зодчих А. Оля и А. Таманяна керамические печи, отличавшиеся совершенством формы и высокими техническими качествами.

В годы Первой мировой войны в мастерской Ваулина произошел пожар, в котором, увы, погибли уникальные архивы мастера и многие оригиналы его керамических произведений.

Мало кто знает, что Петр Ваулин сохранил высокопрофессиональные кадры мастеров-исполнителей и оборудование на Императорском фарфоровом заводе, а также уникальные гипсовые формы художественных изделий. Именно он, в качестве первого руководителя этого завода (где работал с 1918 года), организовал производство агитационного фарфора, ставшего новой, яркой страницей в истории отечественного декоративного искусства.

В годы индустриализации страны, огромный практический и организационный опыт П.К. Ваулина был широко использован при организации производства электрофарфора для ГЭС и облицовочных плит на объединении «Росфарфор», а также на фарфоровом заводе «Пролетарий». Несмотря на «идеальную» родословную (мастер вырос в бедной крестьянской семье), в 1936 году П.К. Ваулин был сослан в Куйбышев. В годы Великой Отечественной войны художник вместе с сыном был арестован по ложному обвинению в сотрудничестве с немцами в период оккупации Украины. Умер П. Ваулин в тюрьме. Так в 1943 году трагически оборвалась жизнь этого выдающегося мастера и технолога русской монументально-декоративной керамики эпохи

модерн. Стоит отметить, что Петр Кузьмич Ваулин обладал незаурядными организаторскими способностями, несомненным педагогическим талантом и способствовал развитию профессионального образования в России и на Украине. Также неоценим вклад П.К. Ваулина в возрождение национального стиля в декоративном искусстве и становление творческого мировоззрения многих профессиональных художников-керамистов. Его многогранная деятельность подняла ремесло керамики до уровня подлинно высокого искусства, не имевшего прежде аналогов в России. Это также способствовало становлению в конце XX века московской, ленинградской и красноярской школ керамики, а также появлению авторского студийного направления в нашей стране.

По словам В.А. Малолеткова, «он (П. Ваулин) оставил глубокий след в творческой судьбе многих выдающихся русских художников на рубеже XIX − начала XX веков. Его уникальные эксперименты в области монументальной керамики несомненно оказали заметное влияние на развитие уникальной школы отечественной керамики рубежа XX–XXI веков» [8].

Хочется надеяться, что имя П.К. Ваулина займет достойное место среди имен выдающихся русских художников рубежа двух веков, ибо, по сути, он был соавтором, созданных ими керамических произведений. Это позволяет не только восстановить историческую справедливость, но и создает более объективную картину возрождения русской декоративной керамики исследуемого периода.

Примечания:

1. *Р.Р. Мусина.* Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие (Вторая половина XIX века−1980-е годы). Автореферат. − М., 2012. − С.3.

2. *В.А. Малолетков.* Мозаика памяти. − М., 2013. − С. 211.

3. *Поленова Н.В.* Абрамцево: Воспоминания. − М., 1922.

4. Переписка М.А.ВРУБЕЛЬ − А.А.ВРУБЕЛЬ. 1892 год. Июль. Абрамцево; Дмитриева Н.А. Михаил Александрович Врубель. − Ленинград: Художник РСФСР, 1984.

5. *Ваулин П.К.* Как получаются радужные металлические люстры //

Керамическое обозрение. − 1904. − №141; Фролов В.А. Майолика: цвет и жизнь // Музей и город: [Сб. ст./ Гл. ред. В.Ф.Шубин]. − СПб: Арсис, 1993.

6. *П.К. Ваулин.* Мое жизнеописание. −1935.

7. Цит. по: *Фролов В.А.* Майолика: цвет и жизнь // Музей и город: [Сб. ст./ Гл. ред. В.Ф.Шубин]. − СПб: Арсис, 1993.

8. *В.А. Малолетков.* Мозаика памяти. − М., 2013. − С. 215.

Библиография:

1. *Ваулин П.К.* Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. − 1904. − № 141.

2. *Ваулин П.К.* Мое жизнеописание. − 1935.

3. *Дмитриева Н.А.* Михаил Александрович Врубель. − Ленинград: Художник РСФСР, 1984. 4. Малолетков В.А. Мозаика памяти. − М., 2013. 5. Мусина Р.Р. Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие (Вторая половина XIX века − 1980-е годы). Автореферат. − М., 2012.

6. *Elena Noskova.* An Outstanding craftsman of Russian Ceramics of the Late 19th - Early 20th Centuries. //Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS N 3/2014. P. 37-49

7. Переписка М.А. ВРУБЕЛЬ − А.А. ВРУБЕЛЬ. 1892 год. Июль. Абрамцево.

8. *Поленова Н.В.* Абрамцево: Воспоминания. − М., 1922 . 8 . Фролов, В.А. Майолика: цвет и жизнь // Музей и город: (Сб. ст./ Гл. ред. В.Ф. Шубин). − СПб: Арсис, 1993.

Б.Х. Мальбахов, А.С. Хачиева

ИСТОКИ ЧЕРКЕССКОГО (АДЫГСКОГО) КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА

Статья раскрывает материалы резьбы по камню у черкесов (адыгов), полученные на территориях, где проживали эти народы.

The article reveals the materials of stone carving Circassians (Adygs) obtained as a result of many years of research in the areas where these people lived.

Ключевые слова: камень, рельеф, памятник, статуя, фигура.

Keywords: stone, relief, monyment, statye, figyre.

Одним из видов традиционного декоративного искусства народов Кавказа является резьба по камню. Широко известны каменные рельефы древней и средневековой архитектуры Армении, Грузии, Дагестана. В быту у ряда народов использовалась каменная утварь, но, безусловно, наиболее распространены были надмогильные каменные памятники, в создание которых мастера различных национальностей вкладывали всю свою душу и талант. Надмогильные памятники Кавказа имеют немало типов и разновидностей. Это и великолепные армянские хачкары, и дагестанские стелы, увитые растительным орнаментом, и памятники в виде коней и баранов, встречающиеся на азербайджанских и курдских кладбищах. Большое распространение резные каменные надгробия – «мывэ сын» – получили у адыгов, особенно в предгорной части Кабардино-Балкарии.

О древности этого ремесла среди адыгов и его значительных достижениях писал Ш.Ногмов: «Уцелевшие древние надгробные монументы из камня с изображением витязей в шлемах, с мечами,

щитами и прочим вооружением и гладкие каменные плиты с выпуклым изображением рук, копыт, мечей, щитов и других фигур могут служить свидетельством искусства наших предков в ваянии» [1, 87].

Камень стар, как и планета. С появлением человека камень ожил. Изображения на камнях всегда свидетельствуют о ясности мысли.

Археологический материал из камня, относящийся к раннесредневековому периоду на современных территориях обитания адыгов, представлен каменными орудиями.

Хотя мезолитские памятники на Северном Кавказе изучены слабо, но последующие периоды дают достаточно материала для древнейшей картины каменных изделий в истории народов Северного Кавказа. Раскопки стоянки в «Гроте Сосруко» доказали, что он с конца верхнего палеолита заселялся человеком неоднократно. Здесь отложился мощный культурный слой, отражающий жизнь человеческого коллектива каменного века на протяжении 10−12 тыс. лет, еще до знакомства его с гончарным делом. Кремневый наконечник стрелы, костяные ножи, дротики... [2, 15].

Быт людей в период позднего неолита всего Северо-Западного и Центрального Кавказа представлен изделиями из камня в районе Нальчика; это памятник, вошедший в историю как Агубековское поселение, относится примерно к IV−III тыс. до н. э. Это каменные песты, терочники, терки, булавы, ножи, скребки, топоры, долота, браслеты и др. Впервые мы сталкиваемся с изображением каменной статуэтки в виде обобщенной геометрической фигу-ры, являющейся символическим изображением человека в религиозных воззрениях Агубековской и последующих других материальных культур, дающих полную историко-культурную характеристику населения Северного Кавказа в V тыс. до н. э. Первобытные каменные статуэтки как отражение разных сторон мировоззрения имеют особое смысловое значение. Эти статуэтки не несут художественного начала путем реального изображения, а являются упрощенным образом, передающим религиозные представления древнего человека.

Древнейшим из дошедших до нашего времени памятников художественной резьбы по камню на территории современной Кабарды является монумент, получивший в литературе название «Дука-Бек».

По местности, где он был обнаружен, его называют также «Этокским памятником». Первые зарисовки и описание монумента были сделаны русскими учеными И.Гольденштедтом в 1770 г. и Г.Ю.Клапротом в 1807 г. [3, 4]. О нем писал также польский путешественник и писатель Ян Потоцкий, автор известного романа «Рукопись, найденная в Сарагосе» [5], который побывал на Северном Кавказе в 1798 г.

«В горах Бештау, вблизи ручья Етока, в долине под названием Темир-Кубчек (Темыр и тепщэч. – Б. М.), можно видеть каменную статую высотой 8 2/3 Фута, которую черкесы называют Дука-Бек. Она изображает мужчину, вооруженного на черкесский манер; на ней видны надписи, сделанные греческими и славянскими буквами. Статуя сделана из темно-серого песчаника» [6, 420].

Как известно, ранние каменные изваяния Северного Кавказа, сохранившиеся в Дагестане, Осетии, Балкарии и на территориях проживания адыгов и других местах, отличаются реалистической трактовкой как фигуры в целом, так и отдельных ее деталей. Едва ли не наиболее ярким примером этому может служить «Дука-Бек» – фигура воина, с достаточно верно отраженными пропорциями, с реалистически моделированной головой и со скрещенными на груди руками, в нижней, колоннообразно решенной части, украшена рельефами, повествующими о жизни и занятиях адыгов той эпохи. Здесь мы видим сцены охоты, воинские сражения, пиршества после победы. Слева на памятнике высечены атрибуты военного снаряжения: сабля и лук; ниже – кружочек – традиционная просяная лепешка; справа – колчан со стрелами и изображение св. Георгия, поражающего змея. Этот мотив, как и тот факт, что содержащаяся на монументе адыгская надпись высечена буквами греческого алфавита, свидетельствует о том, что Этокский памятник относится к тому периоду, когда под влиянием русских, византийских и грузинских миссионеров у адыгов на смену язычеству стало приходить христианство.

В еще большей степени христианское и, в первую очередь, вероятно, грузинское влияние проявляется в другом памятнике XII−XIII вв., обнаруженном в Кабарде, и в настоящее время, как и «Дука-Бек», находящемся в собрании Государственного исторического музея в гор. Москве. В данном случае это крестообразная стела, на которой

изображены всадники, пир, коленопреклоненные фигуры. Как и Этокский памятник, она вырезана из песчаника – «мывэсэху », причем рельефные изображения еще в большей мере детализированы, так что по ним можно судить о покрое одежды и характере военного снаряжения адыгов той поры.

В скульптурно-графическом исполнении заслуживают особого внимания и другие каменные изваяния. «Самым репрезентативным памятником в смысле «черкесской моды» является раннесредневековый губский крест с тремя мужскими фигурами. Все элементы композиции охоты здесь метко и последовательно стилизованы под геометризацию. Все фигуры животных без исключения вытянуты и утончены (две лошади, олень, два медведя и собака). Но особый интерес представляют фигуры людей: они нарисованы идеографически, головы их имеют тенденцию к вытягиванию по горизонтали; налицо могучий разворот плеч, изящный переход плечевого пояса к талии, к действительно «осиной» талии, и очень короткие ноги. В отличие от мелкой пластики, где голова изображается фронтально, фигуры крестаначертаны по-египетски... Лучники держат оружие правой рукой. Этот упрощенный способ пользования луком (собственно, это только условное обозначение оружия) характерен и для изображений «более восточных памятников» [7, 156]. Изображая того или иного мужчину, вероятно, воина, резчик по камню большей частью исходил из известных в ту пору канонов, подходя к решению образа весьма вольно, смело показывая лишь главнейшие черты человеческого облика и его атрибуты. Так, «Статуя Ставропольского музея, найденная на реке Большой Зеленчук в Карачаево-Черкесии, вероятнее всего, датируется X в. Это уплощенная колонна, изображающая воина с саблей и бокалом. Скульптура смело намечает довольно широкие плечи и низкую талию. Лицо узкое, с длинным носом, объединенным в двукрылую фигуру с надбровными дугами. Голова большая и уплощенная с боков... [7, 153, 154]. В художественно-эстетическом плане «Зеленчукская статуя изваяна умелым мастером и не только содержит этнографическую информацию, но и обладает эстетическими достоиыствами. Скульптура дает образное понятие о сильном, мужественном, красивом и скромном витязе» [7, 154].

Адыгская резьба по камню в X–XIII вв. достигла необыкновенной красоты и изящества, но ее стилистические направления будут разными в антропоморфных изображениях. В этом отношении заслуживает внимания каменная статуя воина X–XII вв., находящаяся в Ставропольском музее. «У воина вырез на задней части каптала, явно выраженный удлиненный корпус, тонкая талия, строгая фронтальная позиция с тесно прижатыми руками «по швам...» [7, 154].

Изображение фигуры воинов, всадников, житейских сцен являлось излюбленным мотивом мастеров вплоть до XV–XVI вв. и завершающим в изображении людей и животных на каменных изваяниях. На смену смешанному языческому и христианскому верованию широко распространяется ислам, который категорически отрицал изображение живых существ. Богатая арабеска начала заполнять каменные стелы и плиты. Примерами позднего Средневековья является кабардинская стела XVI в. из Камбилеевки в современкой Северной Осетии – Алании. «Три всадника, скачущих на лошадях кабардинской породы, изображены на кабардинских мемориальных стелах XVI в. (1551) из-под Эльхотово и устья реки Камбиллеевки (в восточной части Северной Осетии) (рис. 8, 9). Лошади здесь выгравированы контурно, но почти с документальной точностью передают особенности породы. Все три их головы по раннесредневековому канону направлены в правую сторону; ему соответствует и традиционное положение ног. Позднесредневековые изображения не столь символичны и даже обнаруживают намеки на трехмерность, хотя промежуточных памятников не найдено: по последним, близким к реалистическим изображениям, чувствуется, что кабардинский художник во многом еще придерживался раннесредневековых канонов. Так, кроме лошади, он идеографически изображает корпус воина, располагая его фронтально на профильном рисунке лошади» [7, 151, 152].

Нельзя сказать, что такие статуи и плиты ставились повсеместно и изготавливались массово. Они являлись памятью о различных крупных исторических событиях в жизни народа, воспевали подвиги своих полководцев.

«Наиболее ранний образец адыгского орнаментального стиля представлен на каменном кресте сел. Каменномостское (XIX–XV вв).

Крест имеет типичную средневековую форму. На одной из сторон изображен растительный орнамент того же стиля, который и в наше время исполъзуется на кабардинских вышивках. Украшения креста вместе с тем свидетельствуют о том, что было время, когда население Кабарды исповедовало религию, представляющую собой смесь языческих верований, христианства и ислама» [2, 95].

Высокое мастерство, с каким созданы вышеперечисленные изваяния, позволяет утверждать, что в этот период резьба по камню была уже развитой областью адыгского народного искусства. И композиционные приемы, и характер трактовки персонажей скульптуры не должны вводить нас в заблуждение своей простотой: современник явно видел в этих рельефах и нечто большее, символически выражавшее его миропонимание, основы его духовной культуры.

От языческого и христианского периода истории адыгов до нашего времени сохранилось слишком мало произведений камнерезного искусства, чтобы мы могли составить о нем более верное представление. В отличие от республик Закавказья и Дагестана адыги не имели каменных построек с характерными для раннего Средневековья сюжетами и зооморфными рельефами. Однако можно полагать, что и в то время наряду с несомненно христианскими существовали более ранние по своим традициям языческие памятники. Перед Национальным музеем в гор. Нальчике стоит ряд каменных памятников, датируемых XIV–XV вв. и более ранним временем. Среди них, наряду с характерными для адыгов стелами, фрагмент фигуры барана и сундукообразное надгробие, типичное для мусульманских захоронений других местностей Кавказа, а также Крыма. На них нет надписей, что не позволяет делать вывод об их национальной принадлежности; плохо сохранившиеся родовые тамги расшифровке не поддаются, но и полное отсутствие такого типа памятников на адыгских кладбищах дает основание предполагать, что под ними были захоронены пришельцы, возможно, завоеватели, вторгшиеся в наши земли.

Опять же, проводя параллели между каменным искусством Ближнего Востока и названными изваяниями, мы обнаруживаем сходство в композиционном строе и художественно-ремесленном приеме. Так, фрагменты Хадрамаутского памятника «Жертвенник с изображением

головы быка», найденного в храме Эль-Хурайде, выполненного из известняка с выбитыми родовыми знаками, видимо, являвшимися в свое время буквами, полностью напоминают адыгские родовые тамги. Хеттские каменные плиты с выбитыми на них плоскорельефными изображениями фигур людей, животных, сцен придворной жизни сближаются с композиционно-стилистическими чертами и образами изображенных на Этокском, Губском, Эльхотовском и других памятниках Северо-Западного и Центрального Кавказа.

В первые века мусульманства в надмогильных памятниках адыгов стали вновь появляться языческие мотивы. Типичный адыгский орнамент покрывает массивную стелу, украшая ее поверхность монументальным изображением вечноцветущего дерева. И в более позднее время элементы традиционного адыгского орнамента уживались в надгробиях с мусульманской символикой. Характерно, что в самом силуэте памятников сохраняются их древние корни. Для мужских надгробий, в абсолютном большинстве случаев носящих антропоморфные черты, свойственно навершие в виде приподнятого над стелой шара, вызывающего ассоциацию с головой человека.

К XVIII–XIX вв. этот мотив формализовался до такой степени, что порой бывает нелегко угадать его первооснову. Напрашивается, в частности, другая ассоциация – с вершиной минарета, с мотивом, нередким в форме надмогильных памятников Азербайджана, входящим и в орнаментальную разработку плоскости адыгских надгробий. Однако, если мы посмотрим более ранние памятники этого типа, относимые к концу XVII в., то увидим несомненную близость их силуэта к силуэту «Дука-Бека», как уже отмечалось, высеченного в форме мужской фигуры. Интересно, что последующая утрата определенности этого образа связана с двумя моментами: с изменением пропорции памятников и с введением богатой орнаментировки поверхности стелы, нарушающей цельность произведения.

Другой, довольно, впрочем, редкий пример сохранения архаического мотива в силуэте надгробия – верхняя часть памятника начала XIX в. на кладбище в сел. Чегем I. В ней угадывается мотив бараньей шкуры – один из наиболее характерных для языческих надгробий Европы и Азии. Примечательно, что и в стилистике орнаментального решения

памятника, выполненного в старинной технике петрографии (по терминологии А.С.Башкирова), ощутимы ранние влияния. В частности, он лишен столь характерной для захоронений мусульманского периода декоративной насыщенности, строгой композиции расположения орнамента на плоскости, изощренной эпиграфики. Здесь следует отметить, что кладбище, расположенное в центре Чегема I, наиболее богато, по всей видимости, из всех кладбищ Кабарды своими надмогильными стелами, вся лицевая поверхность которых покрыта разнообразными узорами, атрибутами мужских и женских принадлежностей, солярными знаками, арабской эпиграфикой и т.д., заслуживающими особого научного исследования.

Антропоморфность мужских надгробий, входившая в определенный конфликт с запретом ислама на изображение человека, проявлялась не только в форме памятников, но и в их декоре. Если навершие памятника напоминало голову, трактовавшуюся иногда шаровидно, а иногда – плоско, то на самой стеле мы видим легко читаемое изображение газырей, пояса, кинжала и др. Женские памятники, имеющие, как правило, силуэт арочного типа, тем не менее содержат атрибуты женского образа: вертикальный ряд пряжек нагрудника и традиционный пояс или пряжку пояса. Удивительно лирическое ощущение оставляет ансамбль надгробий (мужа и жены) при выезде из сел. Нижний Курп в сторону Северной Осетии. Мера условности в решении форм и орнаментальных отделок этих памятников весьма высока. Однако их взаимные пропорции лаконичны, но выразительная трактовка традиционных атрибутов (горизонтальный ряд газырей на мужском памятнике и перекликающийся с ним вертикальный ряд пряжек нагрудника на женском), подбор орнаментальных мотивов (в первом случае строгих и монументальных, а во втором – более лирических) и, наконец, расположение надгробий относительно друг друга, когда жена как бы прислонилась к плечу мужа (здесь даже трудно предположить замысел, скорее, это удивительно тонкая игра природы), создают на фоне равнинного с небольними холмами ландшафта незабываемый, полный человеческого чувства образ.

Кстати, говоря об искусстве мастеров адыгских надгробий, следует подчеркнуть, что само расположение кладбищ, их вписанность

в ландшафт, характер связи с окружающей природой в немалой степени были явлением духовной культуры народа. Обычно кладбища располагались вдоль дороги, у самого селения. Таким образом, въезжая в селение или выезжая из него, человек взглядом и мыслью мог почтить память предков. В степной зоне для кладбища выбиралось, как правило, абсолютно гладкое, просматриваемое со всех сторон место, благодаря чему монотонный рельеф местности нарушался рядами угрюмых, столь же монотонных стел. В лесостепной зоне надмогильные памятники располагались среди деревьев, образуя сложную пространственную композицию. В предгорной зоне кладбища размещались на склонах гор, расположенных над селением, и памятники кажутся карабкающимися в горы, уходящими ввысь, в небеса. В редких случаях встречаются отдельно расположенные стелы, обычно, у дороги в степи. Они отмечают место гибели известных людей, имена которых пользовались доброй славой. Такой обычай сохраняется до сих пор не только у адыгов, но и у балкарцев, ногайцев, осетин, чеченцев, ингушей и народов Дагестана.

Библиография:

1. *Ногмов Ш.Б.* История адыгейского народа. − Нальчик, 1959.
2. История Кабардино-Балкарской АССР. Т. 1. − М., 1967.
3. *Гюльденштедт И.* Географическое и статистическое описание Грузии и Кавказа… // АБКИЕА. − Нальчик, 1974.
4. *Г.Ю. Клапрот*. Путешествие по Кавказу и Грузии, предпринятое а 1807–1808 гг. // АБКИЕА. − Нальчик, 1974.
5. *Потоцкий Я.* Путешествие в Астраханские и Кавказские степи // АБКИЕА. − Нальчик, 1974.
6. *Бларамберг И.* Историческое, топографическое, статистическое и военное описание Кавказа // АБКИЕА. − Нальчик, 1974.
7. *Ловпачев Н.Г.* Художественная обработка металла у адыгов (X–XIII вв.) // Культура и быт адыгов. − Майкоп, 1978.
8. *Халитова Н.Н.* Мотив узла в сельджукском архитектурном орнаменте.// Дом Бурганова. Пространство культуры, N 3/2014, М., 2014. С 74 - 82

Ф.Ю. Канокова

ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ ВЫШИВКИ И ИЗГОТОВЛЕНИЯ БАСОННЫХ ИЗДЕЛИЙ У НОГАЙЦЕВ

В статье рассматриваются традиционные виды вышивки бытовавшие у ногайцев, наиболее ярко проявившееся в декоре женской праздничной одежды, разнообразных изделий для украшения интерьера юрты, таких как сумки для хранения продуктов, различных мелочей, а также свадебных занавесях и покрывалах. Также прослеживаются локальные особенности и различия в техниках и орнаментальном оформлении изделий у различных групп ногайцев.

The article deals with the traditional kinds of nogai embroidery which was brightly applied in the decoration of female festival clothes in the products for interior decoration such as yurts, storage bags for food and various small items and in wedding curtains and bedspreads. Also you can find the local peculiarities and differences in techniques and in design ornamental forms at different groups of nogai.

Ключевые слова: вышивка, басонные изделия, народное искусство, орнамент, ногайцы.

Keywords: embroidery, haberdashery, folk art, ornament, nogai.

Декоративно-прикладное искусство ногайцев, возникшее на самых ранних этапах развития этноса, является его верным спутником, сопровождая своих создателей и хранителей на протяжении всей жизни. Это искусство, носящее коллективный характер творчества, проявляющееся в преемственности многовековых традиций, передающееся из поколения в поколение, включающее в себя различные виды художественного творчества, связанные с оформлением

жилища, костюма, предметов быта, традиционной обрядовой и праздничной культуры.

Народный мастер создает вещи нужные, близкие и понятные тем, кто живет в таких же условиях, как и он. Изготовляя необходимые в быту предметы, он стремится придать им красивую форму, украсить орнаментом, т.е. делает самые обычные вещи произведениями искусства. Нередко форма изделия и его декор имели еще и магическое, культовое назначение. Так, один и тот же предмет мог одновременно удовлетворять реальные потребности человека, отвечать его религиозным взглядам и соответствовать его пониманию красоты. Эта синкретичность является особенно характерной для древнего искусства ногайцев, которое было неотделимо от народного быта.

Главные ремесла у ногайцев всегда были связаны с обработкой металла, дерева, камня, войлока, кожи, ткани и подразделялись, соответственно, на мужские и женские. В данной статье будет рассмотрен один из женских видов рукоделия – вышивка, приобщающая ногайцев к художественному творчеству и восприятию красоты.

Ногайскую вышивку можно разделить на следующие группы по ее целевому назначению: вышивка одежды, вышивка ножен холодного оружия, чехлов для огнестрельного оружия, конского убранства, предметов личного и домашнего обихода, украшение интерьера юрты. Форма, виды и основные принципы вышивания у кочевых и земледельческих народов на всей громадной территории Поволжья, Астраханской области, степи Северного Кавказа по существу были едины. Рассматривая виды декоративной вышивки у ногайцев, можно отметить, что они были знакомы с самыми распространенными ее видами. Основной прием ногайской вышивки (*ногъай тигис*), это шитье вприкреп, очень распространенное и у адыгских народов, впоследствии заимствованная у русского городского населения базарная вышивка или шитье гладью (*базар тигис*). Исходя из этого, нельзя не согласиться с утверждением С.Гаджиевой, что «Первый, самый старинный способ мало чем отличался от традиционных приемов золотого шитья, распространенных у соседних народов Северного Кавказа. «*Базар тигис»* ногайки называли шитье гладью, очевидно, потому, что оно, как показывает само название, проникло к ним извне с готовыми

изделиями художественного ремесла других народов» [2, 166]. Прием вышивания «вприкреп» описан некоторыми учеными: Е. Шиллингом, Е. Студенецкой, Б. Мальбаховым и С. Гаджиевой, которая кратко, ясно изложила «суть способа изготовления вышивки «вприкреп», как ногайки именуют «*ногъай тигис*», состоящий в следующем: мастерица вырезала узор из бумаги и закрепляла его на белую бязь. После обшивания ниткой или обведения мелом, карандашом трафарет снимали и вышивали, затем вышивку с изнанки слегка протирали раствором столярного клея (*окъа елим*) и подсушивали: это делалось для того, чтобы придать вышивке упругость. Затем вышивали, после чего готовый узор вырезали ножом и нашивали на украшаемый предмет (готовое платье, кафтан и т.п.). Края вышивки для красоты и прочности обшивали тонкой тесьмой, сделанной из тех же ниток» [2, 166]. Б.Мальбахов отмечает: «Золотная поверхность мотивов вышивки «вприкреп» обладает многообразием узорных разделок, образуемых простейшими геометрическими переплетениями. Этот «орнамент в орнаменте» придавал вышивке очень богатую фактуру» [4, 59]. Достаточно характерным образцом подобных роскошных изделий является парадный женский костюм. Его темно-красная бархатная основа и почти многие участки покрытые золотым орнаментальным настилом имитируют золототканую парчу. На этом фоне рельефно, словно вычеканенный из золота, выступает вышитый по трафарету орнаментальный мотив – растительный побег, обрамленный золотым галуном.

Отличительная черта приема «гладь», в отличие от вышивки «вприкреп», заключалась в том, что гладью вышивали непосредственно на украшаемом предмете – бархате, сукне, шелке, при этом трафареты из бумаги обычно оставляли под вышивкой, чем достигалась некоторая выпуклость рисунка. Иной принцип был у приема двухстороннего шитья без предварительного настила (бытовавшего в основном у Астраханских ногайцев), именуемого «*матар тигис*» или «*матар ислеме*», который подразделялся, в свою очередь, на два подвида. Первый – это гладь со счетом нитей основы и утка: в данном виде вышивки уколы иглы проходят по определенной схеме, на обратном проходе создается около 70 разнообразных вариантов узора. К счетной глади относят два варианта шва, являющихся основными при создании узора «*йолланув*»

– отправляться в путь – и «*боьллеме*» – перегородчатый. Данные виды швов насчитывают около 90 комбинаций. Узор «*йолланув*» был широко распространен в ханский период. В данном узоре ряд прошивался стежками в одном направлении, на определенном расстоянии захватывалась нить утка ткани, на обратном проходе нить смещала стежки так, чтобы на расшитом пространстве создавался определенный узор; обычно это был геометрический или волнообразный узор. Рисунок вышивался хлопчатобумажными или шелковыми нитями. На тканях, имеющих редкую основу, узор вышивался золотными нитями. Шов *«боьллеме»* представлял собой широкие полосы составленные из мелких квадратиков, он служил для того, чтобы подчеркнуть форму основного узора. Данный шов чаще всего состоял из четырех рядов стежков, причем стежок каждого ряда делался на одном уровне. Цвет нитей для узора *«боьллеме»* обычно контрастировал с цветом обшиваемого узора, до XIX в. для такого оконтуривания использовались мягкие тона, а уже с XIX в. появился черный цвет.

Ко второму подвиду относят простую гладь, счет нитей основы и утка в данном виде вышивки не имеет значения, здесь встречаются следующие варианты узора: «*йылан бавыр*» – змеиное брюшко, напоминающий узор «елочка», гибкой формы и завершающийся острым углом, следующий шов «*айланув*» – крутящийся шов (косая гладь), выполненный очень слабо натянутой нитью, ложившейся так, чтобы создавать впечатление движения. Третий – «*юзим*» – изюмчик, его контур имел форму капли и шился от края к центру, четвертый – «*тавык кот*» – куриная гузка – имел форму круга и шился из центра по кругу в виде звездочки. Все эти узоры обычно служили для завершения оформления орнаментальных мотивов.

При украшении деталей верхней одежды и используемых в быту мелких предметов – кисетов для табака, футляров для часов и других вещей –пользовались шитьем *«букле»,* шитьем шнурком, обычно золотым, вприкреп и по плотным тканям. При шитье *«букле»* узор наносился на ткань заранее и по его контуру наклыдывался сплетенный из золотных нитей шнурок. На лицевой стороне он прикреплялся идущей с изнанки рабочей нитью, имеющей тот же цвет, что и шнурок. Гораздо реже встречался шов – *«коьклев» (*наметывать, прошивать крупными стежками) – «тамбурный», который выполнялся иглой или крючком.

Для ногайского костюма очень характерна ансамблевость и многослойность. Женский, мужской и детский костюм у всех слоев имел общую основу и состоял из одних и тех же видов одежды. В своей основе женская одежда ногаек была в прошлом однотипна для всех районов, что, однако, не означало отсутствие локальных особенностей. Особое место в одежде занимало украшение вышивкой женского платья: узоры покрывали борта платья, углы передних пол кафтанчика, рукава и нарукавники, донышко и околышек женской шапочки.

В силу исторических условий сложилось две линии развития одежды – повседневная и праздничная, в их состав вошли: нательная одежда – рубаха и штаны, верхняя распашная одежда, головные уборы, обувь и аксессуары. Основным видом верхней распашной одежды являлся бешмет – «*къаптал*», его шили прилегающим в талии, с прямым вертикальным разрезом спереди, он имел прямые вшивные рукава с небольшим окатом, небольшой воротник – стойку, простеганный фигурной горизонтальной строчкой. Бешметы шили на пестрой ситцевой подкладе и простегивали ручной, а позже (после появления швейных машин) машинной декоративной стежкой: спинку – мелкими квадратиками или вертикальными линиями, остальную часть частой строчкой, причем стан – вертикальными линиями, рукава до локтя – горизонтальными или же елочкой. Ворот, края бортов, полы, низ подола, боковые разрезы, край откидной части рукавов покрывали волнистыми или ровными линиями. Многие молодые женщины и девушки из богатых семей края бешмета обшивали самодельным шнуром из золотых или серебряных ниток или готовым галуном. Бешметы шили из красного или зеленого шелка. У бедных, по свидетельству Г.Ананьева, «къаптал бывает красного цвета или другого пестрого кумача без всяких украшений» [1, 9].

«Покрой бешмета был идентичен мужскому и одинаковым для всех возрастов. Он шился длиной до колен со стоячим воротником высотой 2–3 см, на подкладке из легкой ткани, а для зимы – подбитый ватой, шерстью» [3, 128]. Он украшался очень простой вышивкой растительного орнамента, сохраняя архаические мотивы и символы в вышивках XIX века.

Как было отмечено выше, женская одежда имела локальные особенности, проявившиеся у отдельных этнографических групп. Так,

караногайские женщины носили короткие стеганые бешметы, ногайки-карагашки носили бешметы, длина которых была ниже колен, верхняя их часть также декорировалась ювелирными украшениями, а полы, края кафтана и рукава обшивались широкими галунами. Кафтаны у карагашек не декорировались золотной вышивкой, на передней части пол бешмета обычно располагался геометрический орнамент – своего рода астральный оберег, что являлось основным показателем половозрастной принадлежности.

Ногайки Кумыкской равнины и Кубанские ногайки носили длинные распашные платья – «*къабалай»* или *«шыба»* . Воспринятое некогда от черкесов это платье стало общекавказской женской праздничной одеждой. Платье шилось длинным, с облегающим лифом. Рукава – также длинные, откидные. На рукава праздничных платьев пришивали нарукавные подвески (*къапашыкъ*). Нарядные платья украшали шитьем, обрамляли галуном. В ряде случаев на нательном платье вышивали горизонтально расположенные узоры зооморфного мотива. Вышитое старинным швом – гладью вприкреп по настилу накрученного шелка, обогащающего фактуру, оно смотрится монументально и декоративно.

Под платье надевали коротенький кафтанчик (*зыбын*), его украшали галуном, а полы и рукава золотной вышивкой или аппликацией. В конце XIX – начале XX вв. кафтанчики стали шить безрукавными с отдельными нарукавниками (*енгсе*), прикрепляемыми к платью двумя способами, в первом – нарукавники зашивали вдоль как рукава, в другом – их пришивали к откидному рукаву верхнего платья.

Наряду с повседневной и праздничной одеждой, у ногайцев существовала обрядовая одежда, связанная со свадьбой. Вот как описывает свадебную одежду большой знаток, крупный специалист в области материальной культуры ногайского народа С.Ш.Гаджиева: «Для свадьбы всегда использовалась одежда лучшего качества. Костюм жениха отличался от обычного костюма лишь качеством ткани и своей новизной. Он состоял из белой рубашки, черных или в полоску штанов из плотной ткани, бешмета из гладкого шелка, шерсти или сатина, суконной черкески «*гъазирли шепкен»*, мягких красных сафьяновых сапог, меховой шапки… Черкеску подпоясывали узким кавказским ременным поясом с подвесками, украшенным набором

металлических пластин и блях; на пояс прикреплялся большой нож в черных или красных сафьяновых ножнах, а в ряде случаев кинжал» [2, 185]. Хотя мужской костюм не вышивался, но в паре с невестой, у которой богато вышитый костюм с художественной точки зрения, благодаря яркой цветовой гамме, являлся средством дополнительного художественного оформления. Свадебная женская одежда отличалась большим вкусом: шелковый костюм малинового цвета, с серебряным нагрудником и поясом, по подолу, вдоль бортов и нарукавников, шапкам «татарского типа» расшитый золотыми и серебряными нитями растительного традиционного ногайского орнамента, что придавало костюму красивый и гармоничный переход. Такое сочетание золотной вышивки и серебряных металлических изделий придавало всему костюму не только невесты, но и жениха праздничный, торжественный вид. Выразительность и колористическая насыщенность костюма подчеркивались темно-красной шапочкой с кружевной белой накидкой, создавая своеобразный гармонический цельный ансамбль. Конечно, богатство отделочных материалов дает основание считать, что этот свадебный костюм доступен лишь богатым, состоятельным ногайкам.

Одной из самобытных и индивидуальных деталей праздничной женской одежды являлся свадебный нагрудник (*аспа коькрек),* бытовавший лишь у ногаек-карагашек, который был неотъемлемой частью нарядного костюма, имел разные формы и шился обычно красного цвета. Его центральная часть богато декорировалась вышитыми разными цветами геометрическими орнаментами в технике гладь, а края были обшиты галуном ручной работы.

Весьма разнообразны по форме и отделке головные уборы, которые можно условно разбить на три группы: уборы типа шапок, типа мешочков и платков. По шапкам можно определить принадлежность ногаек к тому или иному племени: кубанским, астраханским, караногайцам и т.д. С течением времени форма и вышивка головных уборов видоизменялась, но, в основном, сохранила и не утратила первоначальный облик, присущий ногайскому принципу народного искусства. В изготовлении головных уборов мастерицы использовали мех, бархат, сукно, шелк, бязь – словом все, что имелось под рукой. Узоры были яркие, четкие, хорошо читаемые на фоне ткани, техника исполнения отличалась

высоким мастерством, синтезировала вышивку, плетенку. Такая отделка придавала шапкам нарядный, праздничный вид. Художественные достоинства головных уборов ногаек заключались в выразительности вышиваемых узоров растительного и зооморфного происхождения, а также в самой форме, насыщенности колорита, разнообразии фактуры, придающей шапкам живописность, где декор подчинялся конструкции и форме изделий. Как и в свадебном, праздничном костюме на головном уборе такого назначения ногайки с большим вкусом подвешивали различные ювелирные украшения, монеты. Ногайка была настолько богато украшена, что при движении тела создавался колокольный звон. По такой схеме украшалась шапка *«силяуш»,* но здесь применялись свисающие ленты, тесемки, галуны, всевозможные басонные изделия.

Носили шапки во все времена года, обычно низко надвинув на лоб. Девичьи шапки делались с ярко-красным донышком, на которые нашивали крест-накрест галун. У ногайцев бытовали высокие и низкие шапочки из тканей и галунов, такие шапочки имели несколько видов.

Особенно нарядно вышивались в старину женские сапоги (хранящиеся в различных музеях), которые являются подлинными произведениями народного искусства. Обычно они шились из мягкой кожи, чаще красного, желтого цветов, и украшались по сюзкам и голенищу аппликациями из кожи или узорным шитьем шелковыми и шерстяными нитями. В декоре сапог применялся национальный роговидный узор, а в ряде случаев элементы дагестанской орнаментики, сохранившиеся до конца XIX века.

Заметное место в оформлении интерьера юрт, параллельно с великолепными узорчатыми войлочными коврами, занимали вышитые изделия. Благодаря их яркому колориту, интерьер юрты становился особенно красочным и нарядным. Техника вышивания была несложной и, несомненно, повсеместно распространилась у ногайцев. В основном, применяли лоскутное шитье, которым владели вышивальщицы в каждой семье. Как и разнообразные войлочные ковры, эти вышитые изделия входили в состав приданого, предназначались для свадебного обряда. Вышивка для интерьера юрт была распространена, когда ногайцы были кочевниками и жилищами для них были юрты. Оседлость образа жизни почти исключила развитие этого важного народного ремесла.

Самым нарядным элементом жилища была большая свадебная

занавеска *«шымылдыкъ»* (207 х 60 см), которую вешали у стенки на самом видном месте. Занавеску шили из кусков разных тканей, на подкладке, вышивали золотистыми нитками, украшали разноцветными аппликациями, галунами.

Особое место в вышивке, в частности, золотошвейном деле занимало изготовление басонных изделий: шнуров, галунов, кистей, шариков и т.д. Шнуры и галуны широко применялись в золотной вышивке в сочетании с расшитыми элементами, особенно широко применялись в украшениях женской шапочки, где иногда орнаментальное решение строится целиком на сочетании различных басонных изделий, а также в оформлении кожаных ножен, кобур пистолетов, женских сумок, накосников. Такое сочетание золотной вышивки и плетеных изделий изящно создает ажурность и интересную композицию всего предмета.

Любимыми орнаментальными мотивами ногайских вышивальщиц были растительные узоры типа трилистника (*уьш япыракъ*), веточки с загнутыми вниз листочками, плодами (*машпакъ*) и другие геометрические, зооморфные и космогонические мотивы. Вышиваемые рисунки у ногайцев именовались часто по предметам одежды, обуви и т.д.: «*зыбын оьрнек»* – рисунок или узор для «*зыбына»*; «*шыба оьрнек»* – узор для платья; «*енгсе оьрнек»* – узор для нарукавника; «*машпак оьрнек»* – узор для башмака и т.д. Каждый из этих рисунков включал в себя целый ряд узоров в своеобразном сочетании» [2, 168–169].

Ногайская вышивка во многом схожа с работами кабардинских (адыгских) мастериц, но, как подчеркивает Е.Шиллинг, «на Северном Кавказе, включая Дагестан мы не находим золотошвейных работ стоящих по качеству выше адыгейских (и, в частности, кабардинских)» [6, 160]. На возможность такого влияния кабардинского шитья указывают давние дружеские связи, существовавшие между ногайским и кабардинским народами. Обычай традиционной вышивки золотом должен был сохраниться при дворе ногайского мурзы Тинахмета – сына и преемника ногайского правителя – бия Исмаила, умершего в 1563 году. Тинахмет был женат на младшей дочери кабардинского князя Темрюка – Малхуруб. Известно также, что золотные изделия, вышитые кабардинскими мастерицами, находились в числе подарков, систематически отправлявшихся из Кабарды ногайским ханам.

В начале XX века с коренным преобразованием ногайского быта золотошвейное искусство стало приходить в упадок, но в наши дни в ногайских аулах есть женщины – старожилы древнего ремесла, которые передают подрастающему поколению свои знания, обучают их приемам вышивки и изготовления басонных изделий, это очень отрадный факт, так как народное искусство будет существовать до тех пор, пока хоть кто-то проявляет к нему интерес, хранит традиции и культурные ценности своего народа, возрождая забытые промыслы, приумножая и совершенствуя их. Ведь народным оно названо не случайно, его хранителем будут и остаются люди с их трепетной любовью к своему прошлому и именно от них зависит судьба не только отдельно взятой нации, но и мира в целом.

Библиография:

1. *Ананьев Г.Б.* Караногайцы, их быт и образ жизни // Сборник сведений о Северном Кавказе. Вып. 2. −1908.

2. *Гаджиева С.Ш.* Материальная культура ногайцев в XIX – начале XX в. – М.: Наука, 1976.

3. *Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х.* Ногайцы. − Черкесск, 1988.

4. *Мальбахов Б.Х.* Кабардинское народное декоративное искусство. − Нальчик, 1984.

5. *Студенецкая Е.Н.* Одежда народов Северного Кавказа. XVIII− XX вв. − М., 1989.

6. *Шиллинг Е.М.* Адыгейский народный узор. − «Искусство». 1940. − № 3.

И.И. Орлов

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕСТОРАСПОЛОЖЕНИЯ БАШЕН-КОЛОКОЛЕН В КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЯХ ОКСИТАНИИ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ФРАНЦИИ XI – XV ВВ.

В статье автор рассматривает проблематику месторасположения башен-колоколен региональных художественно-архитектурных концепций культовых сооружений Средневековой Франции периода XI–XV вв.

The author analyzed the theoretical concepts Towers of Churched «eglises fortifiees» in Occitany and France XI−XIV. In rich amendments to the article the author describes social-ideological context of the period of church construction and its character.

Ключевые слова: романская и готическая церковь, Западная Европа, Франция, целостность, творческая концепция, идея.

Keywords: Eglises-fortifiees, Closher, Romanic and Gothic church, Occitany, South France, summary idea, creative concept, idea, Church, theoretical concept, construction.

Практически на протяжении всего Средневековья мы видим, что церковь, представляющая собой укрепленный комплекс, явление более чем распространенное. Стоит ли говорить, что именно поэтому «eglises fortifies» − церкви укрепленного типа романского периода, со своими каменными колокольнями, возводимые в XI−XII вв. уже вполне представляли собой настоящие донжоны феодальных замков средневековья. Причем, церковные колокольни культовых сооружений этого периода, как правило, изначально совмещают в себе и чисто военное назначение [1]. Многочисленные факты

подобного совмещения фортификационного и культового назначения при возведении колоколен и церквей практически по всей Европе, приводят в своих работах многие зарубежные исследователи [2]. Важную роль при сооружении укрепленных церквей естественно играет месторасположения церковной колокольни. Стоит отметить, что проблема месторасположения и функционального назначения колоколен основных французских церквей романского и готического периодов стала систематически рассматриваться сравнительно недавно, во второй половине XIX в. Так, отдельно данной проблеме была посвящена VII Католическая Ассамблея под руководством герцога де Бриссака (de Brissac), которая прошла в июне 1878 г. в Париже. Тем не менее, вопрос о местоположении колоколен до сих пор служит предметом острых научных дискуссий среди специалистов.

Наиболее интересной и полной работой на эту тему, на наш взгляд, является исследование Антима де Сен-Поля (Antihyme de Saint-Paul) «О расположении колоколен», опубликованное в 1878 году. Проведенные автором визуальные и документальные исследования церковных колоколен позволили ему систематизировать данные архитектурные объекты и составить более или менее приемлемую классификацию расположения средневековых колоколен. Далее по тексту нашего исследования мы будем ссылаться именно на работу А. де Сен-Поля, применительно к историческим периодам и географическому положению культовых сооружений [3] (рис. 1).

Так, согласно исследованию А. де Сен-Поля большинство башен-колоколен, расположенных в центре средокрестия и выполнявших оборонительную функцию, изначально сооружалось на всем протяжении романского периода в школах Периге, Пуату, Нормандии, Бургундии и Прованса (рис. 1−1). Например, до сих пор сохранился превосходный образец башни-колокольни византийского образца IX–X вв. собора в Сен-Фрон де Периге, которую историк архитектуры Феликс де Вернель считал предшественницей знаменитых соборных куполов. Однако постепенно, к XIV–XV столетиям, такие башни практически выходят из употребления. Причем, как отмечает Сен-Поль связано это, прежде всего, именно с развитием фортификационного искусства, а отнюдь не с изменением художественно-эстетических взглядов на культовую архитектуру.

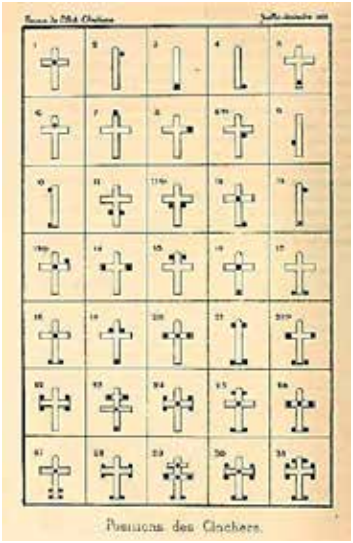


Рисунок 1. Общая схема месторасположения башен-колоколен в культовых романских и готических сооружениях Средневековой Франции (A. Saint-Paul. «De la forme des Clochers». VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878)

Южные регионы Франции (Окситания, юг Гаронны) и Пикардия одними из первых стали сооружать башни-колокольни, примыкающие одной из своих сторон к клиросу церковного здания (рис. 1−2). Такая схема вполне отвечала распространенной тогда концепции феодального замка, в котором высокий и прочный донжон являлся главным центром всего укрепления. На всем протяжении XI столетия, видимо, в связи с дальнейшим развитием фортификационного искусства, почти повсеместно становится весьма популярной схема возведения башни-колокольни в передней части западного церковного фасада (рис. 1−3). Позднее мы увидим, что такая архитектурная схема также связана с новой фортификационной концепцией – защитой наиболее уязвимых мест обороны, распространение которой связано с Крестовыми походами в Святую землю. Данная система, выполнявшая исключительно оборонительную функцию, была использована в таких церквях XI в., как Кретель (Сена), Шеврени и Урсель (Эна), Сен-Пэр де Шартр, Сен-Жульен де Тур, Сен-Поршер де Пуатье, Изер и Эбрель (Алье), Лестерп (Шаранте), Сен-Сернен де Бордо, Байон (Жиронда), Сен-Мари д´Олорон, Сен-Годэн и Сен-Бертран (Верхняя Гаронна), Сарранколен (Верхние Пиренеи), Сен-Пьер де Муассак, Сен-Мари де Шаз (Верхняя Луара), Сен-Гильем (Эро), Сен-Пьер де Лион, Вилле-сюр-Мер (Кальвадос) [4].

На всем протяжении XII столетия данную схему продолжали совершенствовать и применять. Например, мы встречаем ее при возведении башен-колоколен в Басли, Кольвиль и Вьенн (Кальвадос), Фревиль (Нижняя Сена), Корель, Этамп, Сен-Андре де Шато-Ландон (Сена и Марна), Сен-

Кантен, Изом (Верхняя Марна), Эпиналь (Вогезы), Ланге (Эндр и Луара), Сен-Радегонд де Пуатье, Велеш, Брюсель и Жарлр (Вьенна), Сен-Ириикс (Верхняя Вьенна), Сарла, Пона и Тремола (Дордонь), Сен-Лорен де Паренэй, Роан-Роан и Клюссэ (Де-Севр), Сен-Дени-де-Жуэ (Эндр), Сен-Трофим д´Арль, Ожероль (Пюи-де-Дом, Эво (Крез) [5].

Столь удачное композиционно-фортификационное решение получило весьма широкое распространение и применялось практически на протяжении всего Средневековья. Поскольку башня-колокольня значительно превосходила высотой западный портал, постольку она функционально решала в ансамбле культового сооружения и оборонительные и дозорные задачи. Удивление вызывает тот факт, что, несмотря на свое изначальное фортификационное назначение, башни-колокольни подчас поражают наше воображение своей легкостью архитектурных масс и изяществом форм. Даже при беглом осмотре культовых сооружений оснащенных башнями-донжонами мы не увидим случайной, хаотичной кладки и разнородности форм объектов. Тем самым они неизбежно убеждают нас в положительном факте изначально продуманной схемы своего расположения по отношению к фасадам культовых сооружений. Примечательно, что и в XIII столетии при возведении церквей Сен-Илонорион-де-Перт, Базенвиль и Берньер (Кальвадос), Сен-Совьер де Кастель-Сарразен, Сен-Этьенн де Лимож, Сутеррен (Крез), Сен-Сабин (Кот д´Ор), Креван (Эндр), Понтобер (Йонна) и Пуан (Об) использовалась аналогичная архитектурно-композиционная схема. И даже в эпоху поздней готики схема расположения колокольни-донжона в центре западного фасада, проверенная веками, продолжала активно применяться на Юге Франции и в Каталонии.

В XIV–XV вв. мы встречаем ее при сооружении церквей и соборов в Коссад (Тарн и Гаронна), Сен-Жирон и Памье (Арьеж), Сен-Сесиль д´Альби, Л´Иль-д´Альби, Лавор (Тарн), Мюсси-сюр-Сен (Об), Шитри и Плесси-ле-Сек (Йонна), Плесси-Гриму (церковь настоятеля) и Эллон (Кальвадос), Немур и Сен-Пьер (Сена и Марна), Шише, Уанн и Сенпюи (Йонна), Буан (Луара), Мон-деван-Саси (Мез), Сен-Мексен (Де-Севр), Сен-Жак-де-Лизье, Мануар (Кальвадос), Маренн, Моэз и старинный собор «Всех Святых» (Нижняя Шарантэ), Бомарше, Марсияк и Миранд

(Жер), Монен (Верхние Пиренеи), Фуа (Арьеж), Сен-Жак де Монтобан, Бельмон и Сен-Ком (Аверон), Л´Иль-ен-Дордонь, Булонь и Бланьяк (Верхняя Гаронна), Сен-Полен (Верхняя Луара), Алэ (Гар), Сен-Пьер-ле-Гийяр де Бурж, Обиньи (Шер), Нуан-ле-Фюзелье (Луара и Шер), Сен-Анжель (Коррез) [6].

Часто средневековые архитекторы вместо того, чтобы располагать колокольню над центральным порталом, прикрывали ее массой фланги угла западного фасада (рис. 1−4). Например, фасад собора Сен-Совьер де Брюгге (Saint-Sauveur de Bruges) и сегодня прикрывает с фланга внушительная колокольня, основание которой сохранило романское обличие. Такие же башни-колокольни в Сен-Пьер де Пелье д´Орлеан, в Сен-Андре-д´Эберло и в Комм (Кальвадос) сооружались в XI в., а в Сен-Валерьен де Шатодан, в Огюстэн де Монморийон, в Сен-Марсель (Сона и Луара) и в Шисси (Юра) они были возведены в XII столетии. Позднее, в XIII−XIV вв., аналогичная схема была применена при строительстве церквей в Лонпон (Сена и Уаз), в Шампо (Сена и Марна), в Донзи-ле-Пре (Ньевр), Сен-Пер-су-Везлэ и Сен-Жермен д´Оксер (Йона), в Сен-Пьер де Лимож, в Бомон-де-Ломань (Тарн и Гаронна), в Рье и Сен-Марсе (Верхняя Гаронна), в Луви-Жюзон (Верхние Пиренеи), в Ломбе (Жер), в Рошфуко (Шарантэ), в Ганна (Алье) и в Сен-Северан де Пари [7].

Такое несколько необычное с эстетической точки зрения расположение становится вполне объяснимым с учетом заранее продуманного архитектором плана возводимого культово-фортификационного сооружения. Дело в том, что весьма часто и сами церкви и церковные башни-колокольни встраиваются в общую систему городских или монастырских укреплений. Так в Льеже (Liege) уже с начала XI в. колокольни городских церквей: Сен-Серве (Saint-Servais), Сен-Мартин (Saint-Martin) и Сен-Дени (Saint-Denis) были объединены при непосредственном участии епископа Ноткера (Notger, ум. в 1008 г.) в первый пояс городских укреплений. Вполне возможно предположить, что именно преобразование колоколен из простых звонниц в башню, выполняющую оборонительную функцию (своеобразного донжона), и привело в дальнейшем к созданию единого фортификационно-культового комплекса церкви укрепленного типа «eglise fortifiee».

Похожее развитие в этот период происходило, как мы знаем, и у

первых светских замков-крепостей: квадратная башня (изолированная на возвышенности и защищенная окружающим ее рвом), постепенно трансформируясь, становится все более обширным фортификационным сооружением – замком. На территории Окситании, а именно в Руссильоне и соседних окрестностях по обеим сторонам Пиренеев, встречаются наиболее древние образцы укрепленных колоколен и церквей укрепленного типа. Это не удивительно, поскольку именно этот отдаленный уголок христианской Европы, состоящий из переплетений суровых гор и плодородных долин, входил в т.н. Испанскую (Франкскую) марку, пограничную территорию созданную Карлом Великим (768−814) на месте отвоеванной у мавров в 801г. Барселоны. Эта небольшой христианский форпост на северо-востоке Испании, расположенный вокруг Барселоны, с VIII в. систематически опустошался постоянными набегами сарацин. После распада франкской империи Испанская Марка вошла в состав Французского королевства. Под влиянием непрерывной угрозы мавританских набегов христианское население Руссильона, Пиренеев и Каталонии (графств, входивших в Испанскую Марку) сорганизовалось к середине XI в., под властью графов Барселоны. За этой территорией закрепляется название «Каталония», которое, как и топоним «Кастилия», по-видимому, означает «страна замков». Сегодня известно, что франкские графы привнесли туда окситанский язык и что их власть постепенно распространилась к северу от Пиренеев вплоть до Прованса [8].

Именно в контексте этой многовековой борьбы христианства и ислама мы и встречаем в ключевых точках освобожденной от мавров территории Окситании наиболее древние следы укрепленных колоколен и церквей укрепленного типа [9].

Местонахождение колокольни – донжона в культовых комплексах «eglises fortifies» Окситании варьируется в зависимости от расположения той точки сооружения, которую стремились укрепить (рис. 1). Оно либо прикрывает одну сторону фасада, как например, в Эльне, либо край поперечного нефа, как в церкви Сен-Мишель-де-Куша. Интересно, что в этой церкви ранее существовала и вторая колокольня-донжон, расположенная на краю поперечного нефа более ранней постройки, прямо напротив сохранившейся башни-колокольни. Наличие второй

башни донжона создавало неповторимую гармонию всего церковного ансамбля и, безусловно, делало Сен-Мишель-де-Куша одной из живописнейших церквей Юга Франции. К сожалению, эта башня-близнец была разрушена зимой 1838–1839 гг. [10].

Бывало, что укрепленные колокольни-донжоны возводились на северной стороне западного фасада, как например, в Корнея-де-Конфлент (Corneilla-de-Conflent) или в Серрабоне (Serrabona). Согласно исследованию Сен-Поля, при возведении «eglise fotifiee» использовалось четыре базовых местоположения одиночной башни-донжона: между клиросом и нефом, сбоку от клироса, в центре фасада или под углом к фасаду здания [11]. Впрочем, хотя историкам известны и некоторые иные случаи расположения башен-колоколен, однако они являются скорее оригинальным экспериментом средневековых строителей, нежели общим правилом культовой архитектуры. Например, башня-колокольня в Узерш (Коррез) возвышается над второй травеей центрального нефа (рис. 1−5), в церкви Муара (Тарн и Гаронна) башня расположена над травеей, следующей за средокрестием (рис. 1−6), а в укрепленных церквях Поссак (Дордонь), Норон (Кальвадос) и Сен-Мар (Нижняя Сена) – над плоской абсидой, в непосредственной близости к восточному торцу церковного здания (рис. 1−7).

Интересно отметить, что эта последняя художественно-композиционная схема была прямо заимствована архитектором уже в XIX в. при сооружении большой базилики «Воли Нации». К «оригинальному» местоположению колокольни-донжона над трансептом можно также отнести ансамбли укрепленных церквей в Секондини и Ниора (Де-Севр), Сен-Энтроп де Сент, Сан-Сальви д´Альби, Сен-Жульен дю Ман (Тарн и Гаронна) и в Сорд (Ланды), в церквях Сен-Масер (Жиронда), в Пуа (Сомма), в Ларни и Нувьон-ле-Винье (Эн), в Сен-Венсен де Сенли, башни-колокольни размещены над аркой (рис. 1−8). Следует упомянуть и церкви в Сов (Жиронда), в Канлюс (Тарн и Гаронна), в Бон-ла-Роланд (Луара), в Ларшан (Сена и Марна) и в Сен-Пьер де Кан, в которых колокольни располагаются напротив фланга нефа [12] (рис. 1−9).

На всем протяжении романского периода (и далее в эпоху готики) мы постоянно встречаем также весьма значительное количество

комбинаций с двойным расположением башен-колоколен. Причем, количество комбинаций местоположения башен-колоколен подчас напрямую зависит от композиционно-художественных традиций архитектурных школ романского периода. Например, в Ларрумье (Жер) обе башни-колокольни расположены на северном фланге церкви (рис. 1−10), а в кафедральном соборе Але (Од) и Мец, в церкви Сен-Поль де Нарбонн и в аббатстве Эйсс они занимали среднюю часть нефа (рис. 1−11). Весьма часто башни-колокольни предшествовали непосредственно трансепту, как например, в Сен-Мартэн де Ланн и в Сен-Николя-о-Буа, расположенном рядом с городом Ланн (рис. 1−11 нижн.), а в церквях Сен-Жермен д´Аргентан и в Вильфранш-сюр-Ронн одна колокольня возвышается над средокрестием, а другая башня-колокольня расположена рядом с фасадом (рис. 1−12). В Сен-Сьеран де Бордо, в сен-Пьер де Вьенн, в Лезиньян (Од) одна башня высится над порталом, а другая на фланге церковного здания (рис. 1−13), а в Сен-Поль-Тру-Шато, в Систерон и Валонь одна из колоколен на трансепте, а другая – напортив фасада апсиды (рис. 1−13 нижн.).

Весьма интересное конструктивно-фортификационное решение по защите флангов культового пространства церковного здания было найдено в Сен-Мишель-де-Сюкса (Восточные Пиренеи), в Бельвиль (Рона), в Сен-Шеф (Изер), в Шампань (Ардеш), в Винори (Верхняя Марна) и в церкви Оксонн (Кот д´Ор) такой, какой она была до готической реконструкции XIII столетия, где обе башни-колокольни возвышаются над северной и южной оконечностями трансепта, создавая как бы систему фланкирующих башен (рис. 1−14).

В соборе Нотр-Дам де Мелан (Шалонь), в Варзи (Ньевр), в Вертей (Жиронда), в аббатстве Ма-Гренье (Тарн и Гаронна), Сен-Мор (Мен и Луара) и Сен-Корней де Компьень башни-колокольни располагаются с обеих сторон клироса, словно прикрывая «святая святых» (рис. 1−15).

Несмотря на обилие архитектурно-композиционных схем, применяемых мастерами романских школ при возведении церковных колоколен-донжонов в X–XII вв., со временем наиболее распространенными становятся лишь две композиционно-фортификационные схемы. Первая схема, в которой обе башни-колокольни расположены на оси культового пространства, т.е. на

противоположных концах нефа (на западном фасаде и средокрестии), принадлежит архитектурным школам Оверни и Лиможа (рис. 1−16). Весьма часто такое расположение обеих башен характерно для одной эпохи XI и XII вв., как например в Нотр-Дам-дю-Пор де Клермон (Иссуар), в Беневан-л´Аббэ (Крез), в Сен-Жульен де Бриуд, в Солиньян (до XVIII века), в Сен-Жюльен и в Дора (Верхняя Вьенна), в Суйак (до XVIII столетия), в Энэ де Лион, в Крюас (Ардеш), в Сен-Авентэн (Верхняя Гаронна), в Обьяк (Ло и Гаронна), в Сен-Савэн (Вьенна), в Лош (Эндр и Луара, в Пуасси (Сена и Уаза) и в Сетво (Эна).

Интересно, что в разрушенном аббатстве Сен-Аллир (Шамбон-сюр-Вуиз) восточная башня-колокольня расположена на травее, предшествующей трансепту, вместо того чтобы возвышаться непосредственно над средокрестием. Другой наиболее распространенной архитектурно-композиционной схемой, которую сегодня вправе принято считать стандартной, является расположение башен-колоколен с обеих сторон западного фасада (рис. 1−17). Под непосредственным влиянием архитектурных школ Нормандии и Бургундии именно такое сочетание двух башен, фланкирующих западный фасад, вкупе с центральной башней возвышающейся над средокрестием, получило в дальнейшем наиболее широкое распространение во Франции (рис. 1−18). Правда, стоит отметить тот факт, что повсеместное применение троичной нормандско-бургундской архитектурной схемы не помешало развитию творческой фантазии средневековых мастеров, которые и здесь нашли ряд оригинальных композиционных решений.

Первое композиционно-архитектурное решение связано с размещением двух башен-колоколен с обеих сторон клироса, при этом одна мощная башня-донжон расположена с западной части фасада. Такое сочетание мы можем видеть в Сен-Жермен-де-Пре де Пари, в Морьенваль (Уаза) (рис. 1−19). Другое оригинальное решение – три башни на оси трансепта в соборе Сен-Винсент де Мез (рис. 1−20). Наличие четырех и более башен-колоколен в романских культовых сооружениях встречается довольно редко, поскольку не всякая церковь могла себе позволить подобную роскошь. Ограничимся лишь перечнем строений, имеющих четыре и более башен-колоколен: кафедральные соборы Сен-Ле-д´Эссерен, Сен-Пьер де Монпелье, Нотр-Дам де Шалонь-

сюр-Марн, соборы в Нуайоне, в Лионе, церковь Мадлен де Везелэ и Сен-Мартен де Тур были оснащены четырьмя мощными башнями-колокольнями (рис. 1). В первых двух соборах башни расположены на флангах западного фасада и по обеим сторонам клироса без трансептов (рис. 1−21). В третьем и четвертом случае башни возвышаются на углах западного фасада и во входных порталах северной и южной сторон апсиды клироса, в трех последних случаях – на фасаде и на северном и южном крыльях трансепта (рис. 1−21 нижн.).

Четыре башни-колокольни кафедрального собора Сен-Андрэ де Бордо и монастырской церкви Сен-Венсен-су-Ланн (разрушенной в 1793 г.), размещенные с обеих сторон северного и южного крыльев трансепта, несомненно, служили прежде всего фортификационными объектами которые фланкировали подступы к наиболее уязвимым местам сооружения (рис. 1−22) [13].

Следует отметить тот факт, что довольно значительное количество культовых сооружений романского и готического периодов было перестроено в более поздние эпохи в духе своего времени. Поэтому сегодня довольно трудно прочитать изначальную архитектурно-фортификационную концепцию, задуманную и реализованную романскими и готическими мастерами. Стоит учитывать также огрехи неудачных реставраций, проводимых во второй половине XIX в. в духе «эпохи романтизма». Например, в церкви Ней-сюр-Отиз (Вандея) западная башня-колокольня романского периода, датируемая концом XII в. или XIII в. просуществовала вплоть до неудачной реставрации 1868 г. В местечке Шарру центральная башня выполнена в романском стиле, тогда как западная башня имеет явные черты готики XV столетия, наоборот, в аббатстве Мориак (Канталь) мы видим противоположную картину [14].

Примечания:

1. Например: В 1127 г. убийцы графа Карла Доброго Фландрского, выдержали целую осаду в церкви Сен-Донасиен де Брюгге (Saint-Donatien de Bruges), не покидая ее, до тех пор пока осаждавшие не начали вести подкопы. См.: C. Enlart: Manuel d´archeologie du Moyen

Age. 1 partie, II, 1 edit, p. 549, note 2.

2. Например: *О.Шуази.* История архитектуры, в 2 т. – М.: В.Шевчук, 2005; В.Кох. Энциклопедия архитектурных стилей / Пер.с нем. – М.: ЗАО «БММ», 2011; R.Rey. Vieilles eglises fortifiees du Midi de la France. − Paris, 1925 и др.

3. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878.

4. *Там же.* − P. 51.

5. *Там же.* − P. 52.

6. *Там же.* − P. 52.

7. *Там же.* − P. 53.

8. См.: *A. Molinier.* Geographie de la province du Languedoc au Moyen Age, note XVIII du t. XII de l´Histoire generale de Languedoc, edit. Privat.; Baudon de Mony: Relations politiques des comtes de Foix avec la Catalogn. − Paris, 1896.

9. По этому вопросу см.: J.-A. Brutails. Notes sur l´Art religieux du Roussillon (Bull. Archeol., 1892); см. также Congres archeol., 35 seassion et Puig y Cadafalch; также A. de Falguera, J. Goday, Casala. L´arquitectura romanica a Catalanya, I, p. 468 и т.д.

10. См.: Guide du congres archeol de Carcassone et de Perpignan. − 1906. − P. 150.

11. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878. − P. 54.

12. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878. − P. 54.

13. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878. − P. 69.

14. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878. − P. 56.

Библиография:

1. Antihyme Saint-Paul De la forme des Clochers, VII Assambles des Catholique. − Paris, 1878.

2. *J.-A. Brutails* в Bull. de la Soc. − Des Pyr.-Orient., 1887.

3. *R.Rey.* Vieilles eglises fortifiees du Midi de la France. − Paris, 1925.
4. *О. Шуази.* История архитектуры, в 2 т. – М.: В.Шевчук, 2005.
5. *И.И. Орлов.* Антикатарские «крепости веры». Культовая готика Лангедока. – Saarbrucken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
6. *И.И. Орлов.* Культовая архитектура Окситании «Eglises fortifiees» XIII−XV вв. – Липецк: Изд.-во ЛГТУ, 2013.

Е.В. Жердев

ОБРАЗНОСТЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА: МЕТАФОРА В ФОЛЬКЛОРЕ И ДИЗАЙНЕ

В статье рассматривается функция метафоры в создании художественной образности в народном искусстве, протодизайне и современном дизайнерском творчестве, ее роль как синтеза эстетической организации материальной и духовной среды бытия человека в художественное целое.

The article is devoted function of metaphor in creation of art imaginary in folk art, «protodesign» and contemporary industrial design. Metaphor is examined as a tool of syntesis in aesthetics arranging of material-spiritual environment human being art integrity.

Ключевые слова: метафора, образность, фольклор, эстетичность, художественность, предметная среда, дизайн.

Keywords: metaphor, folk-lore, aesthetic, art, artificial space, environment, industrial design.

История дизайна, описанная многочисленными ее исследователями (С.О. Хан-Магомедов, Н.В. Воронов, А.Н. Лаврентьев, В.Ф. Рунге, Е.В. Сидорина, С.М. Михайлов и др.), позволяет взглянуть с различных точек зрения на причины и условия его (дизайна) выделения в самостоятельную профессию (1907 г.). Очерченность его науки включает также понятие протодизайна, показывая предисторию формирования дизайнерской мысли (М.Э. Гизе, М.О. Сурина, А.В. Тарханова, Е.И. Богданова и др.). Таким образом цепь развития проектной культуры (дизайна) представляется отдельной вехой, включенной в пространственно-временной континуум общего генезиса

материального окружения человека. Последнее является отражением и выражением его ментально-духовной сущности, имманентно наделенной творчески-преобразующей способностью, активно проявляющей себя в естественно-природной среде обитания.

Господство натурального хозяйствования в более ранние периоды развития материальной культуры сформировало мощнейшие опытно-практические устои творчески-преобразующей деятельности. Общие мысли о хозяйственных предметах мы находим уже в античном мире у таких древних мыслителей как Ксенофонт, Платон, Аристотель и др. В этот же период времени появились упоминания о метафоре и метафорических сравнениях. Указанный факт наводит на мысль о том, что при создании своей «второй природы» − материальной культуры – производство вещественности органически связано с наделением ее метафорической образностью. Это становится понятным, если учесть, что мозг человека включен в материальную субстанцию мира, и производимые с его помощью объекты, какими бы они ни казались отвлеченными от реальности, то есть абстрактными, все равно напоминают собой что-то, реально существующее в природном окружении.

Для средних веков (Фома Аквинский, XIII век) характерны общие положения о творческой нравственности в сфере материального производства. Их интерпретация рассредоточена в теологических, философских, политических и юридических трактатах схоластов. В этот период времени метафора наиболее полно раскрывалась в своем переносном и символическом значении в труде земледельца, что являлось наиболее естественным для аграрного общества. Пахарь кормил и поил, его труд не противоречил аскезе, а наоборот, составлял часть ее [1].

На рубеже средневековья и нового времени культурный рост и экономический подъем Северной Италии создает условия не только для развития материального производства, но и формирования новых взглядов на культуру и практику творчества. Они рассматриваются как настоятельная потребность человеческой личности. Стала широко реализовываться связь науки и искусства, особая роль отводилась познавательному началу. Появился ряд художников-ученых, среди

которых главенствующая роль принадлежала Леонардо да Винчи. Художественный образ и знание стояли бок о бок. Новые подходы к искусству предопределили зарождение проектной культуры, эмпирическое начало которой достигло своего апогея в эпоху Просвещения.

К концу XVIII века сформировался мощный теоретический пласт, позволяющий взглянуть на творчество в сфере материального производства сквозь призму новых теорий в области философии, права и государства (Монтескье, Руссо, Кант). Под их влиянием формировалась новая наука о народном хозяйстве, связанная с коренными преобразованиями в политической, социальной и экономической жизни Западной Европы. Коренные преобразования в ее социально-культурной и материально-производственной жизни были внесены Великой французской революцией и прогрессом техники. Наиболее ярким выразителем последнего стала Англия, в столице которой состоялась Первая промышленная выставка (1851 г.), положившая начало истории дизайна.

Если следовать теории А.Д. Тойнби, основанной на предположении о том, что развитие любой культуры осуществляется как ответ человеческого духа на вызов природы, социального окружения и имманентно заложенного в человеке сознания бесконечности собственного «Я» [2], то события вышеотмеченного времени сыграли роль «вызова», ответом на который стала актуализация проектной культуры дизайна. Примечательно, что Россия на этой выставке демонстрировала каменный мозаичный стол и шкаф работы Петергофской гранильной фабрики. По поводу этих экспонатов жюри вынесло следующее решение: «Мы не думаем, что столь трудные и хорошо отделанные произведения были когда-либо исполненные со времен древних греков и римлян» [3, с. 72−74].

С точки зрения достижений науки и техники, начиная с петровских времен, Россия изучала, осваивала и следовала примеру Европы, но ее народное искусство представляло собой целостное, гармоничное и, в то же время, структурированное мировоззрение. Образ в нем имеет многоаспектное отражение во всех видах творчества. В этом отношении многие русские теоретики и мастера дизайна черпали вдохновение в народном искусстве. Об этом наиболее последовательно писала

в своих трудах К.А. Кондратьева. В различных аспектах касались этого вопроса Н.В. Воронов, О.В. Генисаретский, В.Ф. Сидоренко и многие другие. Если обратиться к истокам указанного направления, то наиболее значимыми являются исследования В.С. Воронова, А.И. Некрасова, Б.А. Рыбакова.

Начиная с 1970-х годов, систематически публикуются результаты исследований М.Э. Гизе, посвященные связи народно-промыслового художественного творчества и дизайна. Важное значение обрело изучение народных художественных традиций в области проектирования одежды (И.Н. Савельева, Н. Володеева, З.М. Заболоцкая и др.).

Во всех вышеупомянутых случаях народное творчество явилось исторической основой художественной образности в дизайне. Его изначальные принципы обозначились в период формирования мифологии. Более высокой ступенью ее развития явился анимизм, когда человек стал отделять «идею» вещи от самой вещи. Мифологическое мышление очень рано пришло к разного рода историческим и космогоническим обобщениям. В результате мифологического мышления у древних людей возникает религиозное мировоззрение, суть которого заключается в олицетворении стихий природы богами: возникает политеизм. Религиозное восприятие естественной природы распространяется и на искусственно созданную природу, то есть, как сейчас говорят, на вторую природу.

В большинстве бытовых изделий, создаваемых древним человеком, приоритетной была полезная функция. Однако создавались и такие изделия, в форме которых утилитарная функция была завуалирована пластической выразительностью какого-либо изображаемого живого существа. Как писал Б.А. Рыбаков, очень интересные изделия в этом плане были изготовлены в X−XIII веках и найдены на территории России. Раскопки показали, что многие предметы, повседневно служившие человеку, украшались причудливой резьбой с изображением животных и растений. Излюбленными сюжетами служили образы «лют зверя» и грозного чудовища-дракона. Эти сюжеты хорошо известны в языческом мифотворчестве древних славян. В качестве сюжетов служили также и русалки. В форме звериных или птичьих голов вырезались навершия для рукоятей конских плеток, посохов, пишущих

инструментов. Украшая свой дом, утварь, посуду, сани и многое другое, древние русские мастера одновременно поэтически воспевали в вещах природу. На браслетах-обручах чаще всего изображались символы воды: плетенка, волнистый узор, змеиные головы. Изображения были связаны с ритуальными плясками в честь русалок − добрых божеств плодоносной воды [4].

Все эти и многие другие факты свидетельствуют об историческом формировании культурного ландшафта, под которым понимается измененная человеком земля и все его материальное окружение, которые народ приспосабливает в течение многих поколений для удовлетворения своих физических и духовных запросов [5]. Особая ценность культурного ландшафта каждого народа заключается в том, что в нем можно наблюдать и творчески использовать гармоничное сочетание поселений, их планировки и интерьеров с традиционной системой сельскохозяйственной, промысловой и социально-культурной деятельностью в целом. Многие жилые дома, хозяйственные и культурные объекты являются подлинными шедеврами зодчества [6]. В качестве конкретных примеров могут служить многие регионы Русского Севера. Их аутентичность (подлинность) подтверждается наличием исторически достоверных источников.

Очень интересным представляется сделанный в древности русскими мастерами ковш в виде утки. Не случайно он обратил на себя внимание многих исследователей дизайна, в том числе Н.В. Воронова. Это удивительный пример, где художественный образ усиливает функциональную выразительность вещи. Именно ныряющая утка наиболее близко ассоциируется с зачерпывающим воду ковшом. Однако наряду с ковшом в виде утки существовали и ковши в виде коней, а также ковши с ручками в виде голов орла, барана и других животных. Из дерева также изготавливались настенные вешалки с навершиями, изображающими, например, голову рыси или человеческую личину [7].

В этом контексте особенно интересным представляется высказывание известного исследователя крестьянского искусства В.С. Воронова: «Старая деревянная посуда дает нам образцы высокого художественного качества. Вырезанные ножом из целого дерева ковш с конскими головами; малые черпаки со стройными фигурными

и прорезными ручками, представленные в сотнях оригинальных вариантов; скопарки, гениально воплощенные в форму водяной птицы, длинный клюв которой и плоский хвост служат двумя ручками этого сосуда; многообразные солоницы в форме так называемых «уточек» − вся эта многочисленная группа фигурной посуды вводит нас в область изумительной конструктивной фантазии, остроумного и умелого владения формой и развитого художественно вкуса. Какой-то особенный отпечаток отрезвленной фантастики свойственен всем этим памятникам. Древние символические черты, присущие их облику, приняты, преобразованы и растворены в практических бытовых формах... Глиняная посуда в своих формах дает еще больше звериных и птичьих подобий: баранчики, свинки, орлы, петухи, львы, человеческие фигуры являются постоянными прообразами тех сосудов, которым художник хотел придать, в отличие от простейших кринок, корчаг и горшков, более декоративные и богатые формы» [8, с. 64].

В настоящее время, когда цивилизация переживает экологический кризис, а в европейском дизайне остро обозначился кризис формотворчества, одним из возможных путей выхода видится в обращении к экологическому дизайну. Как отмечает А.В.Уваров, «Россия, благодаря своему географическому положению и этнокультурному разнообразию, имеет устойчивые исторически сложившиеся формы взаимодействия предметного мира, создаваемого человеком, и природы. Тем более для нашей страны актуально не заимствование западных программ, а создание собственных экологически направленных стратегий развития, основанных на опыте предыдущих поколений и ментальных особенностях народов, населяющих Россию» [9, с. 3].

Справедливость этой мысли не вызывает сомнений, а ее актуальность невольно подтверждается высказыванием ряда искусствоведов, стоящих у истоков дизайна. Среди них можно выделить заметки, которые сделал В.С. Воронов о вазе в «Страницах из записной книжки»: «Среди многочисленных и разнообразных форм прикладного искусства особенное место занимает ваза... Ее певучие линии соединяют в себе мастерство и вдохновение... Формы вазы близки очертаниям женского тела. Отдаленное художественное образное родство здесь несомненно. Можно указать много линий ясно подобных или символизирующих.

Изгибы тел и линии плеч часто тождественны. Быть может, поэтому образы вазы так разнообразны, так внутренне свободны в своих очертаниях, и она неизменно производит впечатление идеальной обнаженности, независимо от того, будет ли она украшена чеканкой, барельефом или живописью? Быть может, поэтому особенно пленительна ваза с цветами? И, наверное, поэтому женщина с вазой дает идеальное сочетание форм...» [10, с. 120].

В приведенном высказывании подчеркивается разнообразие форм прикладного искусства, его высокая вариабельность. Последнее является одним из самых существенных и ярко выраженных качеств фольклора, подразумевающих видоизменения данных, существующих в традиции. Подобные изменения могут быть связаны с личностно сложившимися особенностями творчества или требованиями временных обстоятельств. Устойчивость (повторяемость) и изменчивость способны обеспечить высокую нюансность образности, в которой фактор повтора играет главенствующую роль, точность повтора – второстепенную. При этом, как отмечает Б.Н. Путилов, любой предмет традиционной культуры, обладая устойчивыми типовыми качествами, представляет собой не тиражированную копию, но разновидность возможных композиционных решений. Для теории вариативности народной культуры общее значение имеет то, что отдельные экземпляры предметного творчества, демонстрирующие конкретные проявления социокультурной практики, возводятся как варианты не к некому первичному, однажды изготовленному образцу, а к некоему общему типу, сложившемуся в пределах культурного ландшафта [11].

А.И. Некрасов, демонстрируя вышеотмеченную мысль, писал в своих исследованиях, касающихся образности народного искусства, следующее: «Центральные губернии в своей керамике знают изображение льва. Почти все его туловище состоит из головы с косматой гривой: коротки и толсты лапы, комком собрана спина… как будто неподвижный рыхлый ком глины… Движения нет и мираж монстра делается еще привлекательнее… Стоящие петушки и мелкие птички никогда не скачут; они так же монументальны и общи по своим формам, как и львы… Вот на крышке фаянсовой вазы… сидит странная птица с двумя птенцами; у них головы женщины. Это Сирины…В

общих чертах дается тяжелая, но совершенно круглая форма, а в курносом лике чувствуется предательски русский тип» [12, с. 90]. Выводом из сказанного может служить его же высказывание «…если есть народ, будет и его искусство, которое перерабатывает всякую смесь и создает то искусство, которое ему нужно, укладывается в его социальную и хозяйственную жизнь. Пусть изменяется деревня и образ жизни крестьянина; с ними изменится и тот образ, которым крестьянин художественно воспринимает мир» [12, с. 158].

В определении образности народного искусства огромную роль играют поэтические тропы, в частности, метафора. Проблема метафоры в фольклоре и дизайне в настоящее время представляется весьма существенной, поскольку она является своеобразным синтезирующим, организующим инструментом, соединяющим материальную и духовную среду бытия человека в художественное целое. В этом плане метафора становится языком межнационального, национального, этнического и регионального общения. Вещь в древней культуре была метафорическим выражением космологических представлений. В керамических сосудах Древней Греции, русских прялках, народных вышивках и др. показана эволюция народного сознания, выраженная через метафорическое представление их о мире. До стадии научного осмысления метафоры был интуитивный опыт. Метафора в то время была связана непосредственно с мифом как по происхождению, так и по семантической сущности. Миф сам по себе был метафорой, и язык мифологической стадии развития был целиком метафоричным.

Гносеология метафоры начинается с 400 лет до новой эры. Одними из первых теоретиков в области метафоры были Платон, Аристотель, Квинтиллиан и др. Исторически научное осмысление метафоры возникает в эпоху распада мифологического сознания и становится началом процесса абстрагирования конкретных представлений, рождения художественного образа [13].

При рассмотрении исторических этапов становления метафорической образности наблюдается зарождение художественного начала и в техническом творчестве; в создании ремесленных инструментов, сельскохозяйственных орудий и изделий домашнего производственного труда представление о том, как использовались эти

орудия труда, складывалось под впечатлением зрительной оценки их пластической формы. Так, у средневековых клещей, предназначавшихся для вытягивания металлических прутьев из-под резцов, захватывающая часть решалась с выразительным напоминанием птичьего клюва. Или вводился мотив птичьей головы в композицию коромысла весов, с четко различаемым глазом и острым клювом. Мастерам удалось пластически выразить функцию предмета, подчеркнуть конструктивные особенности весов с помощью поэтического образа.

Возможно, это имело определенное психологическое значение и при обучении приемам мастерства: отсыл к природе мог играть своеобразную гармонизирующую роль в деятельности человека. Это тем более могло влиять на процесс приобщения к ремеслу детей и подростков, что в древности широко применялось.

Роль и значение метафоры в последующую за Средневековьем и Возрождением эпоху Просвещения существенно изменилась: истолкование всех природных процессов, относимых ранее к духовно-моральной сфере, сместилось в сферу разума. Встал вопрос о практическом использовании достижений науки и техники в интересах общественного развития. Но при этом многие технические изобретения создавались с явным стремлением сохранить гуманистическое образное начало. Проектировщики станков искали такие пропорции и декоративные приемы, сочетание которых наделяло техническую конструкцию художественно-эстетическим содержанием. Интересной работой воспринимается выпускаемый в XVIII веке в России фрикционно-винтовой пресс, форма которого несет в себе ярко выраженное антропоморфное начало, ассоциируясь с фигурой поднявшего руки человека. широко расставившего опоры-ноги. Конструкция пресса облегчена кверху и утяжелена книзу. Подсмотренное у природы разумное и экономичное расходование материалов и система его организации в единую тектоническую структуру представляют собою одно из ранних проявлений того направления, которое в дальнейшем предопределило влияние бионики на формообразование промышленных изделий. В дизайне такое направление носит стилевой характер и называется биоморфизмом. Основную роль образно-стилевой связи технического изделия и природы в биоморфизме играет метафора [14, рис. 26].



Рисунок 1. Антанта.

Коренной переворот привнесла новаторская парадигма авангарда конца XIX − начала XX столетия. Темы науки, техники и искусства обращались уже не к истории или природе, а к революционно-инновативному пониманию мира, что требовало социально-активных проявлений искусства. Авангард разрушил все нормы и критерии искусства, метафора приобрела принципиально иное звучание. Насыщая ею обильно свою речь, К.С. Малевич утверждал: «Мы предсказали в своих выступлениях свержение всего академического хлама и плюнули на алтарь его святыни. Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого… Мы среди клокочущих бездн на крыльях времени, на гребнях и на дне океанов построили упругие формы, которые разрежут будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лики мертвых масок улиц» [15, с. 27]. Человек метафорически преобразился в «винтик» революционной «машины», которая, в свою очередь, метафорически выразила новый ритм, новый смысл, новую цель искусства. Она же стала символом красоты.

Обращаясь к предельно обостренному выражению революционной образной метафоры, настоящая работа не преследует цели ее сколько-нибудь исчерпывающей оценки. Речь идет о констатации факта того, что активнейшие процессы ментального мира данного времени инициировали столь же активную художественно-метафорическую образность авнгардного искусства. Его мастера искали для выражения острых ощущений революции адекватные художественно новые формы и наделяли их соответствующими метафорическими образами, что особенно ярко проявлялось в плакатном искусстве. Например, известен плакат В.Н. Дени «Антанта» (1919 г.), на котором метафорически изображены командующие белогвардейской армией Деникин, Колчак, Юденич в образе злых собак (рис.1).

Подобные образы создавались с помощью контрастных цветов, экспрессивных мазков, сопоставления или противопоставления геометрических плоскостей и т.п. Все это служило визуальным инструментом в компоновке метафорической выразительности огненной и вольной революционной стихии.

Искусство социалистического реализма с навязанными свыше командными методами вызвало волну метафорической образности. Сущность ее была направлена на отражение динамики трудовых успехов на пути от социализма к коммунизму. Социалистический реализм рассматривался как новый тип художественного сознания, не замкнутого в рамках одного или нескольких типов художественного творчества, а распространяющегося на всю художественную культуру в целом. Понятие социалистического реализма было закреплено на I-м Всесоюзном съезде советских писателей (1934 г.), предопределив тем самым типологию и образность художественной метафоры.

Однако, указанный период был временем фактического забвения, а точнее, запрета на авангардное искусство. Обращение к последнему стало возможным во второй половине XX века после организации Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), проводившего систематические исследования в области теории и истории дизайна. Первой публикацией, посвященной творчеству К. Малевича, была статья К. Симонова, опубликованная в журнале «Наука и жизнь» (1976 г.), благодаря исследованиям его жены Л. Жадовой, искусствоведа и исследователя творчества авангардистов, работавшей в 1960-е годы в составе вышеупомянутого института.

Вхождение дизайна в третье тысячелетие предполагает новый взгляд на проблемы художественной образности, что предопределяется осознанием двух важнейших факторов современного мирового процесса. С одной стороны, это стремительное течение научно-технического прогресса, а с другой – вызванные им социальные и экологические изменения. Наука и техника в современном обществе возвысились над человеком, а технократическое мышление начинает утрачивать свою гуманистическую ориентацию, становясь особым мировоззрением, приматом средств над целью, цели над смыслом и общечеловеческими интересами, смысла над бытием и реальностями

современного мира. По мнению К.А. Кондратьевой, так называемая индустриальная цивилизация, давшая нам столько благ, при соблюдении только практических, утилитарных приоритетов, может сегодня пагубно сказаться на состоянии окружающей среды.

Отрицая техницизм, а с ним и голый функционализм, Кондратьева пишет, что «пафос критического осмысления функционализма способствовал возникновению «альтернативного дизайна», который называют по-разному: антифункционализмом, метафорическим дизайном или новым дизайном» [16, с. 6]. Среди этих понятий наиболее актуальное звучание имеет «метафорический дизайн», ибо на феномене метафоры сосредоточили свое внимание философы, логики, психологи, лингвисты, литературоведы и др.

В настоящее время идет осмысление новых функций дизайна, подчеркивается способность формы изделия к коммуникативности, знаково-символической семантике, связывающей «технического» человека с окружающей природой. Как никогда важным становится обращение дизайнеров к основам народного творчества, то есть к фольклору, насыщенному метафорическими смыслами. В их контексте можно увидеть не только гармонию человека и природы, которой не хватает современному обществу, но и найти источник формотворческих идей, обогащающих проектную культуру. Речь идет не о заимствовании или копировании образов. Задача заключается в синтезе конструктивной определенности и метафорической формы, в котором рождается непротиворечивая аналогия с живым организмом или символическим знаком. Композиционные структуры подобных объектов демонстрируют единство идеи, конструкции и эстетической формы в контексте определенного культурного ландшафта [17].

Примером подобного подхода к дизайну может служить проект киносъемочного аппарата 3−D, выполненный Е.В. Зеленецкой в качестве дипломной работы (МГХПА им. С.Г. Строганова, 2011 г., рук. проекта Е.В. Жердев). В настоящее время активно развивается идея коммуникативного общения роботообразных конструкций и человека. В этом случае существенное значение имеет образ, придаваемый техническим объектам. Как известно, антропомофные роботы все больше приближаются к натуральному облику человека.



Рисунок 2. Камера.

В известной мере то же можно сказать о конструкции, призванной непосредственно взаимодействовать с человеком, каковой в нашем случае является кинокамера. Задача, которую поставил перед собой автор, заключается, с одной стороны, в разработке инновационного подхода к конструктивно-функциональному решению камеры с учетом современных требований, а с другой – в выборе гуманистически ориентированной формы, способной максимально приблизить работу с аппаратом к оптимальным экологическим условиям, приемлемым для человека. Особенность подобной трактовки формы, как отмечал Н.В. Воронов, свойственна российскому дизайну в целом, что, с его точки зрения, является важной особенностью отечественной проектной культуры [7].

В настоящем случае желаемый эффект был достигнут следующим образом. Камера состоит из 7 модульных блоков. Композиционное решение выполнено в стиле «Хай-Тек». Визирование камеры осуществляется при помощи поворотного стереоскопического бинокуляра. Штатив киноаппарата состоит из двух видов (плечевой и напольный). Корпус изготовляется из облегченных композитных материалов (рис. 2). Образно же, камера напоминает зооморфное существо (более всего, бегущую лошадку), не вызывающее коммуникативного барьера. Гуманизирующие мотивы метафоры отводят от жесткого техницизма и приближают техническое изобретение к человеку. Корпус камеры имеет четко выраженную

биомофную направленность. Приведенный пример, естественно, носит ориентировочный характер и демонстрирует общий подход к проектированию промышленных изделий, гармонично сочетающихся с современным требованиями экологического дизайна.

Библиография:

1. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. − М.: Искусство, 1984.
2. *Тойнби А.* Постижение истории. − М., 1991.
3. *Куракина Н.* Столешница из политехнического (об одном шедевре русского камнерезного искусства) // Наука и жизнь. − 1985. − № 10.
4. *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X−XIII веков. – Л.: Аврора, 1970.
5. *Веденин Ю.А., Кулешова М.Е.* Культурный ландшафт как объект исследования. − М.: Институт наследия; СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
6. *Кондратьева К.А.* Дизайн и экология культуры. − М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2002.
7. *Воронов Н.В.* Российский дизайн (в 2-х тт.), т. 1. – М.: НИИ Академии художеств, 2001.
8. *Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. − М.: Советский художник, 1972.
9. *Уваров А.В.* Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования. Диссертация, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. − М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2010.
10. Возвращение к пенатам. Семья Вороновых. Составители Н.В.Воронов и Е.Н.Короткая. − М.: Грант, 1999.
11. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. − СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.
12. *Некрасов А.И.* Русское народное искусство. − М.: Гос. изд., 1924.
13. Античные теории языка и стиля. − М.; Л., 1936.

14. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. Учеб. пособие. Издание 3-е. – М.: Архитектура – С, 2012.

15. *Малевич К.* Наши задачи. Изобразительное искусство. − 1919. − № 1.

16. *Кондратьева К.А.* О предметной культуре дизайна // В сб. научных трудов «Дизайн». НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, ВНИИТЭ, вып. 6. − М., 2000.

17. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки тенденции становления. Монография. – М.: ВНИИТЭ; Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009.

Н.Н. Кудряшов

ТРИУМФ 1650-х ГОДОВ ДИЕГО ВЕЛАСКЕСА: НОВЫЕ СЮЖЕТЫ И НОВАЯ ТЕХНИКА

В статье проводится анализ произведений последнего десятилетия жизни и творчества Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса.

The article examines painting of the final decade of life and work of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

Ключевые слова: Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес, 1650-е годы, испанская живопись, поздние произведения Диего Веласкеса.

Keywords: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1650's , Spanish painting, latest paintings by Diego Velazquez.

Последнее десятилетие жизни и творчества Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса не зря называют триумфальным. 1650-е годы принесли золотые плоды в творчестве и в придворной карьере мастера. Открытием в области живописи по праву считаются портреты известных личностей XVII столетия, написанные Веласкесом именно в последнюю декаду: «Портрет Иннокентия X» (1650), «Портрет кардинала Камилло Астали-Памфили» (1650), «Портрет Хуана Парехи» (1650), «Портрет Филиппа IV в черном» (1653). Веласкес в данном случае выступает не просто как мастер изображения формы, но и как мастер отображения настроения и характера модели. Поражает тонкий психологизм портретов даже тех людей, с которыми художник не общался коротко.

Другую сторону таланта Диего Веласкеса в зрелые годы демонстрируют такие монументальные полотна, как «Венера перед зеркалом» (1651, Мадрид, Прадо), «Менины» (1656, Мадрид, Прадо)

и «Пряхи (1657, Мадрид, Прадо). Это крупноформатные сложные композиции, написанные почти без подготовительных набросков. В них проявились находки Веласкеса не только в области композиции, но и его знаменитая техника быстрого и легкого мазка. Он писал бегло, словно паутину, плел иллюзию формы и объема, света и тени. Благодаря этому методу и отсутствию четких линейных контуров, складывалось ощущение живой картины, в которой фигуры не прекращали своего еле заметного движения. Несомненно, живописная система позднего периода творчества Диего Веласкеса – это сложная структура, которая требует детального анализа. В данной статье мы наметим основные новаторские приемы Диего Веласкеса и проиллюстрируем их несколькими наиболее прославленными его произведениями.

Итак, 25 ноября 1648 года, − после долгих прошений Веласкес получил разрешение на вторую поездку по Италии. Эта поездка стала своеобразным рубежом зрелого периода с его отточенной традиционностью, заказной строгостью, и поздним периодом, когда гений получил некоторую долю свободы в выборе не только манеры, но и сюжета, когда давно зревшие идеи получили, наконец, возможность воплощения. Весной 1649 года из Малаги Веласкес оправился в Геную, где оказался в январе 1649 года, переехал в Милан, Падую, Венецию, где остается на длительное время, затем в Болонью и Модену. В июле 1649 года он поселился в Риме, откуда выехал в Мадрид лишь в июне 1651 года. Исключая все временные затраты на передвижения, можно предположить, что по сути он провел в Италии за работой в общей сложности не многим более года (об этом свидетельствует и Х.Ортего-и-Гассет). В этот период Веласкес был очень продуктивен. Он стремился к признанию и славе, его амбиции заставляли писать без устали.

1650 год был Юбилейным годом в Риме, который папская курия отмечала каждые двадцать пять лет [1]. Эти торжества привлекали в Рим множество официальных лиц и простых путешественников. И Веласкес находился там в качестве официального посла короля с целью привезти слепки с античной и ренессансной скульптуры [2]. Он получил возможность познакомиться с такими художниками как Бернини, Альгарди, Пьетро да Кортона и многими высокопоставленными официальными лицами из различных государств. Он видел работы

Тициана, Веронезе и Тинторетто, но купил картины только двух последних (можно предположить, что выбор был сделан под влиянием впечатлений от первой поездки в Италию 1629−1630 годов). Для королевской коллекции Веласкес закупил работы Пуссена и Клода Лоррена, что указывает не только на хороший вкус, но смелость в выборе новой живописи, внимание к современным веяниям и интерес к пейзажу.

Под влиянием ли увиденных картин или в силу своих личных ранее не реализованных идей Веласкес создал два этюда с натуры, которые вошли в мировую историю искусства как одни из первых пейзажей, написанных на пленере: «Фасад Грота Лоджиа, Вилла Медичи в Риме» и «Павильон Ариадны, Вилла Медичи в Риме» (обе Мадрид, Прадо). Реалистичные этюды, сделанные с натуры, включают в себя жанровые сцены в пейзажном окружении. Небольшие фигурки присутствующих в пейзаже людей, случайно оказавшихся в поле зрения художника, полностью поглощены природой и почти незаметны. Веласкес даже выбрал манеру письма, схожую с манерой Клода Лоррена. Жидкими красками он писал по светлому грунту, который просвечивал сквозь них и кое-где обнажал холст.

В период второй поездки в Италию Веласкес написал «Портрет Хуана Парехи» (1650, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), который экспонировался в том же году на крупной международной выставке в Пантеоне и заслужил большое внимание. Благодаря этому Веласкес был принят в Общество виртуозов Пантеона и в Академию Святого Луки Италии. К тому же году относится одна из самых прославленных картин XVII столетия «Потрет Папы Иннокентия X» (Рим, Галерея Дориа-Памфили). Веласкес выбрал так называемый «венецианский холст» с темным грунтом, усилив иллюзию глубины внутреннего пространства картины. Ему удалось добиться определенного колористического и светотеневого эффекта, отсылающего именно к венецианской школе. Иннокентий X буквально погружен в темный мрак бархата, на фоне которого его одежды и лицо мерцают теплым золотом. Не типичным для парадного портрета стало отсутствие внимания к мелочам, которые не выписаны, а только намечены.

Веласкес применял «manera abreviada» [3] − быструю манеру.

Если уже в 1630-е годы он работал почти без эскизной подготовки, то теперь он и вовсе отказался от предварительного наброска и намечал композицию сразу целиком на холсте. Портреты он писал «al prima» по холсту без эскизов. Именно в 1650-е годы этот метод доминировал и был востребован как никогда ранее. «Таким образом, в Италии возрастает свобода и живописность даже в трактовке лиц в официальных портретах, сменяя применявшуюся в этих случаях раньше более гладкую и сдержанную манеру. Как отмечает Паломино, художник пишет теперь «очень длинными кистями». И это понятно, так как подобный способ работы помогает ему не только писать шире, свободнее, но и легче учитывать впечатление, производимое холстом при охвате его единым взглядом с такого расстояния, на котором красочные мазки и пятна сливаются в глазу зрителя» [4]. Но до Т.П.Знамеровской это выражение Паломино нам объясняет Х.Ортега-и-Гассет применительно к «Портрету Хуана Парехи»: «Об этом портрете Паломино говорит, что он был написан «длинными кистями». Так он определяет свободную фактуру новейшего стиля» [5].

В Италии была начата работа над еще одной нереализованной идеей Веласкеса, картиной «Венера с зеркалом» (ок. 1653, Лондон, Национальная галерея). Написать подобную композицию в Испании было невозможно, так как при дворе царили сдержанность и религиозность, за соблюдением которых к тому же неустанно следила инквизиция. Данное произведение по ряду еще нескольких причин не может быть отнесено к тривиальным академическим полотнам с мифологической сценой. Перед нами портретное изображение реально существовавшей женщины, лицо которой Веласкес умело скрыл. Беглыми мазками легких жидких красок он создал иллюзию реальности. Если же мы обратимся к академическим образцам, то увидим там ясную, не скрытую красоту идеального тела, больше похожего на холодную скульптуру. «У Веласкеса живопись полностью отрешается от тяготения к скульптуре и постепенно будет отходить от объемной характеристики. Изображенные предметы перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок» [6].

В Италии Веласкес применял технические новшества, которые

позволили ему тонко и разнообразно варьировать фактуру, объемы, колорит и освещение. Завоевание люминесцентной живописной поверхности, в основном, относится к смене грунтов от темного к светлому и применению имприматур. Также отказ от пастозного наложения красок и применения большего количества масла позволили сделать форму более легкой и буквально светящейся изнутри. Вместе с тем изменилось и отношение к предмету: от тяжелых застывших форм художник пришел к ожившим, наполненным внутренней динамикой изображениям с вибрирующими контурами. Через каждый верхний слой просвечивает предыдущий, виден даже грунт, а иногда и холст. Такая многослойная и в то же время легкая почти акварельная живопись позволяла многогранно и живо передавать все нюансы освещения. Ограниченное количество пигментов в палитре художника сделало его краски более открытыми, яркими, а значит и более люминесцирующими, светоносными.

После возвращения в Мадрид его ждала череда новых парадных портретов. Первым из многих стал «Портрет инфанты Марии Терезы» (1952, Вена, Художественно-исторический музей). Инфанта вошла в тот возраст, когда перспективы монархического брака стали ощутимо близки, и ее изображения появлялись все чаще. Манера позднего творчества Веласкеса в полной мере проявилась в этом портрете: легкая, сочная, красочная живопись со светлым подмалевком, а пастозные крупные мазки в фоне и платье сменяются прозрачными более тонки лессировками в области лица.

Ту же легкую манеру Веласкес сохранил и в парадных портретах. Даже «Портрет Филиппа IV» (1653, Мадрид, Прадо) написан почти эскизно. Композиция погрудного изображения монарха на темном фоне в черных одеждах с простым строгим воротником была подчинена единственной цели – репрезентации лица стареющего короля. Акцент падает на самые важные детали и световые рефлексы, намеченные мелкими пастозными мазками, активно работающими на общем фоне тонкого красочного слоя. Кисть Веласкеса стала еще свободнее, благодаря чему в работе с формой и фактурой появилось больше движения, трепета, разнообразия и жизнеподобия. Ярким примером стал «Парадный портрет Марианны Австрийской» (1653, Мадрид, Прадо),

где молодая королева изображена в полный рост в легком повороте. Ее лицо обращено к источнику света слева, но взгляд направлен на зрителя. Как ни странно, в серии женских и детских парадных портретов 1650-х годов преобладает контрастный яркий колорит, с обилием цвета и сочных мазков. Детали костюмов и обстановки получают ту же долю внимания, что и лицо. Портреты теперь получаются более декоративными, а одежды играют роль обрамляющего орнамента. Композиция «Портрета Марианны Австрийской» традиционна. Лицо написано лаконично, но щеки оттеняет яркий румянец, который во множестве пурпурных пятен бантов на запястьях и парике, алой скатерти позади модели и драпировки не дал затеряться самому портрету. Веласкес использовал тот прием, который описывал Паломино, в своем тексте. Одежда королевы написана тонкой кистью мазками чистых красок, наложенных близко друг к другу. При удаленном взгляде создается оптический эффект смешения, и изображение оживает, кажется объемным.

В «Портрете инфанты Маргариты Терезы с цветами» (ок. 1654, Вена, Художественный музей) в фокусе внимания только лицо, а одежду и интерьер Веласкес написал декоративно. Яркое платье с коралловым атласом, вышитым серебряной нитью и черным кружевом, выделяется на фоне темного ковра под ногами девочки. Угол стола, за который она держится, покрыт темно-зеленой тканью, постепенно тающей в темно-изумрудном фоне. Весь этот затененный антураж призван выделить хрупкую фигуру ребенка с белой кожей и светлыми волосами в этой помпезной обстановке. Одежды и ткани интерьера будто сотканы единым узором, они написаны более плоскостно, в то время как лицо объемно и очень реалистично. За шесть лет, вплоть до 1660 года, Веласкес написал пять портретов инфанты Маргариты Терезы. Всех их отличает особенная легкость мазка при общей традиционной композиционной схеме.

В 1656 году Веласкес закончил одну из самых прославленных своих работ – «Менины» (Мадрид, Прадо). Одновременно и групповой портрет, и автопортрет, и жанровая сцена, в XVII веке оно называлось «Семья» и только позже получило название «Менины» или фрейлины. Вся композиция точно рассчитана с точки зрения геометрии пространства и смысловых акцентов. Пятна красных тонов распределены нитью на

первом плане. Движения взгляда зрителя по полотну организовано с помощью световых пятен. Теплое дневное освещение с южной стороны играет определяющую композиционную роль, оно организует движение взгляда зрителя и формирует повествование. Из дверного проема вдали льется свет, привлекая внимание к зеркалу с отражением Филипп IV и Марианны Австрийской. Композиционным и смысловым центром является Маргарита Тереза, символ их надежд. В рамках геометрической композиционной структуры все фигуры расположены таким образом, что создают впечатление естественной, бытовой ситуации, сложившейся абсолютно случайно.

Автопортрет художника, который поместил себя на одной горизонтали с зеркалом, отражающим лица королевской четы, занимает здесь одно из важнейших мест. Это своеобразный триумф Веласкеса. Дело в том, что он не только поместил свое изображение на одном холсте с образом монарха, но и демонстрирует все свои самые ценные регалии: ключ от дворца Алькасар и символ рыцарского ордена Сантьяго, к которому он принадлежал с 1659 года.

Триумфом стиля Веласкеса последних лет творчества стало полотно «Пряхи» (или «Прядильщицы», 1657, Мадрид, Прадо). В инвентарном списке коллекции, сделанном знатным придворным в 1664 году, это полотно впервые упоминалось как «Сказание об Арахне» [7]. Из этого можно заключить, что картина не имеет отношения к бытовому жанру, а представляет мифологическую сцену. Связь с Королевской гобеленовой мануфактурой является игрой, позволившей совместить древний миф и современность. Веласкес был хорошо знаком с легендами и сказаниями Древней Греции и Древнего Рима, и, конечно же, опирался на литературный источник – «Метаморфозы» Овидия.

«Написанная около 1657 года, за три года до кончины, картина «Пряхи» – вершина творчества Веласкеса. Здесь достигает совершенства техника разложения объекта на чисто световые валеры, а также смягчен беспощадный его натурализм. Веласкес здесь избегает портретирования. Ни одна из фигур не индивидуализирована. Старая пряха слева наделена лишь родовыми, и в этом смысле условными, чертами старости. Лицо молодой пряхи художник умышленно нам не представляет. Зачем все эти предосторожности? Несомненно, для того,

чтобы помешать вниманию сосредоточиться на каком-либо частном компоненте картины, и чтобы она действовала на зрителя всей своей целостностью. Если уж искать в этой картине протагониста, придется признать, что главный ее персонаж − это падающий слева на фон картины солнечный свет» [8].

Долгий путь исканий нового художественного языка увенчался триумфом не только для самого Диего Веласкеса, но и для всей испанской школы живописи, которая вышла на мировую арену и получила известность вместе с его произведениями. Уникальный талант Диего Веласкеса видеть суть вещей и высота мастерства передачи движения объема в иллюзорном пространстве картины, наполненном светом и воздухом, в полной мере раскрылись в последнюю декаду его жизни. Совершенство его живописной техники нашло выражение в разнообразных сюжетах, каноны передачи которых трансформировались под влиянием его фантазии. Именно в произведениях финального десятилетия жизни и творчества Диего Веласкеса в полной мере выразились новаторство его идей и свобода его личности.

Примечания:

1. Католическая церковь связывала с юбилейными годами получение индульгенций, отмену наложенных епитимий.

Впервые Святой год был отмечен в 1300 году по постановлению папы Бонифация VIII.

Юбилейные годы должны были отмечаться каждые сто лет, в начале нового столетия. После Бонифация VIII было решено отмечать юбилей каждые 50 лет, затем — каждые 33 года (в честь земной жизни Христа). Этот перенос (празднование в 1390 году), вызвавший сначала толки, был сделан папой Урбаном VI с целью пополнения казны.

В 1470 году папа Павел II принял новое постановление: юбилейные годы должны отмечаться каждые 25 лет, чтобы каждое новое поколение могло принять участие в юбилее; возникла традиция, обязывающая отмечать юбилейные годы в начале каждой четверти века.

2. *F.-J. Sanchez-Canton.* Como vivia Velazquez… // «Archivo espanol del arte». −1942.− № 50. − P. 77.

3. «Manera abreviada» (от исп.) – в данном контексте сокращенная или укороченная техника живописи.

4. *Т.П. Знаменовская.* Веласкес. – М., 1978. – С. 175.

5. *Х. Ортега-и-Гассет*. Введение к Веласкесу. Перевод Е.М.Лысенко, 1991 г. Глава: «Слава Веласкеса». Origin: http://www.chat.ru/~scbooks/

6. *Х. Ортега-и-Гассет*. Введение к Веласкесу. Перевод Е.М.Лысенко, 1991 г. Глава: «Живопись только для зрения». Origin: http://www.chat.ru/~scbooks/

7. *M.-L. Caturla.* El colleccionista madrileňo Don Pedro de Arce, qe poseyo «Las Hilanderas de Velazquez». – 1948. − V.XXI. – P. 302.

8. *Х. Ортега-и-Гассет*. Введение к Веласкесу. Перевод Е.М. Лысенко, 1991 г. Глава: «Пряхи». Origin: http://www.chat.ru/~scbooks/

К.Г. Шашкина

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ СЕРИИ ШПАЛЕР ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА «ТРИУМФ ЕВХАРИСТИИ»

Данная статья обращена к вопросу создания серии монументальных шпалер «Триумф Евхаристии» для монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде, выполненных Питером Паулем Рубенсом по заказу покровительницы Испанских Нидерландов Изабеллы Клары Евгении. Тема является малоисследованной, особый интерес представляет роль шпалерного ткачества в политической и религиозной жизни Европы. Это исследование данной серии шпалер как знаковой в системе синтеза архитектурного пространства, интерьера, монументальной живописи и ткачества.

This article is devoted to the establishment of a series of monumental tapestries «The Triumph of the Eucharist» for the monastery Descalzas Reales in Madrid, made by Peter Paul Rubens commissioned by the patron saint of the Spanish Netherlands Isabella Clara Eugenia. This theme is a scantily explored, of particular interest is the role of tapestry weaving in political and religious life of Europe. Series of tapestries are analyzed as a landmark in the synthesis of architectural space, interiors, monumental painting and weaving .

Ключевые слова: шпалера, картон, барокко, Рубенс, коллекция, монастырь Дескальсас Реалес, Мадрид.

Keywords: tapestry, cartoon, baroque, Rubens, collection, the convent of the Descalzas Reales, Madrid.

В последние десятилетия среди исследователей и коллекционеров вновь возрос интерес к произведениям шпалерного искусства. Стрем-

ление собрать в одном месте «забытые сокровища» из частных собраний и музейных фондов способствовало организации ряда выставок. Так в 1993 году в Мюнхене, Мехелене и Амстердаме состоялась выставка «Золотые полотна. Фламандские шпалеры из коллекции Испанской короны». Грандиозная выставка «Шпалеры эпохи Барокко: нити роскоши» проходила в 2007 году в Музее Метрополитен, где были представлены произведения более чем из двух десятков мировых коллекций.

В странах Западной Европы техника шпалерного ткачества была хорошо известна уже в период средневековья. Самый ранний дошедший до нашего времени памятник датируется XI веком – это фрагмент шпалеры из церкви святого Джереона в Кёльне с изображением сцены терзания в круглом медальоне. Однако из документальных источников известно, что текстиль в этой технике изготавливали в Европе и ранее. Большие перемены в шпалерном ткачестве произошли с середины XIV столетия с приходом к власти короля Франции Карла V Мудрого (1364−1380) из династии Валуа. Сам король и его братья герцог Беррийский, Филипп Смелый и Людовик I Анжуйский были большими ценителями искусства и основными заказчиками дорогих произведений. Именно с этого времени тканые ковры или, как их называли, «мобильные фрески» становятся предметом коллекционирования, являясь важным декоративным акцентом светских и культовых интерьеров, а также надежным вложением средств. Можно сказать, что шпалеры как монументальная форма текстиля стали своего рода валютой, используясь в качестве репрезентативных подарков.

От статуса заказчика зависел сюжет шпалеры. Будь то европейский монарх, знатный герцог или влиятельная семья, как правило, целью заказа было прославление патрона, его власти, побед и достоинств. Это могли быть мифологические сцены, аллегорические композиции (триумф человеческих добродетелей, обличение пороков) или изображение реальных исторических событий и персонажей. Например, по заказу Людовика I Анжуйского была выполнена грандиозная серия шпалер «Анжерский Апокалипсис», а по заказу герцога Беррийского − «Девять героев», в которой появляются мотивы, прославляющие светскую власть [1]. Постепенно Франция теряет лидерство в производстве тканых

картин, большинство мастерских было разорено во время Столетней войны. Тем не менее, развитие шпалерного искусства продолжилось во Фландрии при поддержке герцогов Бургундских. Уже к концу XV века Брюссель стал самым крупным центром по изготовлению шпалер. Здесь были сосредоточены лучшие мастерские, а брюссельская марка приобрела всемирную известность, благодаря высокому качеству и художественной ценности работ.

Габсбурги начали править в Нидерландах с 1477 года после женитьбы Максимилиана I (1459−1519) на Марии Бургундской (1457−1482). Император был страстным любителем и коллекционером шпалер. Впоследствии и его приемники занимались собиранием ковров. Так, его дочь Маргарита Австрийская положила начало значительной коллекции шпалер. Всю свою жизнь она приобретала ковры в таких известных центрах ковроткачества, как Брюгге и Энгиен. Филипп Красивый (1478−1506), сын императора Максимилиана I, оставил свои путевые заметки, в которых рассказывается о том, что шпалеры вывешивались в интерьерах, и снаружи зданий для сопровождения торжественных процессий [2]. Филипп стал приобретать шпалеры, в основном, в поездках по Испании. В 1506 году после его смерти между придворными вспыхнул настоящий конфликт за раздел коллекции, а суд требовал уплаты долгов. По счастью, управляющим двора короля был Питер ван Альст [3], который сам рассчитался с долгами и задержался в Испании еще на 2 года, чтобы сохранить в безопасности бесценные ковры и дорогие ткани из коллекции Филиппа Красивого и его супруги Хуаны Безумной [4]. Их наследник Карл V продолжил пополнять коллекцию [5].

В связи с той значимостью, которую имело шпалерное искусство для ведущих мировых держав, испанский король и преемник Карла V Филипп II (1556−1598) в 1597 году учредил «Королевскую шпалерную службу», которая отвечала не только за сохранность ковров, но и за пополнение монаршей коллекции новыми шедеврами. Служащими были составлены подробные инвентаризационные описи всего имущества. Собрание шпалер Фонда Национального Наследия (Patrimonio Nacional) примечательно не только своим количеством, но также качеством и сохранностью памятников. Опубликованный в 1986

году каталог шпалер XVI–XVII веков из коллекции Фонда насчитывает более 500 единиц [6]. Некоторые документы свидетельствуют, что при Испанских Габсбургах шпалеры расценивались как сокровища. Примером может служить инвентаризационная опись собрания Филиппа IV (1621–1665), согласно которой его коллекция передавалась по наследству сыну Карлу II, последнему Габсбургу Испании [7]. Этот факт еще раз свидетельствует о высоком статусе тканых картин.

На протяжении XVI и XVII столетий шпалерное искусство достигло своего расцвета. «Мобильные фрески» использовались как в светском, так и в культовом интерьерах, став неотъемлемым элементом декорирования важных церемоний, банкетов, канонизаций, триумфальных въездов, коронаций, крестин и королевских свадеб. Помимо этого, существовала практика использовать тканые картины и в экстерьере. Благодаря природной гибкости волокон и мобильности, транспортировать ковры было несложно. Когда их вывешивали в городской среде для сопровождения торжественных процессий визуальный эффект усиливался, так как при естественном освещении игра цвета и света шелковых, шерстяных нитей создавала у зрителей праздничное настроение.

Наличие фламандских шпалер с широким тематическим диапазоном в Испанской коллекции свидетельствует о масштабном развитии и разнообразии ткацкой деятельности в Брюсселе. К началу XVI века Испания переживала глубокий экономический упадок, в то время как Нидерланды процветали. В 1555 году после отречения от престола Карла V Габсбурга трон унаследовал Филипп II (1556–1598), который обратил свой взор на богатую страну и избрал политику полной «испанизации» Нидерландов [8]. Его радикальные методы привели к религиозным и политическим волнениям, что, в свою очередь, вылилось в борьбу за независимость от Испанской Империи (Великая Нидерландская буржуазная революция 1566–1609 гг.). В результате Нидерланды разделились на Голландию (Северные Нидерланды) и Фландрию (Южные Нидерланды). Южная часть страны осталась под покровительством Испании и прославляла католицизм, а Северная обрела независимость и исповедовала протестантизм. Брюссель входил в южную часть и продолжал выполнять заказы Испанского двора. Чтобы

ускорить процесс изготовления монументальных серий, предприятия часто объединялись. Примером может служить сотрудничество таких известных шпалерных производств, как мастерские Маартена Рейботса II, Яна Райса II, Жака Гейбельса II и Франсуа ван де Хекке.

Эрцгерцоги Австрийские Альберт и Изабелла, будучи правителями Испанских Нидерландов, сыграли ключевую роль в жизни Питера Пауля Рубенса. Он был рекомендован им в качестве художника родным братом Филиппом Рубенсом, занимавшим должность городского эшевена Антверпена. Филипп старательно хлопотал за своего родственника и искал заказы. Благодаря хорошему воспитанию Питер Рубенс умел достойно преподнести себя в высшем обществе. В итоге все старания привели к признанию художника эрцгерцогским двором. Его имя впервые упоминается в архивных документах 8 августа 1609 года, а зимой 1610 года Рубенс официально становится придворным художником эрцгерцогов Австрийских [9]. Этот тесный союз, который перерос в крепкую дружбу и весьма доверительные отношения, подарил миру множество великолепных произведений, выполненных мастером по заказу своих покровителей.

Одной из характерных черт шпалер эпохи Барокко является использование дорогостоящих материалов, в частности, золотых и серебряных нитей. Однако только две серии фламандских шпалер XVIII века, принадлежащие Фонду Национального Наследия, были вытканы с использованием драгоценной металлической нити − «Битвы эрцгерцога Альберта» [10] и «История Деция Муса» по картонам Питера Пауля Рубенса в мастерских Яна Райса II и Жака Гейбельса II, ткавшаяся по частям в течении 20 лет.

Серия «Битвы эрцгерцога Альберта» состоит из семи шпалер, вытканных шелковой, серебряной и золоченой нитями, прославляя победы эрцгерцога Альберта Австрийского (1559−1621) над королем Франции Генрихом IV в битвах при Калаисе, Ардре и Хальсте. Обе серии являются предвестниками эпохи Барокко. В шпалерах «Битвы Эрцгерцога Альберта» еще чувствуется влияние Ренессанса, и ковры представляли собой вытканную военную хронику с портретами современников и тщательной деталировкой. Кайма включает эмблемы и трофеи, намекающие на героические качества эрцгерцога. Шпалеры

были заказаны Антверпенским Магистратом в качестве подарка Альберту Австрийскому и Изабелле Кларе Евгении по случаю их триумфального въезда в город. Создание картонов поручили Отто ван Веену (1556−1629) не только за его высокие заслуги как художника, но также за верность Католической церкви и лояльность к политике Филиппа II. Триумфальный въезд был описан и проиллюстрирован Иоанном Бохиусом, секретарем Антверпена, в его труде «Историческое повествование о входе и инаугурации самых прославленных лидеров Бельгии − Альберта и Изабеллы, Австрийских Эрцгерцогов» [11]. По утверждению Бохиуса, впервые выставленные на всеобщее обозрение шпалеры поразили всех присутствующих на церемонии мастерством исполнения и качеством материалов. В коврах использовалось большое количество драгоценных нитей, сделавших структуру шпалер настолько плотной и неподвижной, что казалось, будто они могут стоять самостоятельно без подвески [12].

В июле 1625 года инфанта Изабелла Клара Евгения (1566−1633), дочь Испанского Короля Филиппа II, посетила в Антверпене студию своего придворного художника и советника Питера Пауля Рубенса. Инфанта позирует для портрета (Музей Норта Саймона, Пасадена) в честь победы Испании над Нидерландами в битве при Бреде [13]. Вместо придворного одеяния она выбирает для себя традиционное облачение монахинь ордена клариссок, которое надела после смерти мужа Альберта в 1621 году. Существует версия, что именно в день победы над Северными провинциями, желая отблагодарить Бога, Изабелла заказывает Рубенсу серию из двадцати шпалер для женского монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде [14].

Монастырь Дескальсас Реалес занимал особое место в жизни Клары Евгении. Основанный в 1556 году ее тетей − инфантой Хуаной Австрийской, (тело которой после кончины из Эль Эскориала перенесли в Дескальсас Реалес), он также стал местом захоронения матери инфанты Елизаветы Валуа и постоянной резиденцией многочисленных родственниц. Изабелла при рождении в день Св. Клары получила имя покровительницы и основательницы ордена монашек. Рано осиротев, она провела годы в монастыре и довольно глубоко поняла религиозную основу. Юношеские переживания только укрепили и

утвердили преданность христианской вере и Римской Католической церкви. Изабелла надеялась остаться в монастыре до конца своих дней [15]. Однако политические события и желание племянника Филиппа IV оставить Клару Евгению в качестве покровительницы Южных Нидерландов вынудили забыть о мечте. В отличие от современниц, ее не просто удачно выдали замуж, − вместе с браком на плечи инфанты легло бремя отстаивания Испанских интересов в экстремально беспокойных Нидерландах и продвижения принципов Католической Контрреформации. Правление Изабеллы и Альберта характеризуется стойкой борьбой за убеждения церкви и заботой о своих владениях. Она умерла в Брюсселе 1633 году, так более и не увидев за 34 года родную и любимую Испанию.

Серия шпалер стала приданым для монастыря Дескальсас Реалес, который давал спасение многим девушкам из знатных семей. Спасаясь от навязываемого брака по расчету и тем самым протестуя, девушки уходили в монастырь, преподнося богатые подарки. Сейчас обитель функционирует и как музей. Помимо картин, монастырь хранит собрания монет, скульптуры, серебра, хрусталя и коллекцию брюссельских шпалер инфанты. Тканые полотна располагаются в бывшей спальне монашек, не предназначавшейся для таких масштабных полотен.

Шпалеры были специально разработаны Рубенсом для оформления монастыря в неделю празднования обряда Святой Евхаристии. Предположительно, серия включала в себя 17 ковров: 5 предназначались для главного алтаря или решетки монастырского хора, остальные 11 должны были сопровождать процессию священнослужителей и прихожан во внутреннем дворе монастыря. Споры о точном количестве шпалер и их расположении не утихают до сих пор. Согласно Новозаветной доктрине, Христос учреждает Таинство Причастия на Тайной Вечере. Евхаристия в Римской Католической вере подразумевает принятие Тела и Крови Христовой, души и божественности. Почитание Евхаристии было основополагающим для Габсбургов, как и во всей Испании, а оспаривание протестантскими реформаторами доктрины Таинства стимулировало Католическую преданность Святому Причастию на протяжении Контрреформации. Вероятно, инфанта Изабелла утвердила роскошные празднества в честь Евхаристии как кульминацию

религиозной и ритуальной жизни королевского монастыря. На выборе темы для шпалер сказалось желание Изабеллы показать свою преданность династии и выбранной политической линии.

Помимо оформления интерьера, тканые картины также предназначались для крытой галереи внутреннего двора монастыря. По замыслу художника вместе сцены составляли композицию из процессии Святых, триумфальных карет, которые, будто в зеркальном отражении, сопровождают и принимают участие в реальной церемонии. В церкви весь ансамбль, вероятно, был установлен в два яруса, покрывая обе стены нефа, или ту, в которой установлена решетка монашеского хора. Эскиз из Чикагского музея дает нам представление, в какой последовательности Рубенс хотел расположить пять ковров. На рисунке мы видим колонны тосканского ордера, обрамляющие композицию нижнего регистра, в то время как Соломоновы колонны фланкируют сюжеты верхнего яруса. Однако точное размещение шпалер в пространстве монастыря не может быть определено с абсолютной уверенностью из-за кардинальной перестройки церкви в XVIII столетии, вследствие чего она утратила свой первоначальный вид. Также следует учитывать высокую вероятность того, что задумка автора по экспонированию не была точно соблюдена.

В своей серии Рубенс изменил традиционную концепцию шпалерного дизайна. Вместо привычной декоративной каймы, обрамляющей центральное изображение, он создает иллюзорный эффект шпалеры внутри архитектурных элементов. Так, реальное решение интерьера церкви было заменено другой − тканой − архитектурой, на которой уже как бы висят ковры. Этот прием будут использовать неоднократно и другие мастера, в частности, его интерпретирует на свой манер ученик Рубенса Якоб Йорданс.

Для шпалерного искусства такое решение композиции было новаторским. В предшествующих эскизах, посвященных истории «Деция Муса» (1616−1618) и «Императора Константина» (ок. 1622), Рубенс сконцентрировался на сюжетно-тематической идее, при этом оставив право выбора каймы за ткачами. Мастерские того времени использовали такие декоративные схемы для украшения каймы, как орнаментация фруктами в сочетании с цветочными гирляндами, резвящимися путти, животными, гротесками, фигурами

с символическими атрибутами или аллегориями. Своим иллюзорным приемом Рубенс меняет общепринятое декорирование каймы, тем не менее, полностью он не отказывается от устоявшихся методов. Согласно идее мастера, посредством созданных им оптических иллюзий реальная и изображенная процессии на коврах сливались в глазах смотрящего, таким образом, к реальным участникам присоединились участники изображенные. Рубенс заставляет зрителя задуматься о животрепещущей теме цикла, который оставлял впечатление реального присутствия Христа в таинстве Причастия.

Казалось бы, творчество такого крупного и известного художника как Питер Пауль Рубенс изучено достаточно подробно. Однако этот «титан», помимо огромного творческого наследия, оставил множество нерешенных вопросов. Особенно это касается шпалер, вытканных по его картонам. В отечественном искусствознании нет достаточно глубоких и серьезных исследований. В опубликованных и переведенных на русский язык монографиях и альбомах если и есть некоторая информация о коврах, то она является весьма поверхностной и неточной. Это вызвано ошибками в переводе и противоречивостью имеющихся данных. Так, например, можно встретить разные данные о монастыре, для которого выполнялась серия, или неясность, к какому именно ордену принадлежала заказчица. Что касается зарубежного искусствознания, то в последний раз вопрос по шпалерам исследовали в 1970−80е гг. прошлого столетия. Результатом являются многочисленные споры среди ученых, которые не сходятся в едином мнении ни в авторстве картонов, ни в точном расположении тканых картин в интерьере. Ранее никто не рассматривал все четыре серии Рубенса в единой системе. И только в 1997 году в Антверпене по поводу 50-летнего юбилея Дома Рубенса и открытия его как музея была представлена выставка «Текстиль Рубенса», по итогам которой был издан каталог. Именно в этой публикации впервые представлены эскизы всех четырех серий со статьями Гая Демаркеля и Норы де Пуртер, известных специалистов по творчеству Рубенса. Несмотря на уникальность данного издания, новых сведений, кроме уже известных с 1970-х гг., не представлено. Говоря о проблеме экспонирования «Триумфа Евхаристии», нужно отметить, что реконструкция первоначального интерьера церкви

монастыря не проводилась. И концепция расположения серии ковров в интерьере по замыслу художника остается неизвестной. Таким образом, автор оставляет открытыми вопросы, касающиеся шпалер по картонам Рубенса, и надеется на успешное исследование различных аспектов данной проблемы.

Примечания:

1. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. − Lannoo, 1999. − P. 25.

2. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. − Lannoo, 1999. − P. 95.

3. Питер ван Альст (1502−1550) − фламандский художник, архитектор, гравер. Владелец известной шпалерной мастерской в Брюсселе.

4. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. − Lannoo, 1999. − P. 96.

5. После внезапной смерти в 1506 г. отца Филиппа Красивого Карл V становится герцогом Бургундским. В 1516 г. умер его дед по материнской линии, оставив Испанию и все зависимые от нее территории матери Карла душевнобольной Хуане, совместно с которой (номинально) и правил вплоть до ее смерти в 1555 г.. Во время правления объединил два Испанских королевства в единое государство и объявил себя королем Испании, хотя официально титул «короля Испании» впервые получил его сын Филипп II.

6. Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986): Paulina Junquera de Vega and Concha Herrero Carretero, vol. 1. Siglo XVI; Paulina Junquera de Vega and Carmen Diaz Gallegos, vol. 2. Siglo XVII / Concha Herrero Carretero. «Tapestries for Court and ecclesiastical use in seventeenth- century Spain», p. 282 //«Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage». − New York, 2010.

7. Список шпалер посмертной инвентаризационной описи Филиппа IV переписан в документальном приложении, которое включает шпалеры из королевской коллекции, опубликованные на сегодняшний день в «Rubens, 1577−1640: Colección de tapices. Obras maestras de Patrimonio Nacional (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008)» (p. 124−49) by

Concha Herrero Carretero / см. там же, с. 282.

8. *М.-А. Лекуре.* Рубенс. − М.: Молодая гвардия, 2011. − С. 8−9.

9. *М.-А. Лекуре.* Рубенс. − М.: Молодая гвардия, 2011. − С. 111−113.

10. Серия шпалер «Битвы эрцгерцога Альберта», проект картонов датируется 1597 г. Отто ван Вееном; выполнение картонов относится к Яну Снеллику старшему в 1597−99 гг.; шпалеры вытканы в мастерской Маартена Рейботса II в Брюсселе в 1597−99 гг., шерсть, шелк, золотые и серебряные нити, 335 x 603 см, Palacio Real, Madrid; Patrimonio Nacional (TA-46/1 10005712) / там же, с. 275.

11. Joannes Bocchius, Hisrotica narration profectionis Serenissimorun Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium adventus, rerumque gestarum et memorabilium gratulationum, apparatuum et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguratione hactenus editorium accurate Descriptio (Antwerp: Ex Officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1602), p. 311−13 / там же, с. − 282.

12. The passage is transcribed and translated into Spanish in Herrero Carretero, Rubens, 1577−1640, p. 119−22.

13. Бреда́ (нидерл. Breda) — город в Нидерландах, в провинции Северный Брабант. Во время Восьмидесятилетней войны в 1581 г. Бреда была взята неожиданным ударом фламандско-испанских войск, которыми командовал Клод де Берлемон. В 1625 г. после десятимесячной осады город сдался испанцам под командованием Спинолы, что было запечатлено Веласкесом в его знаменитом шедевре.

14. *Virginia Brilliant.* «Triumph and Taste. Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art». − Florida, 2011. − P. 29.

15. См. там же.

Библиография:

1. *М.-А. Лекуре.* Рубенс. − М.: Молодая гвардия, 2011.

2. И.В. Бородин. Шпалера «Разгрузка корабля». из серии «История Клеопатры» по картону Шарля Поэрсона. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина // Дом Бурганова. Пространство культуры, N 2/2014, М., 2014. С. – 137 - 145

3. Guy Dermarcel u.a., Birgit Franke, Rubenstextiel// Kunstchronik. −

1999. − № 9−10. − S. 474−476.

4. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. − Lannoo, 1999.

5. *Charles Scrinber,* Sacred Architecture: Rubens's Eucharist Tapestries // The Art Bulletin Journal, vol. 57. − dec. 1975. − № 4. − P. 519−528.

6. The Metropolitan Museum of Art Symposia «Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage». − New York, 2010.

7. *Virginia Brilliant.* «Triumph and Taste. Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art».− Florida, 2011.

Е.О. Романова

ГАЛЕРЕЯ «МОИ СОВРЕМЕННИКИ» КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ О ВЫСОТЕ И СИЛЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА

Произведение искусства всегда несет на себе отпечаток времени. Это относится и к скульптурному творчеству З.К. Церетели. Следуя за своими чувствами, мыслями, идеалами, мастер создает памятники и монументы, посвященные и жертвам трагических событий современности – войн, терроризма, историческим личностям, которые вызывают наибольший интерес именно в его время, а также выдающимся современникам – деятелям искусства. В портретном цикле «Мои современники» автор рассматривает их судьбу, их творчество как нравственные ориентиры в сегодняшней непростой жизни.

Each art object reflects time of its creation. This concerns Zurab Tsereteli's sculptures as well. Following his own feelings, ideas, and ideals, the master creates monuments dedicated to the victims of tragic events of the present day such as wars and terrorism. His other monuments commemorate historic personalities which are of great interest for the sculptor's compatriots. Some of the Tsereteli's monuments are a sort of homage to the prominent artistic personalities. In his "My contemporaries" portrait series, the sculptor considers these famous figures' fortune and art as a moral guide in modern life.

Ключевые слова: памятник, образ, скульптура, З.К. Церетели, нравственные ценности, духовность, современники, историческая память.

Keywords: monument, character, sculpture, Zurab Tsereteli, moral values, spirituality, contemporaries, historic memory.

Вопрос сохранения нравственных ценностей в нынешнее сумбурное

время – один из тех, который сегодня волнует многих из нас. В свое время Михаил Аникушин, размышляя о творчестве скульптора, писал: «Есть вечные человеческие ценности, есть благородные традиции – надо напоминать о них людям неустанно. Только так искусство воспитает гражданственность и высокую духовность» [1, с. 187]. Подобный подход к творчеству характерен и для З.К. Церетели, который «напоминает» зрителям о вечных ценностях, как на исторических примерах, так и на примере современников. Словно вторя эстетике классицизма, мастер создает произведения, проникнутые высоким нравственным идеалом, совершенствующим человека, воспитывающим в нем гражданские добродетели, преданность родине. Ведь в конечном счете главная задача художника – увидеть то, чего не смогли увидеть другие, и рассказать об этом так, чтобы и другие на это обратили внимание.

В современную эпоху отсутствия авторитетов, тех, кого принято называть «совестью нации», образы святых стали чуть ли не единственными, не подверженными девальвации примерами для подражания. Памятники святым как повествование о вечных ценностях работы Церетели установлены в России, Франции, Греции, Грузии, Финляндии, Италии. Понятия долга, достоинства, морали занимают особое, почетное место в системе мировоззрения скульптора. И эта черта – одна из тех, которые позволяют говорить не только об историзме мышления мастера, но о монументальном историзме. Рассматривая жизнь человека с позиции вечности, художник четко выделяет самое важное и значимое для его благополучного существования на земле – сохранение духовности, приверженность многовековым духовным идеалам. Стремясь сделать собственные размышления более понятными для зрителя, З.К. Церетели в своем творчестве обращается к портретному образу современников.

Скульптурный цикл с традиционным названием «Мои современники» был начат в 2000 году и продолжает пополняться сегодня, насчитывая в настоящее время почти полсотни скульптур в бронзе. Часть из них представляет собой крупные горельефы, часть – полномасштабную портретную скульптуру, в том числе композиции с включением монументальных деталей, выполненных в технике эмали. Паоло Трубецкой, создатель одного из сильнейших по эмоциональному

воздействию в русском искусстве памятника императору Александру III в Петербурге, утверждал: «Без портретности не может быть памятника, а без символа – произведения искусства» [2]. Этому утверждению вторит портретная галерея «Мои современники» в трактовке З.К. Церетели.

Мария Бурганова, автор монографии о монументальной скульптуре России XX века, пишет: «В 1970-е – 1980-е и в станковой, и в монументальной скульптуре одним из ведущих жанров становится портрет творческой личности. Жизнь писателя, поэта, художника, музыканта осмысляется как явление сомасштабное истории и даже как факт самой истории»3. В 1990-е и 2000-е эта тенденция не только продолжается, но и усиливается, что обусловлено снятием запретов на имена многих деятелей искусства, не лояльных к советской власти, и привлечением к ним повышенного внимания общества. Зураб Церетели не остался в стороне, начав создавать пластический цикл «Мои современники». Несколько слов о том, кто входит в круг портретируемых. Открывают цикл горельефные портреты поэтов и писателей Серебряного века – А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, И.А. Бунина... Уже этот факт говорит о том, что концепция скульптора с самого начала предполагала создание портретной галереи знаменитых деятелей искусства не только из образов личных знакомых и живущих непосредственно в одно время с автором, но гораздо шире – галереи фигур, символизирующих русскую культуру XX столетия. Ту сферу, которой Россия, быть может, внесла наибольший вклад в общемировую кладовую цивилизации. С ее представителями, жившими и творившими на протяжении одного столетия русской истории, скульптор связывает свои глубокие размышления о судьбах современной России, о живой перекличке столь разных времен в пределах единого XX века, о нравственных проблемах, в частности о проблеме долга личности перед своей страной. М.К. Аникушин утверждал: «По современным произведениям в будущем станут судить о нашей эпохе, и мы не имеем права забывать об этом». [1, с. 187]. Церетели, сам – представитель эпохи, не мог допустить, чтобы безжалостное время стерло в памяти стремительно меняющегося мира имена выдающихся личностей, его современников по XX веку. Сам скульптор говорит: «Стараюсь как можно больше расширить серию

“Мои современники”, сохранив впечатление о тех, кого знал лично. Образ великого человека, его внутреннее состояние для художника очень важен…»

Свойственное творчеству мастера синтезирующее начало ярко проявилось в построении горельефных образов. Здесь скульптор соединяет портретное изображение модели с символом, использует атрибуты, связанные с ее профессиональной деятельностью, активно задействует пластические возможности фона горельефа, вплоть до изменения фактуры его поверхности, что тоже превращает этот фон в символ. Часто этот прием автор сочетает с элементами летризма и включает фрагменты конкретных литературных произведений, иногда – высказываний героев в фон горельефа. Эти тексты играют большую роль в восприятии образа, мгновенно напоминая зрителю о творчестве и даже судьбе модели. Категория судьбы в контексте рассмотрения персонажей, выбранных скульптором, чрезвычайно важна. Это относится и к представителям Серебряного века, и к непосредственным современникам автора – А. Вознесенскому, Р. Нуриеву, М. Плисецкой, Е. Светланову… Этим людям с мировой известностью и славой довелось немало претерпеть за право найти, отстоять и сохранить свою индивидуальность как художника и как личности. На наш взгляд, прежде всего об этом – о верности своему таланту вопреки обстоятельствам – и ведет речь З.К. Церетели, о духовной стойкости и нравственном мужестве гениальных людей.

Одновременно каждый портрет цикла воспринимается и как обобщение отличительных особенностей, нравственного и общественного содержания времени, которому принадлежит герой. Скульптор пробуждает историческую память зрителя, заставляя задуматься о причине выбора того или иного персонажа для своего произведения, хотя со многими из них он просто дружил или дружит. Ведь истории жизни и творчества героев Церетели, а значит, и их портреты, содержат реальный урок для современности. Скульптор обращается к таким представителям XX века, чей жизненный опыт может многое сказать людям наших дней, отвечая на их многие сокровенные вопросы и духовные поиски. В то же время цикл «Мои современники» вполне можно рассматривать и как исповедь автора – откровенный рассказ о

том, как мастер представляет себе судьбу художника, что думает о его способности к самопожертвованию во имя таланта, об умении сохранить преданность своему призванию, не утратив своего творческого «я». Общее ощущение от всех работ цикла можно описать одним словом – вдохновение. Именно вдохновение исходит от задумчиво-грустного С. Есенина, мудрого Е. Светланова, снисходительного Ю. Любимова, артистично-спокойного А. Вознесенского, ироничного О. Табакова, взволнованного А. Блока… Так что цикл «Мои современники» вполне можно назвать пластической поэмой З.К. Церетели о вдохновении…

Стоит подчеркнуть, что это поэма – портретная, многие из моделей, по словам автора, ему позировали, например, Вознесенский, Башмет, Спиваков, Айтматов… С кого-то, прежде чем приступить к лепке, скульптор делал наброски во время выступлений, как, например, с Ростроповича, Солженицына… и тогда эти сеансы не являлись в привычном смысле слова сеансами. Так, помимо концертных выступлений М. Ростроповича Церетели делал с музыканта наброски и во время заседаний ЮНЕСКО, на которых присутствовали и модель и художник в ранге послов Доброй воли этой организации. На выручку приходила и прекрасная зрительная память: скульптор до сих пор с благодарностью вспоминает Иосифа Шарлеманя – одного из своих учителей в Академии художеств в Тбилиси, учившего студентов рисовать по памяти. На вопрос, чьи портреты было создавать труднее всего, художник отвечает: «Трудно было почти все портреты создавать. Я хотел передать внутреннее состояние этих людей – не люблю перерисовывать. Я создаю портреты тех, чье творчество мне созвучно и кого я люблю. Например, мои близкие друзья – Вознесенский, Евтушенко, Айтматов, Дементьев… Свое отношение к ним я могу выразить только через искусство, поэтому создал их образы».

В каждом скульптурном портрете зритель видит, прежде всего, портретное сходство с портретируемым. Помимо этого автор обязательно включает в образ отдельные детали, характерные только для конкретной модели, которые делают портрет ярче и глубже. Одновременно скульптор оставляет пространство для участия зрителя в восприятии образа. Диалог этот всегда различен – в зависимости от степени «подкованности» зрителя, но он обязательно присутствует.

Академик Мария Чегодаева обращает внимание на особенности реализма скульптур Церетели: «Совсем как живые, они лишены каких-либо следов натурализма – их нет ни в скульптурном образе апостола Павла, ни в памятниках Папе и Патриарху, как нет в скульптурных портретах артистов, писателей, политических деятелей. Их “натуральность” – это своего рода “сверхреализм”, то, что в 1920-е годы Таиров, Волошин, Замятин называли “неореализмом”, “мистическим”, “фантастическим” реализмом. Герои Церетели, и ныне живущие, и ушедшие <…> пребывают в некоем непреходящем временном пространстве; они бессмертны, воскрешены силой искусства» [4].

Некоторые горельефы послужили основой для рождения портретных статуй цикла «Мои современники». Так, образы В. Высоцкого, И. Бродского, Р. Нуриева, М. Цветаевой были созданы сначала в горельефе, а потом переработаны в увеличенном масштабе, превратившись в полном смысле слова в монументальные скульптуры, которые зритель имеет возможность обойти и рассмотреть со всех сторон. Некоторые из них установлены в реальной среде: памятник М.И. Цветаевой украшает эспланаду французского городка Сен-Жиль-Круа-де-Ви (2012), памятник В. Высоцкому сооружен в городе Покачи Ханты-Мансийского автономного округа (2012). Другие статуи, входящие в цикл, были созданы как самостоятельные произведения. Это статуи М.Л. Ростроповича, О.П. Табакова, Н.С. Михалкова, В.А. Гергиева, А.И. Солженицына… На портрете последнего хочется остановиться подробнее. Как уже говорилось, скульптор широко использует в портретной галерее атрибуты и символы, усиливающие психологическую характеристику портретируемого и отсылающие зрителя то к творчеству модели, то к ее судьбе. Много писали, например, о памятнике В. Высоцкого с гитарой, с которой он никогда не расставался в жизни, из-за спины которого «выглядывают» образы златоглавых храмов и коней из наиболее популярных песен артиста. Или о памятнике И. Бродскому, половину фигуры которого скульптор представил в одежде зэка, а вторую – в одежде Нобелевского лауреата. Чего стоит горельеф, посвященный В. Спивакову, который предстает перед нами с «бабочкой» на обнаженном торсе с мускулистыми руками и невероятно вдохновленным лицом, а само произведение

воспринимается как гимн невероятно тяжелому труду музыканта! Подобные детали-характеристики говорят невообразимо много каждому, кто хоть немного знаком с историей жизни этих выдающихся личностей. Памятник А.И. Солженицыну – особенный, не похожий на других. В нем нет атрибутов, связанных с его деятельностью как писателя, или правозащитника, или историка. В нем отсутствуют метафоры и аллегории, наталкивающие зрителя на некие параллели и ассоциации с жизнью и творчеством этого уникального человека. Этот памятник сам является символом – символом вечной боли за родную страну. Именно так, на наш взгляд, Церетели понял и средствами пластики передал жизнь Александра Исаевича.

В скульптурном портрете работы Церетели А.И. Солженицын изображен в погребальном саване. Его земная жизнь висела на волоске от смерти слишком много раз, он неоднократно становился жертвой разных обстоятельств, в том числе самой Истории. Длинная рубаха с глухим воротом, ниспадающая с плеч, создает образ величайшего смирения, сосредоточенности и тишины при колоссальной внутренней напряженности – жизни духа, будто «материя и тело не напоминали <…> о себе». Большую роль в портрете играют руки. Как говорит скульптор, «я очень старался поймать его характер – как он руками разговаривал. У каждого человека искусства есть какая-то особенная деталь… присущая лишь ему одному». Почти соединенные, но так и не сомкнувшиеся пальцы рук А.И. Солженицына усугубляют ощущение напряженной внутренней работы, глубокая морщина на лбу – знак непреходящей боли за родину. Ощущение, что этот великий человек продолжает болеть за судьбу страны даже за чертой жизни и смерти… Статуя наполнена глубочайшим внутренним содержанием, в ней отчетливо просматривается эмоциональный подход скульптора к судьбе модели. Этот скульптурный портрет принадлежит к тем произведениям искусства, которые остаются в памяти зрителя, для которого как нельзя более уместны слова, сказанные С.Д. Меркуровым о бюсте, но вполне применимы и для статуи: «это биография человека, портрет эпохи» [5].

В стремлении создать наиболее развернутый портрет героя – не только его внутренней сущности, жизни его души, но и характеризующий его творческую деятельность, особенно когда речь идет о собратьях

по профессиональному цеху, скульптор свободно экспериментирует в области новейших техник и технологий, насыщая новыми элементами синтезирующий метод своего творчества. Хорошо известен интерес мастера к технике эмали, в которой З.К. Церетели работает с конца 1970-х гг. и поиски в области которой развивает по следующим направлениям – увеличение числа цветовых тональностей, соединение ювелирного искусства эмали с монументальной формой, переход от плоскостности к объемно-пространственным структурам и выход эмальерного произведения в реальную среду. Символично, что впервые скульптор включил монументальные картины в технике перегородчатой эмали в состав скульптурных композиций, посвященных авангардистам XX века – Казимиру Малевичу и Василию Кандинскому (обе – 2013). В обоих в технике эмали исполнены фрагменты знаковых работ этих легендарных художников. Присутствие эмалевых монументальных частей в составе композиции из бронзы подчеркивает художественную индивидуальность автора, широту его творческих устремлений. По сути, мастер соединил воспроизведение натуры и декоративное начало, которое в монументальной пластике имеет большое значение.

Любое произведение искусства несет на себе отпечаток времени, в которое оно создается. Скульптурное творчество З.К. Церетели – не исключение. Однако, отзываясь на зов времени, пластические образы скульптора несут в себе фрагменты и нашей исторической памяти. Ведь историческая память – это не навсегда ушедшая в прошлое история человечества, не растворившиеся в небытие события и люди, а то, что присутствует и действует в нашей жизни постоянно, на подсознательном, интуитивном уровне. С этой точки зрения, скульптурное творчество мастера можно разделить на две части – портретную скульптуру и произведения, рожденные вечными для человечества темами. В свою очередь, портретные образы, созданным Церетели, тематически можно объединить по следующим позициям – история Российской государственности в лицах ее правителей, образы святых и галерея «Моя современники». При отсутствии, на первый взгляд, связующих нитей между этими направлениями, они переплетены очень тесно, а в основе их общего фундамента лежат вопросы морали и нравственности. Как большой художник, Церетели хорошо видит эту связь.

Интерес к этим темам – отклик скульптора на запросы современного общества. Это отражение атмосферы нынешнего переломного времени в стране, которое характеризуется огромным интересом людей к своему историческому прошлому, повышенным вниманием к традициям, в силу известных причин прерванным на десятилетия, морально-нравственным кризисом, отсутствием авторитетов среди современников, способных объединить разобщенных и разочарованных граждан. В своих «Заметках об искусстве» один из ярчайших скульпторов своего времени Иван Шадр писал, что «самое важное для художника – отразить духовную сущность эпоху» [6]. На наш взгляд, З.К. Церетели смог четко уловить настроение современности на рубеже двух веков и, согласно своему мировоззрению, предоставил ответы на вопросы, волнующие общество, создав пластический образ своей эпохи.

Примечания:

1. *Шефов А.Н.* Скульптор М.К. Аникушин. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. С. 187.
2. Павел Трубецкой (1866-1938). Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1991. С. 50.
3. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. – М.: Творческая мастерская, 2012. С. 64.
4. *Чегодаева М.А.* Религиозная тема в творчестве Зураба Церетели. // В сб.: XIX Алпатовские чтения «З.К. Церетели. Многообразие и гармония творчества». – М.: РАХ, 2009. Не издано.
5. *Меркуров С.Д.* Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников. – М.: Kremlin Multimedia, 2012. С. 333.
6. *Воронова О.П.* И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. – М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 153.

Библиография:

1. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. – М.: Творческая мастерская, 2012. – 164 с.; илл.

2. *Воронова О.П.* И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 256 с.; илл.

3. *Гудиашвили Л.* Таинство красоты. – Тбилиси: Мерани, 1988. – 119 с.; илл.

4. *Меркуров С.Д.* Записки скульптора. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953. – 100 с.

5. *Меркуров С.Д.* Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников. – М.: Kremlin Multimedia, 2012. – 528 с.; илл.

6. Павел Трубецкой (1866-1938). Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1991.

7. *Романова Е.О.* Живописные рельефы в экспериментальном художественном пространстве Зураба Церетели. // В сб. научных статей «Особенности развития техник и технологий в современном изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне». – Ярославль: Филигрань, 2014. С. 109–113.

8. *Рязанцев И.В.* Скульптура в России XVIII – начало XIX века. Очерки. – М.: Жираф, 2003.

9. *Солженицын А.И.* В круге первом. – СПб.: Азбука-классика, 2003.

10. *Чегодаева М.А.* Религиозная тема в творчестве Зураба Церетели. // В сб.: XIX Алпатовские чтения «З.К. Церетели. Многообразие и гармония творчества». – М.: РАХ, 2009. Не издано.

11. *Шефов А.Н.* Скульптор М.К. Аникушин. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. – 200 с.; илл.

А.Г. Кулешов

О МЕТАЛЛООБРАБАТЫВАЮЩИХ РЕМЕСЛАХ ВО ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ ГРЦРФ В СУДОГОРСКИЙ, ГОРОХОВЕЦКИЙ, МУРОМСКИЙ И СЕЛИВАНОВСКИЙ РАЙОНЫ)

Статья посвящена материалам экспедиций в древние русские города Владимирской области (Гороховец, Муром и другие) для изучения произведений художественного металла и ковки XVII-XX веков.

The article summarises the experience of the ethnographic expeditions to the ancient Russian towns of the Vladimirsky region (Gorokhovets, Murom and others) investigating the metal art-work and forging craft of the XVII-XX centuries.

Ключевые слова: художественный металл XVII-XX веков, ковка, архитектурные детали, бытовые изделия.

Keywords: metal art-work and forging craft of the XVII-XX centuries, metal architectural details, household articles.

Выплавкой и обработкой металла на Владимирской земле занимались издавна. Запасы железных руд в ряде районов области были вполне достаточны для успешного развития данного производства. Успехи его стали особенно заметны в XVII−XVIII вв., хотя истоки связаны с гораздо более ранним периодом. То, что происходило в XIX и в начале XX века, базировалось, в основном, на достижениях предшествующего времени. Одновременно существовали и промышленное, и кустарное производство. Изделия из металла имели широкое употребление, использовались в крестьянском хозяйстве и быту, в строительстве, в оформлении архитектурных построек и комплексов. Они могли быть и



Рисунок 1. Кованые двери Благовещенского собора. Гороховец. Кон. XVII — нач. XVIII вв.

функциональны, и художественны, служить важной частью в интерьере культовых и общественных зданий. Следуя традиции, изделия из металла повторяли утвердившиеся формы, найденные когда-то, но делали это, исходя из местных особенностей, вкусов и принятых технических приемов.

Гороховец и Муром — древние города, имевшие долгую историю и развитые культурно-художественные связи. Они находились в первом ряду среди центров, занимавшихся металлопроизводством и металлообработкой. Важную роль в развитии каждого из этих городов играли судостроение, судоходство, торговля, и это определяло спрос на продукцию из металла. Судьбы двух этих древних городов во многом были сходны (особенно в определенный исторический период, на раннем этапе), однако и отличий оказывалось достаточно много. Муром в XIX веке был менее доступен влияниям извне и даже противился распространению новомодных течений. Вполне осознанно он был скорее ориентирован на собственные древности — традиции владимиро-суздальской Руси. Гороховец же отличался не только более сложными и разносторонними контактами, но и стремлением идти «в ногу со временем» как в жизни, так и в искусстве. Кардинальные изменения неожиданно внесло строительство железной дороги. В результате чего именно Муром, а не Гороховец, оставшийся в стороне от этой трассы, в XX веке превратился в индустриальный центр с развитой металлургией. Гороховец же превратился в город-заповедник, сохранивший дух времени своего процветания от XVI до начала XX века.

И гороховецкие, и муромские мастера славились своими работами в металле, лучшие из них выполняли самые ответственные заказы. Прежде всего, это были работы в больших городских храмах. Фигурные кованые решетки на окнах, кованые входные двери и ограды всегда отличались высоким качеством исполнения, а иногда оказывались

даже уникальными произведениями искусства. Прекрасным примером могут быть, в частности, знаменитые кованые двери западного портала в гороховецком Благовещенском соборе — памятнике древнерусской архитектуры, находящемся в самом центре города. Как и сам собор, двери эти относятся к концу XVII — началу XVIII веков. По красоте рисунка и гармоничности композиционного решения, редкой технике, использованной при их изготовлении, они, конечно, занимают особое место. Находятся эти двери вне экспозиции Гороховецкого музея, известного своей богатейшей коллекцией культовых и бытовых предметов XVI–XVIII вв., но по праву считаются выдающимся художественным памятником этого собрания. Створки дверей кованые, но имеют просечные узорные накладки со слюдяной красной и синей подложкой на берестяной основе. Техника редкая, повторяющая древние просечные изделия из бересты, удивлявшие своим ажурным узорочьем, золотисто-коричневой коры на блестящем цветном фоне. Здесь эта техника виртуозно имитирована в металле, и это требовало высокого мастерства. Об уровне его свидетельствуют и другие экспонаты Гороховецкого музея.

Кованые двери встречаются и в древних муромских храмах, и в храмах, построенных в богатых селах Гороховецкого, Муромского, Судогодского и Селивановского районов. Большая их часть относится, правда, к более позднему времени, концу XVIII–XIX векам, но качество исполнения остается по-прежнему очень высоким. Примером обычного, рядового решения кованых дверей могут быть двери храма Ильи Пророка в селе Ильинское Селивановского района. Сохранившаяся постройка датируется серединой XIX века, а двери могли быть сделаны и немного позже.

Еще чаще кованые двери встречались в городских лавках (одновременно они могли иметь и кованые ставни), а также в каменных амбарах и лабазах, которые строились как в самих городах, так и в крупных селах. Иногда на них даже указывалась дата постройки. Интересные примеры лавок со ставнями и коваными дверями дает Судогда, где такие постройки сосредоточены на главной улице города, — когда-то она была торговой и густонаселенной. Что касается кованых дверей в амбарах и лабазах, то их примеры дают довольно многочисленные



Рисунок 2. Чугунная литая ограда в центре Гороховца. Начало XX в.

сооружения такого типа в селах Муромского района, в частности, в селах Борисоглеб и Молотицы. В селе Дуброво Селивановского района хорошо сохранились даже двери лабаза конца XIX века, которые имеют интересные металлические накладки с растительным узором, что встречается довольно редко. На них сохранились и даты основания этих больших кирпичных построек. В одном случае, это 1900 год, в другом — 1933 год. Среди жителей больших сел было немало состоятельных семей, богатые крестьяне успешно занимались торговлей и нуждались в специальных постройках для хранения своих товаров.

Владимирские кузнецы во всех районах области делали хозяйственный инвентарь и широко торговали им на праздничных ярмарках и базарах. Особенно славились изделия судогодских мастеров, которые вывозили свой товар и за пределы своего края. Кроме того, повсюду делалось большое количество всевозможных мелких предметов, необходимых и в городской, и в сельской жизни. Ковали жиковины, замки и ключи для деревянных дверей, подковы, обручи, различные инструменты, применявшиеся в любом деле. С большим старанием трудились над созданием церковной утвари: фигурных подсвечников, паникадил, которые должны были отличаться и прочностью, и красотой. Примеров таких изделий довольно много и в Муроме, и в Гороховце, есть они и в храмах менее известного своими памятниками Селивановского района. Очень эффектны, в частности, хорошо сохранившиеся кованые подсвечники и большое паникадило в церкви Владимирской Божьей



Рисунок 3. Дымники. Мастер Тихонов Г.А. Гороховец. Вторая половина XX в.

Матери в селе Тучково. Сам храм был построен в 70-е годы XIX века, а эти предметы, явно высокого художественного качества, относятся уже к рубежу XIX−XX веков.

О том, как работали мастера в Гороховце и Муроме в период процветания этих городов в XVII−XVIII веках и каких успехов они достигли, свидетельствует экспозиция знаменитого своей коллекцией Гороховецкого музея. Расположенная в прекрасных каменных палатах купцов Ершовых XVII века, она воспроизводит интерьер богатого жилища того времени. Предметов из металла здесь очень много. Это ендовы и братины, обитые железом сундуки и подголовники, нарядные светцы и узорные решетки на окнах, фигурные накладки-жиковины на дверях и т.д. В основном — все это кованый металл, но есть и интересные накладки из просечного железа.

И Гороховец, и Муром и в XVIII−XIX веках славились своими литейщиками, кузнецами, котельщиками, жестянщиками. В здешних мастерских делали медные котлы, отливали колокола, ковали решетки и кресты — и все это было такого высокого качества, которое и по сей день удивляет мастеров, работающих с металлом. На котельном заводе Шорина в Гороховце, который потом был переименован в Судостроительный завод, уже в XIX веке строили металлические баржи для наливных грузов и большие морские баржи, создавали пароходы, металлические конструкции шлюзов и т.д. Не отставали от них и муромские судостроители, объем производства которых был тоже

довольно велик. Известно, например, что целые артели гороховецких котельщиков приглашались во многие города России. Работали они и далеко на юге, в Баку, в других городах Кавказа и Закавказья. Они собирали опоры для нефтяных вышек, водонапорных башен, акведуков и мостов. Фронт этих работ в начале XX века был уже довольно широк.

В жилой архитектуре XVII−XVIII веков в основном использовались кованные металлические детали, просечной металл применялся преимущественно в церковных сооружениях. Широкое использование просечного металла в жилой архитектуре начинается только с середины XIX века. В это время заметно увеличивается производство кровельного железа, и цена его становится более доступной, в связи с чем меняется характер покрытия кровли городских и богатых сельских домов. Кровельное железо, более прочное и красивое, приходит на смену тесовым кровлям. Увеличивается и число украшений из просечного железа. Поначалу они испытывают явное влияние со стороны деревянной пропильной резьбы. Эти искусства и в самом деле очень близки, однако пути их со временем расходятся. Дело не только в специфике самих материалов, но и в функциональных задачах. Простые и строгие украшения фронтонных гребней, печных труб («дымников»), водосточных труб, характерные для более раннего периода, с течением времени вытесняются более сложными и модными в рисунке. К концу XIX — началу XX веков это не просто сложные композиции из многих растительных и геометрических мотивов с включением фигурных изображений, а целые комплексы, связывающие в единое целое все части декора: и в просечном, и в кованом металле, в пропильной и рельефной деревянной резьбе. Парапеты, фронтонные гребни, флюгеры, решетки, зонты-навесы, дымники и водостоки — все это хорошо сочетается и составляет интересное художественное целое. Богатые гороховецкие дома, построенные в стиле модерн, модном на рубеже XIX и XX веков не только в столицах, но и в губернских, уездных городах России, могут быть хорошим примером. Таких домов в Гороховце много: прежде всего, известный дом начальника земской управы, дом Кучина, дом Поляковых-Шугуровых, дом Шориных. Над их украшением работали лучшие местные мастера.

Украшением более скромных домов могли быть только дымники



Рисунок 4. Дымник. Мастер Тихонов Г.А. Втор. пол. XX в.

и навершия водостоков, изредка — еще и флюгеры. Среди этих предметов народного ремесла есть подлинные произведения высокого искусства. Просечные узорные дымники возвышаются над трубами десятков гороховецких домов, без них трудно представить себе картину этого особого по колориту и многообразию памятников города. Встречаются разные фасоны и типы дымников: и в виде красивой беседки с причудливой кровлей, и в виде вазона, который кажется фантастическим, сказочным сооружением. Мы даже знаем имя одного гороховецкого мастера, который в течение нескольких десятков лет делал на заказ такие металлические диковины, постоянно варьируя на разные лады их традиционные элементы. Его дымники и сейчас вызывают удивление не только горожан, но и заезжих художников из крупных городов. Этот легендарный мастер — Геннадий Александрович Тихонов. Родился он под Нижним Новгородом в 1929 г. С малолетства пристрастился к работе с металлом, потому что этим занимались его дед и отец. Опыт у него был огромный и фантазии бесконечны. Работы его всегда ценились, и недостатка в заказах не было. А знали его не только в Гороховце. Геннадий Александрович был участником Всероссийской выставки «Металл и кружево», проходившей в 70-е годы. Он получил почетный диплом за свои работы — диплом Союза художников РСФСР.

Над крышами многих муромских старых домов (в самом городе и в селах) тоже нередко возвышаются нарядные дымники. Иногда они имеют вид «беседки» (таких дымников больше в самом городе), иногда имеют вид узорчатой высокой «короны» (такой дымник украшает,



Рисунок 5. Навершие водосточной трубы. Дер. Юрово. Гороховецкий район. Рубеж XIX-XX вв.

например, один из домов в деревне Мартыново). Интересно, что изредка дымники бывают одновременно и флюгерами. В селе Борисоглеб есть такой дымник — флюгер с петухом, в селе Степаньково — с котом, в самом Муроме — с фигурой знаменосца.

Село, прежде всего, славившееся в этих местах своими кузнецами, — это Карачарово, родина былинного Ильи Муромца. Здесь еще с тех давних времен не переводились поколения мастеров, делавших оружие, украсы для церквей и домов, хозяйственную утварь. Среди карачаровских мастеров сегодня самым опытным слывет В.А.Соколов (1936 г.р.). Больше всего он работает с просечным металлом: делает подзоры кровель, дымники, флюгеры, навершия водосточных труб, ажурные гребни, венчающие слуховое окно, украшения для фронтонов и карнизов светелок. В «коронах» водосточных труб Валерий Александрович часто использует растительные элементы (мотив цветка, процветшего Древа), любит симметричные композиции с птицами, цветами, плетеным орнаментом. Мастерством владеет свободно, работает легко, выразителен в пластике, рисунке, хорошо чувствует специфику металла как материала, изобретателен и одновременно традиционен в своем творчестве.

«Возрождение кузнечного ремесла в наши дни, — говорит он, — видимо, возможно, если в нем появится реальная потребность». Мастерство кузнецов востребовано пока, в основном, только в городе, в оформлении различных интерьеров в общественных зданиях. Во многих областях России кузнечное искусство в последнее время снова

становится почитаемым. Муром (пока еще есть старые мастера, у которых можно учиться) тоже примыкает к этому движению. Важно, чтобы к этому ремеслу вернулись и на селе, тогда можно будет действительно говорить о его возрождении.

Любопытные варианты дымников, дымников-флюгеров и просто флюгеров дают и села Селивановского района. Здесь есть и очень простые в своей типологии решения, например, дымники в виде подковы или «платочка», и довольно сложные оригинальные построения комбинированного характера, в других местах не встречающиеся. В поселке Красная Горбатка на одном из домов можно увидеть дымник в виде сложной ажурной «беседки», над которой поднимается фигурка скачущего коня; в поселке станции Волосатая — необычные флюгеры в виде самолета с пропеллером или петуха с обозначением стран света; в деревне Курково — дымники в виде сложных, причудливых в рисунке «беседок». Жаль, что наше время уже начинает терять такое замечательное украшение как дымник на крыше, но что-то еще сохраняется, и это оставшееся, конечно, нужно беречь как произведение народного творчества, искусства мастеров резчиков по металлу.

О высоком мастерстве в металлообрабатывающих ремеслах свидетельствуют и кладбищенские памятники XIX — начала XX века, особенно происходящие из самого Гороховца и Гороховецкого района. Как показывает анализ данного материала, в Гороховце на базе Судостроительного завода, видимо, существовали специальные мастерские, выполнявшие заказы такого рода. Объем выполненных ими работ, сложность решений и безукоризненное качество исполнения подтверждают это. Кованые железные или литые чугунные Кресты увенчивали надгробные памятники всех распространенных тогда типов. До нас дошла только небольшая часть таких Крестов, остальные были варварски уничтожены в XX веке. Между тем, многие из них являлись настоящими художественными произведениями. Встречаются фигурные образцы довольно сложного рисунка, например, красивые ажурные построения, повторяющие многократно мотив равностороннего Креста. Если учесть размеры таких надгробных завершений и трудоемкость исполнения подобных произведений в металле, станет понятнее уровень их ремесленного мастерства.

Есть и памятники, целиком выполненные из металла. Это либо высокий чугунный Крест на четырехгранном чугунном основании с эпитафией, либо чугунная «сень» — небольшая часовенка с Крестом над ней. Она тоже стоит на чугунном постаменте с эпитафией. Такие сложные решения в «русском» или «готическом» стиле, характерные для эпохи модерна, связаны уже с рубежом XIX−XX веков. Интересны не только сами памятники, выполненные из металла, но и кованые ограды, их окружающие. В результате складываются целые комплексы, подчиненные единому художественному замыслу.

В современных памятниках, относящихся к XX и началу XXI века, к сожалению, уже трудно найти произведения подобного уровня. Если они и используют металл, то это чаще всего решения с применением арматуры — не более того. Другое время выдвигает другие требования и рождает иные подходы. Это не значит, что навыки работы с металлом утрачены.

Подводя итог в обзоре материала по выбранной теме, можно отметить не только то, что металлообрабатывающие ремесла на Владимирской земле продолжают существовать и развиваться, следуя сложившимся традициям, но и то, что намечается определенное возрождение кузнечного дела в связи с увеличением востребованности в произведениях этого ремесла. В современной жизни достаточно возможностей для его использования, особенно в строительной деятельности и оформительстве, причем не только в городе, но и в селе. Интерес к нашему народному искусству, к истории различных художественных промыслов очевиден в последние годы, и это рождает надежду на активизацию в творчестве, несмотря на все существующие трудности.

Библиография:

1. *Алимов Б.А*. О выставке «Металл и кружево» (1978 г.) и ее значении // Сб. «Художественный металл в русской культуре. Сохранение и возрождение фольклорных традиций». Вып. 14. Государственный республиканский центр русского фольклора. − М., 2006. − С. 173−178.

2. *Буслаев Ф.И*. Быт и нравы русского народа в XVI−XVII столетиях. − Смоленск, 2002.

3. *Василенко В.М.* О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII−XIX вв. // Русское искусство XVIII − 1-ой половины XIX века. − М., 1971.

4. *Василенко В.М.* Русское прикладное искусство. − М., 1977.

5. *Василенко В.М.* Русское народное искусство. Содержание, стиль, развитие. − М., 2011.

6. *Воронов В.С.* Крестьянское искусство. − М., 1924.

7. *Воронов В.С.* Избранные труды. − М., 1971.

8. *Гончарова Л.Н.* Металл в народном искусстве Русского Севера. Чеканка и медное литье. − М., 2000.

9. *Динцес Л.А.* Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Т. 1−2. − М. −Л., 1951.

10. *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI−XVII столетия. − М., 1862−1915.

11. *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа. Том I−II. − М., 1872.

12. *Колчин Б.Л.* Техника обработки металла в Древней Руси. − М., 1953.

13. *Лодзинский В.С.*, Тимченко А.А., Зверев А.В. Художественная ковка и литье Москвы. − М., 1989.

14. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. − М., 1973.

15. *Маслова Г.С.* Русский народный орнамент как историко-этнографический источник. − М., 1977.

16. Народные мастера. Традиции и школы // Сб., ред. и сост. М.А.Некрасова. Вып. 1. − М., 1987. Вып. 2. − М., 2006.

17. *Некрасова М.А.* Народное искусство. Народное творчество как мир целостности. − М., 1983.

18. *Рождественская С.Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. − М., 1981.

19. *Рыбаков Б.А.* Ремесло Древней Руси. − М., 1948.

20. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. − М., 1987.

21. *Смерак Г., Богман К.* Художественная ковка и слесарное искусство. − М., 1982.

22. *Терещенко А.В.* Быт русского народа. − М., 1999.

23. *Уханова И.Н.* Искусство великоустюжских мастеров // Народное

декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII−XIX вв. − Спб., 2001.

24. Художественный металл в России XVII − начала XX века. Каталог выставки. − Л., 1981.

25. Художественный металл в русской культуре. Сохранение и возрождение фольклорных традиций // Сб. Государственного республиканского центра русского фольклора. Вып. 14. − М., 2006.

26. *Чистов К.В*. Народные традиции и фольклор. − Л., 1986.

А.В. Сазиков

ИЗ ИСТОРИИ ВИТРИНЫ КАК ОДНОГО ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЭЛЕМЕНТОВ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ И ДИЗАЙНА МОСКВЫ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований («Дизайн в формировании эстетического облика городской среды»), проект № 12-04-00308

В статье рассматривается история витрины как одного из старейших и основополагающих элементов наружной рекламы Москвы. Отмечено значение витрины в формировании дизайнерского пояса городской среды. Показано изменение подходов к дизайну витрин в различные исторические периоды. Рассмотрены различные типы витрин и основы современного подхода к их проектированию.

The author speaks about the history of the shop-windows as one of the oldest and most basic element of outdoor advertising in Moscow. The importance of the shop-window for the formation of the design area of the city is stressed. The author shows the different design approaches in constructing the shop-windows in different historical periods. Different types of shop-windows and modern design strategies are analyzed.

Ключевые слова: витрина, наружная реклама, история рекламы, дизайн городской среды.

Keywords: shop-window, outdoor advertising, history of advertising, urban design

Главное преимущество витрины и ее отличие от остальных типов наружной рекламы заключается в том, что в ней можно ознакомиться с оригинальным товаром непосредственно на месте его продажи. В

Англии витрина, близкая к своему современному виду, была известна с начала XVIII века. Она представляла собой прозрачное стекло, окружавшее лавки, за которым выкладывают товар.

Лавки первой половины XIX века имели маленькие, невзрачные окна-витрины. К 1830-м годам витрины лавок начали заметно увеличиваться, растесывали оконные проемы, остекляли фрагмент фасада дома, в котором располагалась, или магазин.

Помимо демонстрации товара, витрина со временем стала нести и другие функции — через нее магазин сообщал о получении тех или иных товаров, предлагал дополнительные услуги и разные виды сервиса. В московских витринах появились сообщения о ценах по прейскуранту или цене без запроса («Prix fixe»). Об этом писал московский бытописатель И.Т.Кокорев в очерках о Москве сороковых годов XIX века: «Prix-courant, prix-fixe − как магнит, потянули к себе покупателей, и добрые люди, не морщась, приплачивали по пятидесяти процентов и за комфорт магазина, и за галантерейное обхождение commis (продавец, заведующий), и за улыбочки конторщицы: дорого, дескать, да мило» [2, с. 75].

Видимо, тогда же ко всем прочим объявлениям, привлекающим покупателей особым шиком обслуживания, в витринах добавились и сообщения о том, что в магазине говорят на иностранных языках. Когда же появился такой новый рекламный ход, как распродажа (действовавший на москвичей безотказно), то в витринах на специальных больших плакатах-объявлениях стали выставляться время от времени сообщения о снижении цен и сезонных распродажах.

Но все же по-настоящему история московской витрины начинается лишь в конце XIX − начале XX столетия, когда процесс концентрации капитала распространился на сферу торговли и привел к появлению универсальных магазинов и гастрономов «высшего сорта», отличавшихся пышностью отделки, непременными атрибутами которой были громоздкие хрустальные люстры и бра, сплошной позолоченный архитектурный декор, — товар на фоне такой отделки казался второстепенным.

В это время витрины колоссально увеличились в размерах, а с появлением двухэтажных магазинов в первых этажах доходных домов

габариты их фактически удвоились. Витрины второго этажа чаще всего оформляли простыми надписями или изображениями товара, нанесенными на поверхность стекла масляной краской.

«Глобализации» витрин способствовало не только развитие капиталистических отношений, но и развитие технологии изготовления стекла. Появились стекла больших размеров, с гладкой «зеркальной» поверхностью (так называемые зеркальные стекла). Как следствие, на смену мелкорасчлененным оконным переплетам пришли витринные коробки со сплошной плоскостью остекления без членений.

Еще одна модная новинка — электрическое освещение витрин (раньше для их освещения ставили одну или две керосиновые лампы). Вечерами в витринах зажигались жестяные софиты с укрепленными в них лампами. А снаружи электрические фонари подвешивали над каждой витриной на кронштейнах.

Интересно восприятие публикой этого новшества. В своих воспоминаниях о первом многоэтажном универсальном магазине Мюр и Мерилиз Анастасия Цветаева назвала его витрины «аквариумами света, налившимися волшебством предметов, плавающих в этой световой воде» [3, с. 352].

Декоративного оформления витрин, в его современном понимании, в начале XX века все еще не существовало. Витрина использовалась для показа как можно большего количества товаров. Чем больше товаров выставлялось, тем «богаче» считалась витрина. [5] Тот факт, что невозможно показать весь товар лицом, в расчет не принимался. В первую очередь заботились о том, чтобы ассортимент товаров был шире, чем у конкурента.

Витрины оформляли с помощью полок и стеллажей из дерева дорогих пород с резным орнаментом и позолотой. Их декор включал дорогостоящие фарфоровые вазы, статуэтки, корзины в виде рога изобилия, искусственные цветы. Все это вместе с товаром переплеталось яркими шелковыми лентами, образующими сложную пеструю паутину. Витрины были закрытого типа, их отгораживали от торгового зала глухими панелями или стеклянными витражами с рисунками на темы народных сказаний и древних мифов. Следует отметить, что в рассматриваемый период существовали негласные правила оформления

витрин и полицейская цензура, существенно влиявшие на однотипность композиций в витринах магазинов, торговавших тем или иным товаром.

В соответствии с французской модой, в витринах преобладали манекенные композиции, воссоздающие разнообразные бытовые сценки. Поначалу изготовляли манекены из воска, окрашенного в телесный цвет, дополняли их натуральными волосами и стеклянными глазами. Такие восковые куклы шокировали покупателей, и от них довольно быстро отказались. Манекены стали делать из папье-маше.

Неизвестно, кому именно пришло в голову заменить в витринах настоящие продукты муляжами, но, осознав выгоду от подмены, владельцы магазинов не преминули воспользоваться ею. И всякий продуктовый магазин в соответствии со своей специализацией завел в витрине бутафорскую выставку.

К началу XX века московские витрины были весьма колоритны и изобиловали бутафорскими изысками. Сами же бутафорские предметы выглядели не всегда убедительно. Так, в молочных магазинах выкладывались композиции из кубов и шаров. Шар исполнял роль сыра, который на срезах имел неправдоподобно аккуратные дырочки, а куб с поверхностью, напоминавшей фактуру вафель, изображал масло.

В начале XX столетия в витринах появились первые динамические установки, тут же собравшие под окнами магазинов толпы зевак. Магазин торговой фирмы «Зингер», например, выставил механическую куклу, строчащую на швейной машинке. Динамическая реклама, широко использующая технические средства, в сочетании с другими видами рекламы позволяла значительно оживить витрину — сам элемент движения невольно заставляет остановиться и посмотреть.

В первые послереволюционные годы витрины опустели, огромные окна заколотили деревянными щитами. В годы Гражданской войны в некоторых витринах центральных московских улиц, таких как Кузнецкий мост, Тверская и Сретенка, появились «Окна РОСТА» — плакаты в лубочном стиле на актуальные политические темы с незамысловатыми текстами. Впервые витрина использовалась с целью агитации и пропаганды. В дальнейшем тематическое оформление к праздникам и различным акциям идеологического характера стало неотъемлемым атрибутом существования советской витрины.

В годы НЭПа витрина вернулась к своему прямому назначению. В подходе к выкладке товара и декоративному оформлению витрин в это время изменений практически не происходило. Даже витрины магазинов, оформленных художниками-конструктивистами, на удивление недалеко ушли от общепринятых канонов. Скромная и четкая композиционная схема выкладки товара дополнялась тематическими плакатами. Главное новшество — никаких излишеств и безвкусного декора.

Обратить на себя внимание и заманить прохожего в магазин во все времена было главной целью витрины, обращавшейся на своем беззвучном языке к потенциальному покупателю. В 1920 − начале 1930-х гг. в государственных и кооперативных магазинах возник принципиально новый подход к значению и конечным целям витринной выставки.

Теперь витрина стала заботиться об экономии времени продавца и покупателя. «Наши магазины, с небольшой площадью, перегруженные зачастую многими отделениями («карликовые универмаги»), заинтересованы <...> в том, чтобы отсеять тех покупателей, которые купить не думают или по тем или другим причинам купить сегодня не могут (скажем, до получки). Для этой цели и может служить витрина» [7], − пишет автор книги «Витрина советского магазина», опубликованной в 1930 году.

С этого времени в витринах выставляли только те товары, которые имелись в магазине в достаточном количестве (а не в единичных экземплярах), также непременным условием витринной выставки стало обязательное информирование покупателя о цене товара — ценники и ярлыки прочно вошли в обиход советской витрины. Кроме того, считалось, что современная витрина должна жить не одними товарами, но и плакатами. Витрина обязана не только показывать, но и рассказывать: как влияет тот или иной продукт на здоровье, какова продолжительность носки товара, какую экономию дает, из какого сырья изготовлена ткань и т.д. Плакаты, диаграммы, лозунги стали неотъемлемой частью витринного инвентаря.

При декорировании витрины учитывали неравномерную ценность ее секторов. Считалось, что середина витрины в наибольшей степени останавливает на себе взоры зрителя, а высокие места гораздо меньше привлекают внимание, поэтому при построении выставки наиболее

ценные товары сосредотачивали в середине витрины, используя низкие подставки, а второстепенным товарам, в продаже которых не было большой заинтересованности, отводили боковые части витрины. Порядок в расположении товаров, простота, достаточные промежутки между отдельными предметами были общими законами декорирования витрин.

Считалось, что экспозицию витрины нужно обновлять раз в неделю, но в действительности это происходило гораздо реже. Смена витрин была приурочена к сезонам, а также к советским праздничным датам и к «ударным неделям продаж»: неделе ребенка, неделе игрушек, неделе радиоаппаратуры, неделе спорта и т.д. В 20−30-х гг. преобладали небольшие универсальные магазины, поэтому в одном и том же окне могли попеременно или разом выставляться товары самых разных товарных групп.

Инвентарь витрины состоял из ряда приспособлений, к которым относились полки, подставки, металлические трубки, террасы, манекены. Все это комбинировали, создавая различные фигуры и положения. В продуктовом магазине использовали бутафорию из фанеры, бумаги, папье-маше.

До середины 1930-х гг. в Москве не существовало специальных контор или трестов, занимающихся изготовлением витринного инвентаря. Его заказывали, как правило, кустарным мастерским, поскольку работа не требовала сложного оборудования. В некоторых случаях вообще использовали упаковочные коробки поставщиков (например, парфюмерные или табачные).

Позднее ситуация изменилась — в свете поставленных правительством задач по превращению Москвы в образцовую столицу социалистической родины стали развиваться рекламные службы Наркомата внутренней торговли СССР и Мосгорисполкома. К наружной рекламе начали предъявлять профессиональные требования, ее изготовление поставили на промышленную основу.

В 1935 году появились первые советские правила содержания и оформления витрин. В практику вошел точечный показ в витрине уникальных товаров на фоне объемной выкладки товаров массового производства. Дополнением к декорированию витрины стала разрисовка боковых панелей и задней стенки витрины с целью дополнительного

информирования о качествах товара. Так, например, рисунок поезда или парохода появлялся в витринах с выставкой дорожных вещей, вид моря — в магазине спортивных товаров и т.д.

С целью увеличения площади пола витрины его делали наклонным или ступенчатым — это обеспечивало и лучшую видимость товара. Использование в витринах всевозможных динамических установок, привлекающих зрителя шумом разных инструментов и приспособлений, стало непопулярным.

Если раньше, до революции, в витринах использовали преимущественно симметричные композиционные схемы выкладки товара, то теперь все чаще стала использоваться асимметричная композиция. При такой схеме само расположение элементов в витрине создает впечатление динамики, движения, следовательно, сильнее воздействует на зрительное восприятие человека, помогает привлечь внимание покупателя к рекламируемому товару.

В годы войны витринные окна забили деревянными щитами и забаррикадировали мешками с песком. После отступления немецких войск от стен Москвы мешки убрали, а щиты остались «украшением» московских магазинов практически до конца войны. Чтобы обеспечить доступ света в торговый зал, в щитах устраивали небольшие зарешеченные окна со ставнями.

После войны правительственным кругам, несомненно, хотелось вернуть Москве образ «витрины социализма», и изобилие магазинных витрин было бы наглядным доказательством несломленной воли к победе. Однако в 1946−47 годах в стране наступил голод. Товаров не хватало даже для покрытия нужд москвичей. Для заполнения витрин вновь активно используется бутафория. Появились бесконечные пирамиды из качественно выполненных муляжей и «коробочной» бутафории — коробки вермишели или макарон, пачки чая и сахара и пр. Иногда такие бутафорские товары делали в несколько раз больше натурального размера. Изготовляли муляжи и бутафорию комбинаты Всесоюзной конторы «Союзторгреклама» Министерства торговли СССР.

В конце 1940-х гг. для небольших и неглубоких окон стали выпускать так называемые витринные карты. Витринная карта изготовлялась литографским или трафаретным способом. Она представляла собой

сделанные на плотном картоне рисунки с изображением товаров, расположенных в определенном порядке. Обрезанные по контуру рисунки располагались в параллельных плоскостях, спереди — низкие, позади — более высокие, на некотором расстоянии друг от друга. Каждая карта состояла из двух-трех планов. При заполнении ими всей витринной коробки создавалось впечатление витрины, заполненной товарами. В середине 1950-х гг. витринные карты вышли из употребления.

В 1950-е гг. к витринам предъявили новое требование: «Художественно оформленная витрина — это не только «лицо магазина». Украшая магазин, она является существенным элементом в оформлении улицы города» [1].

При оформлении витрин активно использовали подвесные красочные панно с изображением выставляемых в витрине товаров. Такого рода панно выпускались на темы «Гастрономия», «Вино», «Кондитерские изделия» и др. Панно выполнялись масляными красками с применением шелкографии, аэрографии, а также и живописным способом.

Для привлечения внимания к витрине в вечернее время использовали газосветные короткие надписи, отражающие тематику витрины, например: «Модельная обувь», «Вино», «Бакалея» и т.д. Они изготавливались иногда на толстом стекле, обрамленном бронзовым орнаментом или латунными трубками, а иногда газосветные трубки закрепляли в витрине на растянутых в окне проволоках (растяжках). Позднее использование неоновой рекламы в витринах ограничили.

С давних времен существовало три типа витринных коробок: закрытые, открытые (со стороны торгового зала) или полуоткрытые (т.е. витрины, в нижней части которых приблизительно на 1/3 высоты располагался глухой задник). Но если раньше преобладали витрины закрытого типа, то в 1950-е гг. получили распространение открытые витринные коробки, предназначавшиеся для восприятия как с улицы, так и из торгового зала. В 1954 г. в новых правилах содержания витрин, утвержденных Минторгом СССР, этот тип витрины был узаконен как образцовый [10].

С середины 1950-х гг. начал формироваться новый тип витрины, вызванный появлением нового вида торговли, активно внедряемого Минторгом как передового — торговля без помощи продавца: неглубокая прозрачная витрина, лишенная выкладки товара, через сплошное остекление которой непосредственно воспринимается торговый зал

универсама. Наименования и условные обозначения товарных групп наносились непосредственно на стекло или на специальные таблички, подвешенные между стекол витрины.

Кроме того, новые правила очень строго подошли к выставочной арматуре. В целях обеспечения торгового зала естественным светом выставочное оборудование не должно было загораживать более 50% площади стекла витрины (раньше допускалось 2/3). Использовавшиеся еще в 1930-е гг. так называемые «американские» инвентарные подставки из металлической арматуры со стеклом теперь стали единственно допустимыми, да и то в ограниченном количестве. Громоздкие деревянные подставки, муляжи, картуши и панно были изъяты из употребления.

В 1960-х гг. в связи с новым строительством появились и новые типы витрин — ленточные и островные. Уходящие в перспективу сплошь застекленные плоскости ленточных витрин с парящими композициями неопределенного жанра, сквозь которые просматривался торговый зал, создавали праздничное ощущение торговой улицы. Ленточные витрины тянутся по фасаду магазина непрерывно, их отделяют от интерьера магазина задней стеклянной стенкой или колоннами, простенком, несколько приподнятым уровнем пола. Тут же рядом помещались островные витрины — отдельно стоящие выставочные «коробки-аквариумы» из стекла и алюминия. Такую витрину покупатель имеет возможность обозревать со всех четырех сторон.

В 1971 г. Минторгом СССР были утверждены рекомендации по содержанию витрин магазинов, заменившие действующие до сих пор правила 1954−55 гг. В документе отмечалось, что во многих предприятиях торговли уровень оформления витрин крайне низкий, конструкции не приспособлены для показа продаваемых товаров, витрины содержатся в неудовлетворительном состоянии, освещение их в вечернее время недостаточно. Документ запрещал впредь расходовать средства на декоративное оформление витрин без натуральных товаров, за исключением праздничного оформления, и предписывал разработать планы комплексного рекламного оформления на главных магистралях и улицах городов.

Большое внимание уделялось состоянию «немой справки» в витринах. Входящие в моду плоские витрины со сплошным закрашиванием

стекол надписями и «особенно псевдосовременными абстрактными украшениями» [6] воспринимались в министерстве крайне отрицательно. Зато приветствовалась практика безэскизного оформления витрин, то есть прямая выкладка товаров на витрине без разработки предварительного дизайн-проекта, что значительно снижало стоимость оформительских работ. Подобная практика навряд ли благотворно отразилась на качестве художественного оформления магазинов.

Вместо подставок использовался простой, прочный, малозаметный инвентарь, главное назначение которого — придать товару определенное положение в пространстве, представить его наиболее выразительно. В качестве подручных материалов применялась проволока, деревянные рейки, капроновая нить, пенопласт, стекло и другие материалы. Заказы на поставку инвентаря выполнялись, в частности, Вторым московским производственным комбинатом «Телепрессторггреклама» Минторга СССР.

К 1970-м гг. всякого рода нормативные ограничения уже не играли такой роли, как прежде. Витрина могла быть остекленной и обозреваемой со всех сторон, односторонней, с закрытым задником или открытым (подиум), где демонстрировались поступающие в продажу товары. По своей конструкции витрины подразделялись на встроенные, передвижные-внутризальные, выносные оконные — с открытым или закрытым задником, и выставочные — открытые.

Считалось, что «помимо чисто рекламной роли витрины в условиях социалистической экономики играют и важную политико-воспитательную роль, так как они представляют собой своеобразную постоянно действующую выставку предметов народного потребления, знакомят трудящихся с достижениями народного хозяйства в области производства промышленных товаров и продовольственного питания» [6].

Все это существовало на московских улицах вплоть до конца советской эпохи, но только в идеале, то есть на главных улицах, в больших магазинах. Стоило только, даже в центре города, зайти в какой-нибудь переулок, как тут же взору представала совсем иная картина: грязные, пыльные витринные коробки с типовыми эмблемами и табличками из оргстекла да пирамиды жестяных коробок.

В 1990-е годы практически ушел в небытие один из старейших видов витрин — продуктовая витрина с выкладкой натурального

товара или муляжей. Только в торговых палатках на окне можно было встретить аккуратно разложенные по полочкам съестные припасы, но разве может это сравниться с теми грандиозными композициями (порой настоящими произведениями искусства) из самых разнообразнейших яств, что знала Москва прежде.

И вот, в 2008 году к Новому году в ГУМе открылся продуктовый отдел, получивший наименование «Гастроном № 1». В соответствии с названием магазин получил и оформление — старые добрые витрины с пирамидами из банок и коробок, горы хлебобулочных изделий, овощей и фруктов. Однако, подобная рефлексия, основанная на ироническом обыгрывании ностальгических чувств по советским временам, остается исключением из правил. Актуальной для современности продуктовой витрины с натуральной выкладкой товара ныне не существует, и, возможно, она уже не возродится никогда.

В настоящее время витрины магазинов можно разделить по характеру заполнения на объемные и плоские.

В объемных витринах для заполнения пространства используют элементы в несколько планов. Каждый из этих планов может быть выполнен в виде графики на плоскости или в объеме. Часто в композиции объемных витрин используют манекены или товары, выставленные на продажу. Это позволяет быстро модернизировать витрину при изменении ассортимента. Излюбленным материалом дизайнеров при создании объемных витрин уже многие годы остаются драпировки различных фактур, зеркала, модульные конструкции, позволяющие создать ритм из вещей, размещенных на них.

Объемные витрины могут быть прозрачными и непрозрачными, одно- и многосторонними. Очень часто в таких витринах применяют разнонаправленное освещение, позволяющее создавать необычные визуальные эффекты, иллюзорно меняющие форму экспонируемых предметов, что позволяет по-новому взглянуть на привычные вещи.

Плоские витрины — это витрины, в которых для наполнения использована только одна плоскость. В зависимости от выбора плоскости заполнения, среди них можно выделить глубокие и неглубокие витрины. Неглубокие используют плоскость остекления для нанесения графики. Если графика не покрывает всей площади стекла, то фоном для нее служит

интерьер магазина. Изготовление такой витрины не требует больших материальных затрат, достаточно краски или самоклеящейся пленки.

Глубокие плоские витрины от неглубоких отличает графика, удаленная от плоскости остекления. Обычно такие витрины непрозрачны. Внутри них можно размещать световые короба, неон или осветительные приборы для подсветки графики.

Библиография:

1. *Захарин А.Д., Мотылев Н.И.* Витрина магазина. Пособие для торговых работников и декораторов. − М., 1952.

2. *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX века. − М.: Московский рабочий, 1959.

3. Москва 850 лет. − М.: Изд. АО «Московские учебники», 1996, Т. 1.

4. Приказ Минторга СССР от 20.07.54 № 829 «О мероприятиях по улучшению оформления витрин магазинов и внутримагазинной рекламы».

5. *Ривош Я.Н.* Время и вещи. − М.: Искусство, 1990.

6. РГАЭ, ф. 465, оп. 1, д. 1015, л. 75. Рекомендации по оформлению витрин магазинов.

7. *Цитрон И.Г.* Витрина советского магазина. − М.–Л.: Госторгиздат, 1930.

А.Н. Лаврентьев, Е.А. Лаврентьева

ПОНЯТИЕ «СРЕДА» В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ 1970–80-Х ГОДОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований («Дизайн в формировании эстетического облика городской среды»), проект № 12-04-00308.

В статье рассматривается опыт экспериментального дизайнерского проектирования в России в 1970–80-е годы и роль понятий «среда» и «пространство» в проектах ВНИИТЭ и Сенежской студии.

The authors concentrate on the experience of experimental design in Russia in the 1970–80-s an the role of the concepts of «space» and «environment» in design projects of the All-union Research Institute of Industrial Design and the Art-studio «Senezh».

Ключевые слова: экспериментальное проектирование, среда, пространство, городская среда.

Keywords: experimental design, environment, space, urban design.

Каждая эпоха ставит свой акцент на составляющие творческого процесса. Концептуальное искусство привило вкус к содержанию, тексту, спрятанному за оболочкой, часто вторичной по отношению к самому замыслу. Обращение к «содержательной» стороне проектирования в первой половине 1970-х годов, возможно, стало следствием нового, «литературного» отношения к визуально-художественному творчеству — деятельности московских художников-концептуалистов. Текстовое измерение проекта создавало ощущение безграничного понятийного и творческого пространства, в котором существовали макеты, модели.

Период 1970–80-х годов в дизайне интересен этим особым концептуальным отношением к слову, тексту как способу образного моделирования среды, способу определения эмоциональных характеристик пространства.

В этот период экспериментальное дизайнерское творчество развивалось в двух основных центрах. Во-первых, это Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ, создан в 1962 году дизайнером Ю.Б.Соловьевым), во вторых — «Сенежская студия», ЦУЭС СХ СССР (Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР, создана в 1964 году по инициативе архитектора и дизайнера Е.А. Розенблюма).

В первом случае эксперимент в дизайне был необходим для проверки теоретических положений, методических разработок, технологических новаций и организационных положений. Результатом такого проекта становилось не столько изделие, сколько пример методики творческой деятельности дизайнера в промышленности.

Во втором — в ходе создания коллективного проекта рождалось визуальное пространство темы (пространства конкретного города или улицы, культурного центра, музея и т.п.). Результатом становился художнический опыт синтеза различных форм дизайна — графического, ландшафтного, предметного.

Пространство литературы, описания мест, портреты персонажей — все это для дизайнеров 1970-х играло роль своеобразной «кладовой» настоящего и будущего вещей. В пояснительных записках к проектам ВНИИТЭ сложился «круг» наиболее часто цитируемых авторов: Артур Кларк, Станислав Лем, Клиффорд Саймак, Рей Бредбери и братья Стругацкие. В фантастике неожиданным образом прорабатывались философские, гуманистические и даже практические аспекты проектирования. Ситуация, когда автор призван был создать иное и не был ограничен материалом, порождала сверхсложные техногенные объекты, а также вещи со знакомым обликом, но с иными функциями. С точки зрения проектирования это были как будто два разных метода: кардинального изменения среды обитания человека или, наоборот, бережного ее сохранения, следования привычным образам и потребностям.

О.И. Генисаретский, активный участник многих проектов Сенежской студии, автор концепций, разработанных для коллективных проектов, а позднее – сотрудник ВНИИТЭ, выступая в Союзе архитекторов УССР летом 1978 года, назвал средовой подход «репликой на экологическую проблематику» [1]. Среда, с которой работает дизайнер, — не только участок территории, но и некое культурно-знаковое поле, условно ограниченное едиными для всех на какой-то момент потребностями. Это могут быть потребности, связанные с нашим образом жизни, моделью поведения или ситуацией: город, дом, больница, вокзал, аэропорт и т.д. «Средовой подход, — отмечает он, — занимается средовой проблематикой скорее в переносном, метафорическом смысле, ибо речь идет не столько о природной среде, сколько о среде культурной, семиотической, наполненной всякого рода знаками и символами, в которой человек осуществляет осмысленное и переживательное поведение» [1].

Понятие среды имеет множество трактовок. Это может быть городская среда, интерьер — архитектурное пространство, или же нечто виртуальное, обозначение психологического поля, создаваемого одним человеком или группой лиц, обладающими схожими интересами. Физическими границами такая среда может и не обладать, есть обстановка, вещи ее визуально представляющие; иногда ее носителями становятся сами люди. Оказываясь на новом месте, они обустраивают его согласно своей психологической модели поведения, своим профессиональным и бытовым потребностям.

Например, мастерская художника — тоже психологически активная среда, воплощающая через предметы, обстановку творческое кредо автора. Данная «виртуальная» среда вроде бы и создается вещами, с их помощью, но не существует за их счет. Они делают ее видимой, но это не значит, что без них она исчезнет: личность, со своим характером и переживаниями, эстетическими предпочтениями — ее носитель и создатель. Без автора-носителя такая среда теряет смысл — человек другой психологической формации будет переделывать ее на свой лад. В отличие от архитектурной, реальной среды, которая принимает и воспринимает каждого, входящего в нее, она актуальна только в совокупности с «автором», жителем. Вещи без человека в ней перестают быть осмысленным сообществом.

Роль дизайнера в случае проектирования психологически гибкой среды сводится к созданию некоего конструктора, набора деталей, которые с помощью различных комбинаций могли бы формировать «личное», «уникальное» пространство или же, в другом случае к моделированию серии «разнохарактерных» предметов.

Средовой подход в 1980-е годы в проектах сотрудников ВНИИТЭ реализовался как в «дизайн-программах» (например, «Электромеры» Д. Азрикана, Р. Гусейнова, Д. Щелкунова), так и в философских и архитектурно-игровых проектах (например, «ЭПО-КСИ» [2] А. Ермолаева, Т. Рубцовой, А. Симоновой — 1976 г.; «Психологическая мебель» И.Преснецовой — 1987 г.; «Просод» — пространство содружества человека и растений А. Сикачева и И. Лучковой – 1986 г.). В первом случае это было освоение общественной, над-личностной среды, во втором — индивидуальной, где вещи и детали интерьера были созданы, исходя не столько из «общих» понятий удобства и эстетики, сколько ради воплощения некоего индивидуального типа мышления. Возникала своего рода определенная дизайн-проекция внутреннего во внешнюю плоскость, где источник вдохновения — сам пользователь, сам обитатель. И главным критерием проектирования становилось, в первую очередь, «психологическое» удобство среды.

Разработанный во ВНИИТЭ метод дизайн-программ — «формулировки системы принципов проектирования комплексного объекта» [3] предполагал скорее технологическое освоение среды. В качестве примера огромной работы такого рода можно привести дизайн-программу «Союзэлектроприбор» (дизайнеры Д. Азрикан, Р. Гусейнов, Д. Щелкунов), включавшую унифицированные электроизмерительные приборы, унифицированные рабочие места инженеров и техников, спецодежду, графические символы и шрифт, упаковку, эстетическую организацию производственной среды, где производились эти приборы и где ими пользовались в мастерских и лабораториях.

В рамках данной дизайн-программы была предложена проектная система, которая позволила объединить различные по назначению приборы и объекты в единое целое. Ведущий автор проекта, Д. Азрикан детально анализируя этапы проектирования, в качестве первоочередной задачи называл поиск «связи между элементами системы, которая

должна стать не внешним дополнительным средством, а свойством, присущим самим элементам» [4]. Объединяющими признаками для элементов комплекса оказались функциональные и пространственные качества вещи: «точечные элементы управления, коммутации и индикации; панели — «плоскостные» элементы оперативной связи «человек-прибор»; оболочки — объемы, хранящие функциональные подсистемы; несущие конструкции — пространственные, организующие деятельность в крупных средовых системах» [4]. Проект имел не только предметный результат — фрагмент образцовой среды электроизмерительной лабороатории, выставленный в московском Дизайн-центре на Пушкинской, но и текстовую, концептуальную программу. Текст пояснения раскрывал как стратегию проектирования, так и принципы классификации и типологизации предметного мира.

После создания первого «комплексного» проекта возникла дискуссия, в частности, о качестве проработки отдельной вещи. Не поглощает ли унифицированная среда объект, поскольку в погоне за модульностью дизайнер вынужден игнорировать незначительные, но на самом деле выявляющие природу устройства, детали? Здесь, вновь обращаясь к дуализму «проектирования» и «конструирования», следует сделать вывод о двух различных способах обустройства и создания среды. Культурная среда формируется находящимися в ней объектами, она выступает как следствие их грамотной организации. В ней объект, т.е. связь объектов — первичен по отношению к самому пространству. Их связь и порождает образность. Другая, технологичная, среда первична по отношению к попадающим в нее объектам. Именно она определяет назначение объектов и их связь между собой, задает схему движения, расставляет приоритеты. Дизайн-программа как жестская система может быть использована именно в такой, «технологичной» среде (обслуживание пассажиров в аэропорту, дизайн для экстремальных ситуаций, визуальные коммуникаци на транстпорте). Каждый тип пространства требует своих методов освоения, и поэтому те споры о ее недостатках или преимуществах теперь кажутся наивными. Оценивать можно лишь то, насколько выбранный метод проектирования соответствует назначению среды.

Деятельность Сенежской студии стала отражением концепции

«художественного проектирования», выдвинутой Розенблюмом в противовес официальному и строго технологичному «художественному конструированию». Каждый семинар был посвящен определенной теме (благоустройство города или создание концепции выставки, музея). В них принимали участие от 20 до 40 архитекторов, художников, дизайнеров. «Постепенно семинар превратился в своего рода театр проектного творчества», — вспоминает Марк Коник, — «где мы сами писали пьесу (в нашем случае сценарий проекта), сами ее играли (то есть проектировали), и сами были ее первыми зрителями» [5].

В своей книге «Художник в дизайне» [6], Е. Розенблюм, рассматривая два метода проектирования, приходит к выводу, что «художественное конструирование» и «художественное проектирование» — вовсе не два термина для обозначенияединого процесса и даже не различные оттенки его трактовки, а два одновременно и параллельно развивающихся типа дизайна. И лишь в их взаимодействии возможно решение стоящих перед современным дизайнером проблем» [6]. Одно можно условно назвать «плоть» — функционально-эргономические параметры вещи, другое — «дух», активное использование личных приоритетов дизайнера, архитектора, введение в проектирование опыта «смежных» искусств.

Введенное Е.Розенблюмом «понятие «художественное проектирование» было призвано объяснить такой род дизайнерских занятий, продуктом которого был самоценный по эстетическим свойствам макет, представлявший идею какого-то возможного будущего проекта. Причем это были не просто эскизы или картинки, а сложные сооружения из цветной бумаги и картона, иногда с реальной, иногда с условной перспективой. Заманчивым становилось само участие в этой игре, захватывающими были темы: подземный культурный центр, музей Космоса, культурный центр, посвященный марине Цветаевой в Елабуге, проект реконструкции Дерибасовской улицы в Одессе и многое многое другое. Так в дизайнерских структурах Союза художников возникла своего рода традиция представления, показа, подачи проекта как самоценного зрительного материала, станкового по существу, ибо никуда, кроме как на выставку, это изделие не годилось, более того, оно было эфемерно и уже через год-другой начинало разрушаться [7, p. 113–114]. Выставки Сенежской студии всегда ждали с нетерпением,

как материал для творческой подпитки. «Не став реальностью обыденной, повседневной жизни, наши проекты стали реальностью жизни художественной» [5, с. 15] — и весьма заметной. Это не было демонстрацией проектных достижений — выставки Сенежской студии представляли собой совершенно иной род деятельности: наглядное обучение принципам образной организации пространства.

Все проектные предложения студии так или иначе были связаны с архитектурой — внутренним или внешним пространством — и реализовывались, в свою очередь, в экспозиционном пространстве, превращаясь в выставку, культурную утопию, которую почти физически (если не обращать внимание на масштаб) можно было примерить на себя. Выставки Сенежской студии считались своеобразным «стандартом» проектирования, бережного («экологического») и одновременно нетривиального, «игрового» отношения к окружающей культуре.

В это же время актуальность приобретает средовой подход, и дизайнеры обращают внимание на различные способы освоения пространства, от индивидуально-бытового, когда обитаемая среда есть результат личного осмысления и переживания культурно-эстетических норм, до комплексного, профессионального проектирования. Ценность приобретает не столько «сделанность», функциональные и образные качества отдельных вещей, сколько формируемая с их помощью ситуация или, перефразируя слова М. Коника о выставке и экспонатах, создаваемый ими «содержательный сплав» [5]. По поводу организации экспозиционного пространства он пишет, что отдельно взятые предметы для создания впечатления не настолько важны, как их связь. Дело не в хорошем или плохом материале, с которым приходится работать дизайнеру, а в умении продемонстрировать идею, фабулу всего проекта различными визуальными средствами.

Особеннно тесно текстовое и пластическое переплелось, например, в экспозиционном пространстве музея Маяковского, созданном выпускником Строгановки Е.А. Амаспюром в 1986–1989 годах на основе сценария Т.П. Полякова. Необычность этой экспозиции заключается в превращении литературного контекста в монтаж предметных и пластических образов, постоянном перетекании внутреннего и внешнего пространства, включении элементов уличного пространства в интерьер,

превращении маршрута движения посетителя в своеобразную улицу внутри здания музея. Возникает своеобразный «город Маяковского» с улицами, вдоль которых вместо домов стоят витрины и инсталляции. Вся экспозиция выглядит как гигантский макет, напоминанющий макеты Сенежской студии 1970-х годов. Та же рукодельность, та же сценарная сюжетная подоплека в группировке тематики, экспонатов, фотографий. В сумме вся эта сложная многоэтажная инсталляция оказывается предметной метафорой внутреннего мира поэта, открывая истоки возникновения тех или иных строчек.

Здесь мы видим, что этот опыт проектирования как ВНИИТЭ, так и Сенежской студии неожиданно перетекает в современные подходы к организации мультимедийного пространства. Мультимедиа как метод создания информационной среды постоянно колеблется между театром и кино. Театр предполагает наличие сценического пространства, на которое смотрит и с которым на какое-то время отождествляет («входит» в него) зритель. Мультимедийные проекты (даже «ненастоящие», виртуальные) основаны на присутствии человека в некоей среде, внутри которой он получает различную по способам восприятия информацию. Кино же, в совокупности своего культурно-исторического развития, — это проекции (эфемерные образы), в том числе свето-теневые и звуковые. Динамическое визуальное пространство в мультимедиа создается с их помощью, иногда специально отделяя звук от изображения, придавая ему отдельную смысловую нагрузку.

В СССР, в Казани, в 1962-м году Б.М. Галеев, исследовавший проблемы синтеза искусств в эпоху НТР, организует КБ «Прометей». Увлекшись идеями А.Н. Скрябина и В.Д. Баранова-Россине, Галеев начинает эксперименты в области светомузыки — нового «космического искусства», «инструментальной световой хореографии» [8]. Бюро проектировало светомузыкальные установки и осуществляло с их помощью художественно-практические эксперименты, занималось эстетико-психологическими прогнозами. Галеев неоднократно участвовал в семинарах, которые проводились во ВНИИТЭ и знакомил публику с идеями свето- и цвето-музыкальной организации пространства. Автоматические светомузыкальные устройства (тогда их сокращенно называли АСМУ) рассматривались им не только как

неотъемлемая часть дискотек и молодежных вечеринок, но и как способ управления интерьером, мгновенного его преображения. Различные их модификации оставались актуальными и в «домашних» условиях, и в музейной среде (установка «Северное сияние» в Казанском планетарии, 1972 г.). Создаваемое с помощью АСМУ «космическое» пространство было и «интерактивным»: к одному из телевизоров, например, прилагался пульт (модель 1975 г.), с помощью которого на экране можно было создавать что-то вроде абстрактной компьютерной графики, которая затем проецировалась на стены комнаты.

«Представление о произведении искусства как о динамическом синтезе пространства, объекта, цвета, движения, света, музыки появляется именно в 1970-е годы» [9, с. 189], — отмечает А.К. Флорковская, исследуя феномен выставок на Малой Грузинской, 28. «В творческую среду тогда входили такие понятия, как континуальность сознания, историчность, психоделика. Создавалось единое «культурное поле», художники, литераторы, музыканты творчески взаимодействовали, не ограничиваясь возможностями своих профессиональных областей» [9, с. 190]. И далее она пишет о Михаиле Чекалине, композиторе, наиболее плотно работавшем с художниками и исполнявшем свои произведения «в живую», на синтезаторе: «выставки... не были механическим «совпадением» во времени и пространстве музыки и изобразительного ряда, а являлись их сопряжением» [9, с. 190], что говорит о податливости музыкально-живописной среды, об изменениях, которые в процессе импровизации музыкант вносил в исполнение.

Объект искусства воспринимается автором в связи с тем пространством, где он находится, оно есть его продолжение. О.И. Генисаретский подобное называет «осуществлять ко всему проектное отношение». И дизайн, проектирование в этом случае становятся шире обустройства быта и подразумевают своеобразную «ответственность» за дальнейшее существование объекта: схема его воздействия на среду, бытия в ней и возможность участия человека в этом бытии закладываются изначально. И под «объектом» подразумевается уже вся совокупность его свойств, вместе с ситуацией. Формирование окружения, «космоса» — сегодня бы сказали мультимедийного и интерактивного пространства — становится общей идеей в искусстве и дизайне. Именно поэтому,

стремясь по-новому осмыслить предлагаемые темы, дизайнеры проектируют процесс, действо, т.е. сам момент «общения» человека и вещи, их сосуществование.

В истории промышленного дизайна вторая половина 70-х — начало 80-х годов XX века стали эпохой разнообразных «мифологических» поисков — от научного, рационального до эмоционально-образного. В это же время происходит и осмысление границ профессии, понимание ее не-изолированности от остальной культуры. Сергей Серов позже назовет графический дизайн «перекрестком культур», но те же слова могут быть применимы и к обозначению проектной деятельности 70–80-х годов.

Библиография:

1. *О. Генисаретский.* Средовой подход в дизайне и архитектуре: содержание и основные моменты. Выступление в Союзе архитекторов УССР. 28.08.1978.

2. ЭПО-КСИ — экспериментальный детский конструктор для сюжетно-ролевых игр. А.Ермолаев. ЭПО-КСИ. — Техническая эстетика. —1977. — №12.— С.9

3. Устинов А.Г. Системный дизайн и дизайн-программирование. Проблемы и суждения. По материалам научно-методического семинара ВНИИТЭ «Дизайн-программы в практике и методике комплексных и системных объектов». — Техническая эстетика — 1981.— №12. — С.4

4. *Д. Азрикан.* Система средств электроизмерительной техники. — Техническая эстетика — 1981.— №9. — С.8

5. *Марк Коник.* О себе и своем деле. 1994. В кн. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: Индекс дизайн, 2003

6. *Е. Розенблюм.* Художник в дизайне. М., Искусство, 1974. С.16

7. *Lavrentiev Alexander N., Nasarov Youri V.* Russian Design. Traditions and experiment. 1920—1990. London: Academy Editions, 1995.

8. *Галеев Б.* Что же это такое, светомузыка? — Музыкальная жизнь. — 1988. — №4.

9. *А.К. Флорковская.* Малая Грузинская, 28. —М.: Памятники исторической мысли, 2009.

Е.А. Заева-Бурдонская

«КЛАССИКА АВАНГАРДА». К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ЭПОХУ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Не пытайтесь учить формообразованию. Учите принципам.
Ф.Л. Райт.

Авангард вошел в проектную культуру Новейшего времени своей методологией, позволившей сохранить актуальность его формообразующих моделей вплоть до настоящего времени. Основа подобного долголетия заключена в его стилевом потенциале, открытом к диалогическим отношениям к традиционным явлениям классического наследия.

Avant-garde art became the part of the of the design culture of the Contemporary Period owing to its methodology which helped to preserve the actuality of shaping models up to nowadays. The reason for such a long life lies in its stylistic potential, open for the dialogue with the traditional classic art heritage.

Ключевые слова: авангард, конструктивизм, супрематизм, стиль, метод, формообразование, диалогизм, проектное мышление.

Keywords: Avant-garde art, constructivism, suprematism, style, method, shaping, dialogue, desigh thinking.

Авангардом открылось XX столетие, его влияние не исчерпано и в XXI веке. Именно с приходом авангарда возникли новые модели формообразующих и стилеобразующих процессов, ставших альтернативными традиционному «классическому» стилеобразованию Нового времени. Пересмотр сложившейся теории искусства, начавшийся

с конца прошлого века, прежде всего, связан с окончательным утверждением многозначной, насыщенной множеством культурных «текстов» полистилевой картины художественного мира. Современные многослойные художественные процессы, достаточно сложные для профессионального уровня, не говоря о любителях, трудны для анализа. Это связано и с бесконечной вариативностью жанров, их гибридными синтезированными формами, появлением новых видов искусств, в том числе цифровых. Это связано и с отсутствием исторической дистанции для подобного возможного обобщения. Наиболее остро эта ситуация проявилась в проектных видах художественного творчества. Не утихающие споры вокруг необходимости выбора некоего универсального «формата», матрицы для анализа эпохальных явлений в прикладном проектировании, вновь приводят нас к категории «стиля», выступающего в новом, обновленном и универсальном, варианте.

Одной из особенностей сегодняшней теории и практики проектирования стала острая необходимость понимания актуальности стилевых традиций. Применение стилевого подхода и определение отвечающих требованиям современного формообразования обновленных критериев стиля уже немыслимо без учета традиции модернизма, заложенной и сформированной отечественным искусством 10-20-х гг XX века. «Искусство XX века построено на диалоге классики и авангарда» [1]. Что первично для становления современных подходов к теории искусства Новейшего времени и постиндустриального периода: заложенный авангардом однозначно альтернативный подход к формообразованию, открывший новый неклассический путь развития композиционного мышления (в дополнение к существовавшему историзму) или современные научные достижения в гуманитарной сфере, влившие в искусствознание понятия «стилевого контрапункта» и «экологии культуры» (Д. Лихачев), «диалогического мышления» (М. Бахтин), теорию «культурного взрыва» (Ю. Лотман) и, наконец, междисциплинарная по природе синергетика, ставшая методологической основой универсальности и всеохватности современного гуманитарного знания (И. Пригожин, И. Стенгерс). Этот вопрос столь же риторичен, как поиск первоначала между курицей и яйцом. Теория и эмпирика стали взаимодополняемы. Эксперимент с беспредметной

формой открыл дорогу теории. Прикладными вариантами подобных эстетическо-философских и культурологических интуиций в конце XX в стали: выросший на почве экокультурных тенденций контекстуальный средовой подход в дизайне (А. Раппопорт, В. Локтев, А. Боков), диалогизм синтеза искусств Новейшего времени (И. Азизян), эволюционный историзм в стилизациях архитектуры (А. Иконников) и т.д.

Прецедент авангардной творческой модели окончательно описал то, что складывалось в реалии проектной культуры на протяжении всего периода Нового времени, а именно - диалогичную природу стиля и свойственный ей параллелизм стилевых тенденций внутри единого исторического отрезка. «Теория контрапункта Кандинского и концепция единства диссонансов или единства форм с "распыленными единицами" Малевича – важнейшие ступени становления диалогизма авангарда» [2]. Теория искусства середины – конца XX столетия оформила это открытие в концепциях модернизма, постмодернизма и деконструктивизма. Подтверждением служат слова Р. Деринга и И. Смирнова «об авангарде в каждом новом стиле: авангардистское движение, возникшее в 1910-е гг., может быть рассмотрено как одна из реализаций определенного типа эстетического мышления, которая обладает и сугубо специфическими, и повторяющимися от эпохи к эпохе признаками» [3]. По сути, деконструктивизм конца XX столетия, связан со своим историческим предшественником, конструктивизмом, даже этимологически.

«Так ли конструктивен конструктивизм? В своих лучших вещах он вызывающе атектоничен» [4]. Его функциональная и конструктивная схемы выстраиваются на основе пространственных представлений кубизма, сформированного под влиянием атектонических тенденций композиционного мышления. Корни этих тенденций теоретик архитекутры В. Локтев обнаруживает в приемах маньеристического «контрапоста» Микеланджело [5] - сложной и тонкой композиционной технике имитации, пародирования и опровержения темы, при котором оба его проведения «по голосам» воспринимаются одновременно и на равных. Те же приемы полифонии и контрапоста автор выявляет при анализе композиции произведений В. Татлина и К. Мельникова.

Ставилась под сомнение архитектоника шедевров авангарда. «…

Противопоставление механистичности, а от того искусственности авангарда живой архитектуре нового времени стало основной архитектурной идеологемой тридцатых годов… И уже с этой позиции 30-х годов произведения десятилетней давности выглядели не так уж архитектонично, а логика конструкции полностью перерождалась в свою противоположность. Дом политкаторжан … вместо лица имеет одну только монументальную «лобовую плоскость», в нем присутствует омертвелость голых плоскостей», а внутренность здания портят «торчащие ребра бетонных балок. Клуб им. Русакова К.С. Мельникова в восприятии тридцатых представляет собой вообще патологию; его консоли сравнивались с бетонными опухолями (!), из которых архитектор составил главный фасад, умудрившись разместить в этих наростах балконы зрительного зала… » [6].

Авангард – по природе методопорождающее явление в истории искусства. Потенциал новаторских приемов формообразования, концептуальных открытий в поисках образа, сопровождаемых новациями в архитектонической структуре пластического решения и т.д. заложен данном явлении на генном уровне. Природа выразительности авангардного искусства всегда радикальна, а, следовательно, принципиально отталкивается от существующей традиции, как от противного, разрушает все, существовавшее до него. Но именно благодаря этому неисчезающему, вечно и незримо присутствующему «негативному» фону, предмет борьбы – в данном случае «историзм» Нового времени, - вступает в сложную полемику с новейшими мировоззренческими и проектными доктринами авангардной идеологии. Пусть не благодаря, но вопреки, в отрицании, традиционное начало входит в строй авангардной философии и эстетики на уровне подсознания художника, некоего незримого «упоминания», которое необходимо стереть с полотна современного этапа искусства. Этот момент скрытого дуализма авангарда и традиции хранит в себе мощный потенциал как разрушительной, так и созидательной энергии. И этот же, достаточно тонкий, но реально существующий момент, является на самом деле, связующим звеном авангарда со всей тканью существовавших до него и пришедших ему на смену влияний, течений и стилей.

Примером может служить проект оформления артистического кафе «Питтореск» (1918) на Кузнецком Мосту в Москве … Проект (авторство принадлежало Г. Якулову) по замыслу «декоративно долженствовал являть собой род ярмарочного уличного народного празднества, каковым являются Парижские квартальные ярмарки, так и в своей программной части долженствовавшей быть ярмаркой современного декоративного, балетного, сценического и музыкального искусства» [7]. А. Родченко, бывший одним из исполнителей, создал серию «беспредметных эскизов» абажуров для ламп, взяв «за основу конструкции изгтбающиеся, взаимнопересекающиеся плоскости... Из картона сгибались формы, а затем расписывались маслом наподобие тех композиций, которые из плоскостей изображал Родченко на своих холстах… Главный интерес заключен в авторской идее использовать чисто живописный элемент – плоскость – для конструирования утилитарного объекта» [8]. Вариант очевидного со-бытия разностилевых форматов в едином проекте: внестилевого народного ярмарочно-балаганного наречия и обретающего свой беспредметный язык кубо-футуристического авангардного начала.

Внестилевое по природе «вторжение» ранее внехудожественного материала и в проектное творчество происходило в учебных композициях ВХУТЕМАСа. В передаче «производственных» впечатлений у А. Родченко краски дополнились вещественными композициями из подлинно промышленных материалов. На курсе «Пространство» Н. Ладовского «при помощи любых материалов (стружка древесная и металлическая, проволока, бумага, картон, краска, пластилин и т.д.) мы создавали формы, которые в пространственном объемном решении выразили бы заданное ... Новым было сочетание абстрактных и тематических заданий» [9]. Татлину в его контррельефах принадлежит открытие материалов, восходящих до философии высокого искусства: пластик, стекло, пенька, асбест, бетон, железо, …

Пройдя через все XX столетие и перешагнув рубеж тысячелетия, удивительная жизнеспособность авангарда доказала устойчивость его методологии, способность рожденных им методов адаптироваться во времени и пространстве к постоянно меняющимся частным задачам творчества. В сущности метод - это способ достижения цельности

при любых условиях. Одним из методологических выходов авангарда стало его мощное проектное начало, уравнивающее, а подчас и перевешивающее по степени универсальности стратегии, стилевое мышление. «Термин проект, хотя и восходит к 1920-м годам («проун» Эль Лисицкого) [10], по характеру своего современного употребления в искусствознании базируется на художественной практике 1970-1980-х гг. Хотя развернутой теории проекта не существует, характерна постоянная отсылка авторов к инсталляции И. Кабакова «Дворец проектов»» [11]. Здание в форме спирали, в котором размещены описания шестидесяти трех утопических проектов, вроде устройства для управления облаками или идеального города будущего, максимально приближен к «иконе» авангарда – «Памятнику III Интернационалу» Татлина. Начиная с авангарда, стилевые структуры коррелируют с проектными, частично замещаясь последними благодаря открытой возможности абсолютизации и объективизации творческого процесса, пониманию его самоценности и поиску все более универсальных (в том числе синтетических) методов творчества. В исторических исследованиях авангард и модернизм XX века в целом представлены, как единая поступательная цепочка стадий проектного развития от «заумного» проектного начала в творчестве Кандинского, Малевича, Крученых и т.д., через идеологический проект в творчестве Лисицкого и конструктивистов, синтетический проект в работах проекционистов и позднего конструктивизма и постсупрематизма Малевича. И так вплоть до концептуального проекта искусства 50-х – 90-х гг., деля всю историю Новейшего времени на стадии одного авангардистского проекта (Деготь Е.). Проектное начало берет себе качество синтеза, всегда свидетельствовавшее о полноте стиля. Как авангардную парадигму синтеза лидер отечественного рационализма Н. Ладовский сформулировал содержание «актуального синтеза искусств» в формообразовательном процессе новой архитектуры… в положениях формально-пластической концепции ЖИВСКУЛЬПТАРХа и АСНОВы» [12].

Пройдя опыт постмодернизма, терминология обогащается еще одним ассоциативным рядом: «проект – проекция», как след, отпечаток идеи на плоскости. Целью видится не реальный художественный

объект, а проектная идея, лежащая в основе творческого процесса, ее развитие, считая онтологию творческого процесса, творческое бытие более высокой стадией проектного мышления. Не случайно конструктивист А. Родченко в курсе «Графика» во ВХУТЕМАСе мыслил линию не только следом, оставленным чертежным инструментом, но и «технологическим разрезом» плоскости, гранью формы, каркасом[13], проекцией на плоскости. В осмыслении пространственно-временных отношений уже в композициях 1917-1918 гг. он проектируя, «"отправляет плоскости в глубину", которые сталкиваются, пересекаются, заслоняют друг друга… оставляет как ее след лишь проекцию… Строя проекцию в кругах, овалах, эллипсах, часто отмечает цветом только края проекции, чем явно подчеркивает важность проекции… Упорно изучая проекцию уходящих в глубину (плоскостей), открывает нескончаемые возможности углублять композицию до бесконечности, как и выдвигать ее за пределы времени… В этой серии работ Родченко открыл законченную систему формообразования» [14], иными словами стилевой метод по степени и уровню универсальности.

Именно в проектной структуре находят свое начало абстрактная беспредметность и традиционная неоклассика, продолжая свое полистилевое бытие в художественном диалоге, новых формах синтеза, полифонии изобразительного языка и т.д. С наибольшей очевидностью диалог авангарда и классики выходит на уровень проектного мышления в супрематизме. «Введение такого понятия, как «супрематический ордер», а также сравнение греческого и супрематического ордеров, которые проводились в отделе супрематической архитектуры ГИНХУКа, свидетельствуют о стремлении авангарда к самопознанию через классику… Ф. Умерова заявляет о характере взаимосвязей аванграда с классикой. «Классичность супрематизма (при переводе на русский язык эти термины оказываются синонимами) [15] обнаруживается в создании модели, связывающей новое пространственно-временное представление с элементарными земными ощущениями, в онтологизации концептуального пространства» [16]. Супрематизм стал «классикой» проектной полноты стиля. В план работы Совета УНОВИСА входило производство проектов новых форм

утилитарных сооружений, разработка заданий новой архитектуры, создание нового орнамента, проектов монументальных декораций для украшения города, росписи помещений, мебели, рисунки для ткани, модели современной книги, плакаты, листовки и даже продуктовые карточки. Благодаря стилевой независимости цветографической системы супрематизм стал основой формирования современной концепции суперграфики. В начале 1930-х гг. «Суетин переводит супрематические опыты «слепой архитектуры» в модели керамической посуды, принципиально бездекоративной, но классицистичной по духу благодаря цвету и рифленым поверхностям, напоминавшим каннелюры колонн». В отечественном варианте ар деко обращение к классике - пример наступления этапа более явного проявления классического начала стиля при скрытом, уже не исчезающим из проектирования, подтексте авангардной структурной составляющей. Проектный метод Жолтовского, основанный на «золотом сечении», явно перешагнул границы замкнутой в себе неоклассической формы, явив пример универсального, основанного на математической логике, принципа формообразования.

Подлинно художественный стиль всегда актуален, не устаревает и обладает непреходящей ценностью. Черты русского авангарда и супрематизма с их универсальным беспредметным формообразованием нашли проявление в деконструктивизме конце XX века, когда перед проектировщиками остро встала проблема отбора, формализации средств для создания узнаваемой знаковой системы. Термин де-конструктивизм - есть утверждение мотива и традиции. «В России появилось уникальное, деструктивное творческое течение – кубофутуризм. Он отсек неоклассику и разметал художественные критерии кубизма и футуризма, прошелся, как разрушительный вихрь, по всем видам искусства …» [17]. В деконструктивизме Д. Либескинда и параметризме З. Хадид видны искаженное отражение, вариация супрематических методов в современной архитектуре.

Формальные заимствования, наслоения и переработки прошлого фиксируются на «теле» любого доминирующего стиля на этапе его формирования, а особенно в момент его угасания или «усталости». «Чужие» по отношению к доминирующему стилевому направлению

культуры играют вневременную роль внешнего импульса. Противоречия искусства XX века, заложенные различными побудителями творчества, включенные в проблематику стиля, помогают связать факторы культуры разного порядка: материалы и технологии, композиционные приемы и проектные подходы и т.д. Авангард расширил поле и методы стилизации в лабораторных поисках междужанрового диалога в проектировании.

Примечания:

1. *Локтев В.* На перекрестке классики и авангарда // Архитектура СССР. – 1982. - № 10 – С. 22-23.

2. *Азизян И.* Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 41.

3. *Ронен О.* Декаданс, символизм и авангард. В сб. статей: Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века // Материалы конференции (Иерусалим, 2003). – М.: Водолей Publishers, 2008. – С. 19.

4. *Локтев В.* Стиль предметно-пространственной среды. Издержки теории. Запросы практики. В Сб.: Проблемы формализации средств художественной выразительности. Стиль. Фирменный стиль. Стайлинг. Мода // Материалы Всесоюзной конференции «Проблемы стилеобразования в современном дизайне (стиль, стилизация, фирменный стиль, мода, стайлинг), 24-26 ноября 1980 г. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – С. 23.

5. *Локтев В.* Современная композиция. От случайности к закономерности // Декоративное искусство СССР. - 1983. - № 3.- С. 108.

6. *Селиванова А.* Движение от механизма к организму в архитектуре постконструктивизма // Сокращенный вариант доклада «Постконструктивизм 1930-х годов: движение от «механизма» к «организму»»//Международная научная конференция памяти академика РААСН, доктора искусствоведения С.О. Хан-Магомедова. - Москва, 18-20 января 2012 г. www.archi.ru

7. *Лаврентьев А.* Книжная серия «Кумира авангарда. Александр Родченко» - М.: С.Э. Гордеев, 2011. – с. 52.

8. *Там же,* с. 53

9. Строгановская школа композиции. М.: «МГХПУ им. С. Г. Строганова», 2005. – с. 100.

10. Методология Лисицкого заключалась в определенной последовательности творчества: замысел, проект, модель, воплощение (рабочие чертежи), в дальнейшем войдя в практику архитектуры и дизайна.

11. *Деготь Е.* Проблема модернизма в русском и советском искусстве. Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. Москва, 2004. - www.dsLib.net

12. *Стригалев А.* К «новой архитектуре» через синтез искусств. Живскульптарх. В кн.: Художественные модели мироздания. Кн. вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М.: Наука, 1999. – С. 61-62.

13. *Лаврентьев А.* История дизайна. М., 2006. – с. 156.

14. *Лаврентьев А.* Книжная серия «Кумира авангарда. Александр Родченко» - М.: С.Э. Гордеев, 2011. – с. 69-70.

15. Классичность (от лат. classicus) — образцовый, совершенный; супрематизм (от лат. supremus) — наивысший.

16. Цит. по *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – с. 194.

17. Хан-Магомедов С. Книжная серия «Кумиры авангарда. Лазарь Лисицкий». - М.: Гордеев С.Э., 2011. – с. 25.

Библиография:

1. *Локтев В.* На перекрестке классики и авангарда // Архитектура СССР. – 1982. - № 10 – С. 22-23.

2. *Азизян И.* Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 592 с.

3. *Ронен О.* Декаданс, символизм и авангард. В сб. статей: Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века // Материалы конференции (Иерусалим, 2003). – М.: Водолей Publishers, 2008. – С. 7-24.

4. *Локтев В.* Стиль предметно-пространственной среды. Издержки теории. Запросы практики. В Сб.: Проблемы формализации средств художественной выразительности. Стиль. Фирменный стиль.

Стайлинг. Мода // Материалы Всесоюзной конференции «Проблемы стилеобразования в современном дизайне (стиль, стилизация, фирменный стиль, мода, стайлинг), 1980 г. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – С. 22-23.

5. *Локтев В.* Современная композиция. От случайности к закономерности // Декоративное искусство СССР. - 1983. - № 3. - С. 107-111.

6. *Селиванова А.* Движение от механизма к организму в архитектуре постконструктивизма // Сокращенный вариант доклада «Постконструктивизм 1930-х годов: движение от «механизма» к «организму»»//Международная научная конференция памяти академика РААСН, доктора искусствоведения С.О. Хан-Магомедова. - Москва, 18-20 января 2012 г. www.archi.ru

7. *Лаврентьев А.* Книжная серия «Кумира авангарда. Александр Родченко» - М.: С.Э. Гордеев, 2011. – 272 с.

8. Строгановская школа композиции. М.: «МГХПУ им. С. Г. Строганова», 2005. – 352 с.

9. *Деготь Е.* Проблема модернизма в русском и советском искусстве. Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. Москва, 2004. - www.dsLib.net

10. *Стригалев А.* К «новой архитектуре» через синтез искусств. Живскульптарх. В кн.: Художественные модели мироздания. Кн. вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М.: Наука, 1999. – С. 55-77.

11. *Лаврентьев А.* История дизайна. - М.: Гардарики, 2006. – 303 с.

12. *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. –304 с.

13. *Хан-Магомедов С.* Книжная серия «Кумиры авангарда. Лазарь Лисицкий» – М.: Гордеев С.Э., 2011. – 272 с.

А.Д. Жирякова

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ МНОГОГРАННОСТЬ ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ШКОЛЫ Г.В. КРЮКОВА

«Различные философии являются
выражением различного отношения к миру.
Место, которое мы отводим дизайну в мире,
зависит от того, как мы понимаем этот мир»
Т. Мальдонадо [8, с. 3].

В статье рассматриваются особенности проектно-педагогического метода школы Г.В.Крюкова на основе учебника «Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий», одним из авторов которого являлся Крюков Г.В., его рабочей программы «Проектирование и моделирование» и личных воспоминаний автора.

The author analyzes the pedagogical methods of the design-school of Georgy Krukov on the basis of his text-book dedicated to Industrial design methods, high-school programs and personal reminiscences of the author.

Ключевые слова: дизайн, культура, образование в дизайне, художественное конструирование, эмоциональная образность, эскизирование, поисковое макетирование.

Keywords: design, culture, education in design, artistic design, emotional imagery, sketching, rapid prototyping.

Дизайн как явление культуры существует в различных временных, социокультурных, промышленно-производственных измерениях. Для

понимания и оценки процессов, протекающих в дизайне, временная составляющая контекстно важна. Но при изучении наследия прошлых лет и достижений дня сегодняшнего не покидает ощущение фрагментарности, «разорванности картинки». Рассмотреть детали можно, лишь приблизившись к «изображению». Точка приближения – образование в дизайне − еще ближе – живые люди с именами, фамилиями, − совмещение планов – и одновременное обладание опытом прошедшего и радость общения с учителем.

В 1980 году в Московском высшем художественно-промышленном училище бывшем Строгановском (тогда так называлась наша alma mater) в расписании для студентов первого курса факультета «Промышленное искусство» отделения «Художественное конструирование» напротив предмета под названием «Проект» значились две фамилии преподавателей (1). Один из них − профессор Крюков Георгий Васильевич.

Прошло много лет и я не могу с точностью до дня сказать, когда мы, учась у Крюкова ощутили сопричастность «делу Дизайна». Но искренняя заинтересованность, неравнодушие, внимание к каждому студенту помогли созданию по-настоящему творческой атмосферы на «проекте». Оглядываясь назад, понимаешь важность «индивидуального» подхода. Это позволяло уже на наших первых вполне беспомощных проектах, преодолевая технические сложности, стремиться к пониманию неразрывности мироощущения и процесса дизайн-проектирования как органичной его части [3, с. 127, 142, 143].

С «дальней точки» кредо Крюкова как педагога, дизайнера, человека видится именно в этой неразрывной целостности гуманистического мировоззрения. Феномен его школы объясним именно с этих позиций.

Эмоциональный фон воспоминаний о годах учебы у Крюкова и дальнейшем профессиональном общении с ним помог удержать в памяти основные принципы его работы как преподавателя проекта в промышленном дизайне.

Его подход к решению любой проектной задачи базировался на принципе целостности восприятия и со стороны автора, и со стороны потребителя изделия [2, с. 248]. Гуманистический аспект – все во имя человека, живущего в гармонии с природой. Отсюда – неприятие перегруженности, замусоренности, агрессивности образного строя,

особенно в проектировании изделий для детей. Трактовка средств и композиционных приемов всегда рассматривалась Крюковым через призму эстетической гуманности. Яркость образов воплощалась в соответствии с человеческой целесообразностью. Немасштабность проектируемого изделия объяснялась-выправлялась на примерах органичной целесообразности природных форм. Его подход к формообразованию отличался особым вниманием к качествам поверхности изделия: и визуальный, и осязательный контакт с объектом проектирования должен был работать на достижение полноты всей гаммы чувств, быть сомасштабным человеку [5, 107].

Удивительное внимание к цвету – поиск нужного оттенка порой занимал недели! Помню, Георгий Васильевич выбирает среди множества образцов расколеровок нужный синий оттенок – долго, скрупулезно – все не то! Потом вдруг в качестве примера прикладывает для сравнения кончик собственного галстука – оттенок найден: теплый синий, в седину... Объяснение − особая интрига цвета родится, когда холодные цвета трактуются ближе к теплым и наоборот. Сложность... Простота и ясность могут быть достигнуты через сложность. Огромное внимание к поиску образа, бесконечное эскизирование, поисковое макетирование, прикладывание галстука, едкие критические замечания в адрес неудачного подбора цвета рубашки к брюкам и свитеру незадачливого студента (какой уж там выбор – что добыли – то одели)... Обида? Да, сиюминутная реакция. Быстро пришло понимание особого восприятия Крюковым бытия как целостной неразрывности. Выбор удачного сочетания цветов одежды такой же творческий процесс, как и решение формы проектируемого изделия. Поиск полного соответствия пропорций эскиза, поискового макета окончательному виду изделия мог занимать недели работы, если удавалось достичь совпадения, − совместная искренняя радость. Яркая эмоциональная образность проектных решений − также одна из отличительных особенностей школы Крюкова.

Контекстно-временное совпадение педагогической деятельности Крюкова с деятельностью ряда знаменитых дизайнеров Европы и Америки, в силу их широкой известности и изученности их профессиональных достижений и принципов, позволяет лучше понять высокую значимость, уровень Крюкова как педагога и профессионала.

Особенность проектных приемов и принципов методики преподавания учителя хорошо «видны на фоне» достижений дизайнера Хартмута Эсслингера [7, с. 214-217]. Временное совпадение дизайн-деятельности создателя «Фрогдизайна» с профессионально-педагогической практикой Крюкова добавляет «контрастности» в понимании, осмыслении, быть может, главной особенности школы Крюкова − их объединяет установка на рассмотрение проектных задач сквозь призму эмоционального, художественного мировосприятия (2). Перефразировав известное «форма следует функции», Эсслингер заявляет о своем подходе: «форма следует эмоции». Это в полной мере созвучно проектно-педагогической деятельности Георгия Васильевича Крюкова (3). Но все же это лишь одна из граней, характеризующих его методику.

Бесконечная работа по поиску правды формы сопровождалась объяснениями, яркими примерами из архитектуры, живописи, графики, скульптуры. Знания на «проекте», таким образом, мы получали в общекультурном контексте. Высокий эмоциональный фон. Любимые ученики. Нелюбимые – тоже были. Но могли в одно мгновение перейти в разряд любимых – удачный проект, сопровождаемый стильным подбором одежды... С удовольствием комментировал наши пленэрные самостоятельные работы. Был большим любителем акварельных этюдов. Его акварели – вкус, высокое мастерство, точность деталей. Неравнодушие к мелочам.

Необходимо отметить четкую гражданскую позицию Крюкова – дизайн-деятельность, по его мнению, должна осуществляться с позиций социальной справедливости. В контексте времени многим из нас эта его убежденность казалась странной, надуманной. Позже открывая для себя разнонаправленность течений в мировом дизайне, приходило осознание смысла гражданской позиции учителя. С каждым таким открытием профессионально-педагогическая деятельность Крюкова приобретала для нас все более высокое звучание.

За тихой ненавязчивостью манеры речи Крюкова скрывался творческий взрывной темперамент и убежденность необходимости социальной направленности проектной мысли. Твердая гражданская позиция Георгия Васильевича, его трактовка смысла дизайн-деятельности как инструмента мироустройства положительно

коррелирует с мыслями и образами книги Виктора Папанека «Дизайн для реального мира». Мнение автора мирового бестселлера о том, что проектирование «туалетного коврика из меха норки» [3, с. 13, 14, 16] низводит дизайн-деятельность до поверхностного оформительства, абсолютно созвучно образу мыслей Крюкова-педагога, неоднократно, высказанных им на «проекте».

Педагогическая творческая деятельность Крюкова в МВХПУ (б. Строгановское) во многом отражена в разработанной им программе курса «Проектирование и моделирование» для высших учебных заведений по специальности 2230 – «промышленное искусство» для специализации «промышленное искусство». Программа была утверждена Учебно-методическим управлением по высшему образованию Министерства высшего и среднего специального образования СССР в 1988 году (4). Волею судьбы у меня сохранился машинописный экземпляр этой программы. Она была опубликована через три года после того как мы окончили свою учебу. Но темы проектных заданий по курсам, соответствующие методические установки на проектирование, способ и манера изложения материала, расстановка акцентов, формулирование мысли полностью соответствуют всему тому, что мы получали на занятиях у Крюкова. В программе отражен созидательный пафос, присущий дизайнерской мысли учителя (5).

В то время все четыре группы отделения «Художественное конструирование» работали по единой программе, полностью соответствовавшей тексту сохранившегося у меня экземпляра. Основная направленность – воспитание целостного социально-ориентированного мировоззренческого подхода будущих дизайнеров. Темы для проектирования подобраны по принципу возрастания сложности проектных задач и постепенного увеличения широты охвата социального, производственного и культурологического контекста. Для сравнения хочется привести формулировки проектных заданий на младших и старших курсах: «Проект простейшего по функции и конструкции предмета быта промышленного изготовления – открытой или закрытой емкости» (задание 1-го курса), и «Проект-идея решения какой-либо сложной социально-культурно-бытовой проблемы, путем создания технологической системы» − 4-й курс. Уже на старших курсах

было понятно, что в нас видели не узкопрофильных специалистов, а стремились воспитать, прежде всего, личности с широким кругозором и гуманистическим взглядом на профессию.

Исповедуя четкую гражданскую позицию в вопросах социальной справедливости, Крюков обладал широтой взгляда на процессы, протекавшие в дизайне, и активно информировал нас о них. На занятиях мы познакомились с работами финского дизайнера Тимо Сарпаневы. Решение формы изделий, в то время в нашей системе образования относимых к декоративно-прикладному искусству, этим признанным мастером было созвучно направлению мыслей нашего учителя. Экологическая, органическая направленность дизайн-мысли Крюкова выражалась особенным вниманием к материалу, сочетанию материалов, выраженности фактур, качеств поверхностей. Нас учили поиску наиболее яркого проявления формы в материале. Одно из первых проектных заданий – открытая емкость − должно было быть решено в двух различных по пластическим свойствам материалах, при сохранении одной формотворческой идеи. Например, дерево и листовой металл. Или – дерево и литое стекло, листовой металл и полимер отлитый под давлением.

Упомянутая широта взглядов Георгия Васильевича, выражавшаяся в особенностях понимания дизайна в его разнообразных формотворческих проявлениях, требует поиска параллелей его педагогической методике. Деятельность Томаса Мальдонадо буквально пронизана пафосом социальной справедливости. Причиной закрытия Ульмской школы, в бытность его директорства, стал уровень критики со стороны представителей школы в отношении состояния дел в современном дизайне. Мальдонадо и его единомышленников не устраивала активная агрессивная политика, направленная на встраивание дизайнеров в торгово-производственную цепочку в качестве послушных бесправных «винтиков», способствующих обеспечению дополнительных прибылей любой ценой [1, с. 350, 357, 371, 380].

Деятели искусства Скандинавии, Англии эпохи становления промышленного производства − архитекторы, художники − боролись за повышение эстетических качеств производимых изделий массового характера[8]. Многими отмечалась значимость влияния красоты формы

на сознание и воспитание трудового народа, так что пафос левых настроений в дизайне – вовсе не влияние партийных пленумов советских времен. Это общемировая тенденция и традиция. Кстати, пройдя через излишнее увлечение роскошью (и псевдороскошью), которое началось еще в нашу бытность учениками Крюкова, общемировой тренд в дизайне опять взял направление на поиск правды формы уже в новых технологических условиях (бриллианты в отделке корпуса телефона вторичны по отношению к самой форме).

Помню слова Крюкова, прозвучавшие в частной беседе, о том, что, по его мнению, узкая специализация в дизайн-образовании противоречит установке на творческое созидание: «Художник должен быть универсален в своем творчестве, должен уметь все». Направленность на универсальность в подготовке дизайнеров выражалась в широте тематического охвата. Это также зафиксировано в «Программе». Кроме чисто «промовских» заданий, мы работали над проектами фирменных знаков и надписей, рекламных буклетов, тематических плакатов. Мы проектировали средства транспорта (детский игровой транспорт, малый водный транспорт, механизированное транспортное средство специального назначения), интерьеры производственного характера. Формулирование тем, не выходящих за рамки проектирования в промышленном дизайне, также отличалось широтой охвата проблематики. Этот подход, наиболее ярко проявлявшийся именно в нашей группе, руководимой Крюковым, зачастую подвергался критике со стороны наших сокурсников, особенно более узкоспециализированных направлений образования. По-видимому, здесь следует различать установку на образное, спонтанное освоение практически любой проектной темы и логически углубленное созидание (до последнего винтика, последней запятой) ограниченной направленности. Не предполагалось быстренько, между делом, научить нас не только проектированию в промышленном дизайне, но заодно и в графическом, транспортном, искусству интерьера... Мы понимали широту тематического охвата как педагогический прием, призванный научить нас художественно-образному мышлению: прежде всего научиться работать с формой, уметь управлять ею, уметь переносить образ плоскостного объекта

на трехмерный, собирать образный строй проектируемого изделия по крупицам, из множества жизненных впечатлений. Сейчас бы сказали, что нас готовили к работе в креативном отделе дизайн-бюро.

Крюков в своей программе уделяет внимание технологии проектирования. Говорит о том, что осуществление проектного замысла идет двумя путями: через образное освоение темы, принятие спонтанных решений к четкому логическому осмыслению этих решений и − опять возврат к интуитивному поиску. Необходимо отметить особенное внимание учителя к технико-технологической составляющей проектной деятельности. На занятиях подолгу обсуждались возможности осуществления задуманного. Вопросы механического устройства проектируемого изделия порой стояли столь остро, что приходилось начинать заново поиск формально-образного строя объекта ввиду невозможности его предполагаемого конструктивно-технологического осуществления.

Важное место уделялось качеству, технике исполнения задуманного. Воплощению проектного замысла различными графическими средствами и инструментами, выполнению чистового макета уделялось огромное внимание. Композиция подачи, общее цветовое решение, толщина линий чертежей и рисунков, характер и размер шрифта – все имело значение. Мы учились в «докомпьютерную эпоху», но Георгий Васильевич, уже не работая в Строгановке, с интересом наблюдал наступление новых технологий. Здесь особенно хочется отметить, что переход к компьютерным технологиям стал своеобразной точкой невозврата не только в плане технических приемов формообразования. У многих сбились ориентиры, и мощный компьютерный инструментарий стал казаться «главным» в проектировании. Это явно идет в разрез с философией дизайна школы Крюкова. Ясное понимание художественно-эмоциональной составляющей дизайна, привитое Георгием Васильевичем является мерилом в отношении любых новшеств «инструментального и иделогического характера.

В отношении школы Крюкова можно говорить, что дух экспериментаторства никогда не покидал стены мастерской, где мы эскизировали, макетировали, чертили, мешали колера, рисовали «окружающую среду» наших проектов и персонажи к ним. Прежде всего,

проектная деятельность всегда понималась учителем как деятельность, состоящая из двух направлений. Одно из них – спонтанный, творческий способ освоения проектной задачи. Он, по определению, экспериментален: двигаясь по пути поиска формы, в начале держишь образ будущего изделия в голове, но никогда не знаешь, с чем придешь в конце, сможешь ли удержать первые яркие ощущения от увиденного мысленным взором и воплотить, материализовать в изделие, не потеряв ничего. Сама методика проектирования, основанная на широте тематического охвата, – постановка эксперимента своеобразного социального характера. Уже начиная с младших курсов, каждый из нас работал по индивидуально сформулированному заданию. На просмотре – обсуждение результатов проектирования. Каждый оценивает свой проект на фоне десятка других. Поневоле экстраполируются удачи и неудачи других на свое проектное решение, учишься сравнивать и анализировать, одновременно проживая путь по созданию своего проекта и проектов своих сокурсников. Получается, что за пять лет обучения мы получили десятикратный багаж знаний!

В рамках экспериментальной методики обучения школы Крюкова находится и такая особенность учителя: порой, критикуя состояние дел в дизайн-образовании, он как бы предвидел будущие проблемы и пути развития дизайна. Критикуя узкую специализированную направленность обучения и рассуждая о возможном способе организации дела образования, мы понимаем, что модель многоуровневого разнопрофильного образования в чем то созвучна мыслям Крюкова (6).

Возвращаясь к тексту программы, особенно к той ее части, где сформулированы темы заданий, обращаешь внимание, что в ней содержатся темы, которые в дальнейшем легли в основание новых специализаций в дизайне: дизайн средств транспорта и дизайн среды. Что касается дизайна среды, то не одно проектное задание не рассматривалось нами вне предполагаемой среды обитания проектируемого объекта. Сомасштабность объекта среде, сомасштабность среды и объекта человеку подкреплялось линейными зарисовками, задающими эту самую среду. Кроме того, мы выполняли проектные задания, которые теперь находятся в поле изучения на дизайне среды.

У меня в руках книжка в красной обложке с циркулем-измерителем

и всевидящим оком на ней. Из предисловия узнаем, что это - «..первый в стране учебник по художественному конструированию, который базируется на типовой программе курса «Проектирование и моделирование» для высших учебных заведений по специальности 2230 «Промышленное искусство». Учебник вышел в 1986 году. Мы были свидетелями работы по его созданию (1984 и 1985 годы) [6]. Мой экземпляр той самой типовой программы помечен 1988 годом. Остается предположить, что в сохранившийся у меня экземпляр программы, возможно, были внесены какие-то дополнения и изменения. А основывается она на ранее существовавшей программе, той, на которую ориентировался авторский коллектив, написавший учебник.

Георгий Васильевич написал четыре главы второй части учебника: «Целостность и композиционное единство», «Пропорциональность», «Масштабность», «Соответствие окружающей среде». Чтение этих и других глав показывает, что авторский коллектив – единомышленники. Это проявляется в общих установках, повторах и объяснениях всех тем учебника с разных позиций и на различных примерах. Доходчивость, ясность и простота изложения, обилие примеров позволяют рассматривать этот учебник не только как исторически интересное издание, но и как вполне жизненное методически выверенное пособие.

В продолжение поиска особенностей школы Крюкова прочтение глав учебника, принадлежащих его перу, документально подтверждает воспоминания об учебе под его руководством. В 5-ой главе, о композиционном единстве, приводятся примеры широкого общекультурного контекста. Решение композиционных задач в дизайне сравнивается с композицией в литературных и музыкальных произведениях [6, с. 61]. Таким образом еще раз иллюстрируется обязательное включение Крюковым дизайн-деятельности в общекультурный контекст. Цитата из 6-ой главы учебника: «Форма – это выражение во внешнем внутреннего, и поэтому поиск гармоничных пропорций, оторванных от внутреннего содержания, от существа вещи, от эмоционального и художественно-образного начал, превращается в схоластику, в чистейший воды формализм» характеризует принцип целостности формотворческих приемов и мировоззренческих установок методики преподавания Крюкова

[6, с. 89]. Глава, посвященная масштабности, проиллюстрирована примерами природных форм и их сравнениям с объектами техногенной среды и архитектуры [6, с. 123]. Большое внимание уделяется определению границ, выходя за которые неопытные проектировщики сталкиваются с явлением немасштабности [6, с. 126]. И в качестве способов решения этих проблем указываются природные объекты, которые всегда масштабны по определению. В 9-ой главе, посвященной теме соответствия окружающей среды и взаимосвязях, выстроенных в ней, примеры также берутся из природы [6, с. 131].

Тексты рабочей программы «Проектирование и моделирование», главы из первого учебника для художников-конструкторов, воспоминания учеников формируют образ нашего учителя, раскрывают многогранность его педагогического таланта, основанного на профессиональных и личностных качествах. Читая проектные рекомендации в главах учебника, написанных Крюковым и пользуясь преимуществом «взгляда издалека», понимаешь, что большинство его принципов реализованы и реализуются во множестве дизайн-объектов, увы, преимущественно в зарубежье. Этот разрыв между пониманием, как надо делать, и возможностью осуществления замысла уже тогда, в далекие годы нашей учебы был абсолютно ясен. В том числе и авторам учебника и Георгию Васильевичу. Благодаря этому – конфликту знания «как сделать» и понимания зыбкой возможности осуществления задуманного − вся деятельность учителя приобретает оттенок своеобразного миссионерства – научить вопреки обстоятельствам, с верой в ненапрасность своей деятельности. И это − еще один очень немаловажный штрих для понимания особенностей школы Крюкова.

Подводя итоги, понимаешь, что попытки как-то однозначно характеризовать особенности проектно-педагогического метода школы Крюкова вступают в противоречие с многогранностью его проявления. Все основные особенности, описанные выше, органично укладываются в понятие универсальности гуманистического мировоззрения, инструментами которого являются эмоционально-образный подход к проблемам формообразования.

Примечания:

1. В то время был принят стандарт – в группе из 12 человек работали два преподавателя проекта. Также к нам регулярно приходили на занятия консультанты: инженеры-технологи, инженеры-конструкторы, специалисты в других областях знаний. С 1-го по пятый курс «Проектирование и моделировние» у нас преподавали Г. В. Крюков, В. Д. Саврасов. Инженеры консультанты – Н. Н. Николаева, Бурляев и ряд других преподавателей.

2. У меня нет достоверных сведений знакомства Г. В. Крюкова с работами «Фрогдизайна». Тем не менее интересно сравнение-сопоставление профессиональной и педагогической деятельности Х.Эсслингера и Г.В.Крюкова.

3. Сравнение тем более уместно, потому что Х.Эсслингер много времени уделил педагогической деятельности. Например в Universität für Angewandte Kunst Wien (University of Applied Arts Vienna).

4. Так написано на титульном листе моего экземпляра программы.

5. Мой экземпляр программы включает в себя: текст введения «Программы» и общие целевые установки; методические указания к проектным заданиям с первого по четвертый курс; целевые установки и методические куазания к преддипломному и дипломному проектированию.

6. Во всяком случае, удачное осуществление многоуровневого образования мне приходилось наблюдать в Австрийском Universität für Angewandte Kunst Wien.

Библиография:

1. *Аронов В.Р.* Ульмская школа // Искусствознание. – номер 3-4. - – Государственный институт искусствознания. – М. :2007. С. 350, 357, 371, 380.

2. *Гропиус В.* Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме. – Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971. С. 248 (перевод В. Аронова).

3. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / Виктор Папанек // перевод

с анг. Галины Северской. Издатель Д. Аронов. - М. : 2004. с. 13, 14, 16.127, 142, 143.

4. *Тимофеева Ю.В.* «Новое северное искусство». Впечатление. – В с борнике Дизайн на Западе. – М. : 1992., с. 78, 79, 81.

5. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: В 2 кн. : Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М. : Стройиздат, 1996. – 709 с. : с ил., С. 107.

6. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий. Учеб. для студентов художественно-промышл. вузов / Быков З. Н., Крюков Г. В., Минервин Г. Б. и др. ; Под ред. З. Н. Быкова, Г. Б. Минервина. – М. : Высш. шк.,1986. – 239 с. : ил. С. 61, 89, 123, 126, 131.

7. Эксперимент в дизайне. Составитель Лаврентьев А. Н. // Университетская книга, - М. : 2009., с. 214-217.

8. ulm. 1962/ Oktober. S 3.

А.А. Егорова

КЕРАМИКА «РАКУ»: ЯПОНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПАДНЫХ МАСТЕРОВ XX ВЕКА

Современное искусствоведение и практика художественной керамики России, США и стран Европы по-разному раскрывают термин «керамика раку». Автор прослеживает историю появления керамики династии Раку в Японии и ее влияние на западное декоративно-прикладное искусство XX века. Это позволяет разделить технико-технологическое и стилистическое содержание термина «керамика раку» и обозначить то место, которое японская керамика Раку занимает в современной истории декоративно-прикладного искусства.

Contemporary art history and ceramist's praxis of Russia, USA and Europe interpret the «raku ceramics» term differently. To define the reason, the author traced the history of Raku-ware in Japan and its influence over the Western decorative arts of the 20th century. It allows to separate technological intention of the «raku-ware» term from it's stylistical meaning and to designate the ranking place of Japanese Raku ware in the contemporary arts and crafts.

Ключевые слова: искусство Японии, искусство США, искусство Великобритании, декоративно-прикладное искусство, керамика, культурные взаимовлияния, терминология, раку.

Keywords: Japanese art, American art, British art, Applied and Decorative Arts, ceramics, cultural mutual influence, terminology, Raku.

Керамика японской династии Раку занимает особое, уникальное место в истории этого материала и всего декоративно-прикладного искусства Японии. Династия киотоских мастеров сохраняет преемственность на

протяжении пятнадцати поколений [1], продолжая создавать керамику в той же художественной традиции, в которой она зародилась в середине XVI века.

Изделия Раку были изначально ориентированы не на массовое или даже серийное производство, а на создание уникальных произведений для узкого круга ценителей чайной церемонии тя-но ю. Репертуар мастерской, в основном, состоял из чаш для чая (тяван), курильниц (коро), реже встречаются коробочки для благовоний (кого) и вазы для цветочных аранжировок (кабин). Такое кажущееся ограничение возможностей мастеров Раку привело к совершенствованию и кристаллизации стиля мастерской. Все эти предметы несут яркий отпечаток индивидуальности мастеров, их создававших, и времени, которому они принадлежат.

Основой технологии семьи Раку были те приемы формовки и глазурования, которые были разработаны еще в конце XVI века во время работы выдающегося мастера, основателя династии Раку, Раку Тё:дзиро: (楽　長次郎, ?−1589) [2]. Изделия формовались вручную (вероятно, это связано с малой пластичностью местных глин, что делало невозможным их вытягивание на гончарном круге) и покрывались легкоплавкими свинцовыми глазурями в полихромной манере (в подражание трехцветной китайской керамике санцай эпохи Мин (1368−1644)) или монохромными красной и черной глазурью. Именно монохромные изделия стали наиболее известны среди чайных мастеров и получили названия ака-раку (красные раку) и куро-раку (черные раку).

Наиболее характерным технологическим этапом Раку является обжиг: при температуре в обжиговой камере 850−1000°С изделия быстро извлекаются и остужаются на открытом воздухе или погружением в воду (зеленый чай) [3] . И непритязательные, но живые и выразительные, формы чаш и эффекты глазури, возникающие при резком охлаждении, придавали изделиям мастерской выразительность, индивидуальность и отвечали требованиям эстетики ваби, определявшей чайную церемонию Сэн-но Рикю (1522−1591) и его ближайших последователей.

Признание этого новаторского стиля керамики в XVII выразилось не только в высокой стоимости тяван работы мастерской Раку, но и в многочисленных подражаниях и интерпретациях уцуси («копированиях

с отличиями»), создававшихся разными художниками-керамистами. Хон'ами Коэцу (1558−1673) и Огата Кэндзан (1663−1743) – наиболее влиятельные мастера декоративно-прикладного искусства эпохи Эдо (1603−1868) – учились у мастеров семьи Раку и сформировали свои собственные яркие интерпретации этого стиля.

Таким образом, в Японии XVII века уже существовали как изделия семьи Раку, так и те, которые были созданы керамистами других мастерских и независимыми художниками в «стиле раку». Несмотря на то, что название особого типа керамики стало именем собственным, передаваемым по наследству внутри киотоской мастерской от Раку Тё:дзиро: I, термин «раку» приобрел самостоятельное значение как керамика, созданная в технологических и эстетических традициях прославленной керамической мастерской[4]. Большое число изделий (в основном, все также предназначенных для чайной церемонии тя-но ю) в стиле раку создавалось мастерами на протяжении XVII−XIX веков.

Открытие Японии Западу в середине XIX века привело к широким заимствованиям форм и декоративных мотивов японского изобразительного и декоративного искусства западными мастерами. Однако керамика мастерской Раку не привлекала внимания западных ценителей до начала XX века, поскольку не соответствовала ожиданиям крупных торговых компаний и была лишена той броской декоративности, которой отличается экспортная продукция японских керамических мастерских второй половины XIX века.

Сегодня термин «раку» широко применяется керамистами России, стран Западной и Восточной Европы, мастерами скандинавских стран и США. Однако понятие «керамика раку» претерпело значительные изменения по мере распространения по всему миру, и рассмотрение вопроса о формировании «европейского» и «американского раку» кажется актуальным. Особенно интересным этот вопрос выглядит в свете предстоящих в 2015 году выставок «Космос в чашке» [5], которые познакомят мирового и российского зрителя с работами представителей всех поколений династии Раку.

Первым европейцем, представившим мастерам Запада керамику в стиле раку, был британский художник и керамист Бернард Лич (1887−1979). Б.Лич, получивший художественное образование в

Лондоне, приехал в Японию под впечатлением от книг Лафкадио Хирна (Патрик Лафкадио Хирн, 1850−1904), в которых Япония описывалась как страна утончtнной культуры, прекрасной природы, мирных трудолюбивых жителей и прекрасных женщин. Приехав в страну в 1909 году, Б.Лич познакомился с кружком молодых японских философов и художников «Сиракаба» («Белая береза»), издававших одноименный литературно-художественный журнал и стремившихся представить широкому кругу читателей мировое художественное наследие, практически неизвестное в Японии до конца XIX века.

Деятельность Б.Лича в этом объединении была изначально посвящена популяризации европейской гравюры. Активная деятельность в «Сиракаба» познакомила Б. Лича с такими молодыми мыслителями и художниками времени, как Янаги Со:эцу (柳　宗悦, 1889−1961), Хамада Сё:дзи (濱田　庄司, 1894−1978) и Томимото Кэнкити (富本憲吉記, 1886−1963).

В 1911 году Б.Лич после персональной выставки в Токио уже занял определенное место в художественной жизни Токио и всей Японии как гравер и дизайнер тканей. В том же году он и Томимото Кэнкити были приглашены на «собрание раку» (Б.Лич в дневниках называет их «raku party» [6]). Подобные собрания были популярной формой интеллектуального и творческого досуга в кругах образованных японцев. Гостям предоставлялись керамические изделия, предварительно прошедшие утильный обжиг; участники расписывали и глазуровали их и наблюдали за обжигом, особенно зрелищным в темное время суток, когда раскаленные изделия вынимаются из печи и медленно остывают на воздухе. Для росписи собирались в комнате чайного домика (тясицу), что подчеркивало непринужденную дружескую атмосферу собрания и ее связь с чайной традицией.

До этого момента Б. Лич, хотя и интересовавшийся керамикой в рамках деятельности «Сиракаба», не думал о работе с этим материалом. Участие в «собрании раку», зрелище обжига и разнообразие результатов, достигаемых разными участниками собрания, заставили художника кардинально изменить художественную карьеру.

Первым изделием Б.Лича, выполненным на «вечеринке раку», было блюдо с изображением попугая (этот декоративный мотив был

позаимствован им из репертуара подглазурной росписи кобальтом китайского фарфора эпохи Мин (13681−644)). Судя по описаниям этого блюда [7], оно, также как и другие любительские изделия таких вечеринок, были полихромными, часто – с подглазурной росписью, и не были близки к оригинальным изделиям Раку. Этот факт говорит о том, что в начале XX века в Японии технология раку приобрела известную самостоятельность от первоначальной семейной традиции и воспринималась как один из известных способов декора керамики.

В то же время следует отметить, что собрания раку были явно связаны со старыми традициями художественного творчества в этике и эстетике чайной церемонии, совместного поэтического творчества, состязаний каллиграфов, мастеров икэбана XVII−XIX веков. Возвращение к этой традиции в начале XX века знаменовало важный этап в формировании современной национальной культуры Японии: вновь были востребованы культурные и художественные формы, связанные с авторитетной элитарной культурой старой Японии. Характерно, что именно это время в Японии происходит возрождение интереса к самой чайной церемонии тя-но ю, к чайной практике сэнтя-до, и другим традиционным искусствам, а также к религиозно-философским и эстетическим учениям.

После нескольких попыток самостоятельно освоить гончарное ремесло и роспись керамики, Лич начал поиски учителя в Токио. В том числе, он посетил мастерскую Хорикава Мицудзан, специализировавшегося в стиле раку. Однако большее взаимопонимание Лич нашел с Урано Сигэкити (浦野繁吉, 1851−1923, Кэндзан VI). Керамика Урано Сигэкити, наследовавшая традиции выдающегося мастера Огата Кэндзан (Кэндзан I, 1663−1743) и приверженность декору в художественной школе Римпа, по мнению Бернарда Лича, была лишена энергии и силы. Тем не менее, этот мастер обладал всеми техническими знаниями длительной и прославленной династии керамистов и был готов учить иностранного ученика самым азам декора керамики.

В течение двух лет Лич работал в мастерской Урано Сигэкити вместе с Томимото Кэнкити, который в первое время выступал также в качестве переводчика для Лича, недостаточно знавшего японский язык. В мастерской Урано создание форм не было частью работы: заготовки

под роспись покупались в других мастерских или изготовлялись приглашенными гончарами. Лич начал также осваивать и гончарное ремесло для того, чтобы иметь возможность самому создавать формы. Лич отмечал, что, не будучи японцем, он не может в полной мере чувствовать характер традиционных форм и декора. Многие ранние работы мастера (1911−13 гг.) своеобразно интерпретируют европейские стили керамики в преломлении японской гончарной и художественной традиции. Позднее на творчество Лича большое влияние будет оказывать также керамика всего Дальнего Востока и стран Африки.

Таким образом, началась адаптация японской техники и технологии к западным стилям керамики.

После года ученичества Урано позволил Бернарду Личу поставить собственную мастерскую в углу сада имения Урано и построить небольшую печь для обжига раку.

Год спустя после строительства мастерской Бернарда Лича Урано вручил ему и Томимото Кэнкити официальные сертификаты (дэнсё:) о наследовании традиции семьи Кэндзан, и Бернард Лич официально был признан мастером Кэндзан VII. Вместе с именем Кэндзан Лич получил также и собрание «семейных» документов с рецептами глазурей и другими секретами производства (включавшими и основы обжига «раку», бывшие частью достояния семьи Кэндзан) [8]. Впоследствии Лич частично опубликовал их в своих работах, в том числе в «Книге гончара» [9], изданной в 1940 году и оказавшей огромное влияние на керамику западных мастерских середины XX века. Лич сделал традиционную технологию достоянием всех керамистов, заинтересованных в обогащении художественного языка студийной керамики. На протяжении всей своей творческой жизни мастер неоднократно обращался к технике раку как во время работы в Японии, так и в Сент-Ивз.

Говоря об общем состоянии художественной керамики начала XX века в Европе, следует отметить, что именно Бернард Лич был первым художником, который основал независимую студию в Европе – в Сент-Ивз (Корнуолл) после возвращения в Англию в 1920 году. Постепенно Лич и Янаги Со:эцу выработали новое понимание роли ремесленника в мировой художественной традиции: оно отчасти совпадало с идеями

Уильяма Морриса и Движения искусств и ремесел (история этого движения была частой темой в разговорах Бернарда Лича и Янаги Со:эцу). Так же, как и Моррис, Лич выступал против индустриализации ремесла и превращения его в унифицированное производство [10]. Для Янаги Со:эцу так же, как и для многих японских художников и мыслителей Японии начала XX века, перспектива неизбежной индустриализации новой Японии казалась серьезной угрозой самобытной культуре ремесленного производства и народных промыслов.

В 20-е годы стремление сохранить народную традицию вылилось во влиятельное движение «Мингэй», основателем которого были Хамада Сё:дзи и Каваи Кандзиро: (河井 寬次郎, 1890−1978). Традиции старых керамических мастерских были в 30-х годах возрождены Аракава Тоёдзо: (荒川 豊蔵, 1894−1985) и касались, в основном, керамики мастерских Мино-Сэто эпохи Момояма (1573−1615).

Реабилитация старых искусств была важной частью национальной политики Японии в первой половине XX века, эта политика находила самый искренний и горячий отклик у философов и художников эпохи. Большое влияние на формирование интереса к национальной традиции оказала изданная в 1906 году «Книгу о чае» [11] Окакура Кокудзо: (岡倉覚三, 1862−1913). Это одно из программных сочинений о традиционных искусствах, в котором была обоснована непреходящая этическая и эстетическая ценность чайной церемонии тя-но ю. Изданная на английском языке, эта книга стала откровением для западного читателя. Наряду с «Книгой гончара» Бернарда Лича, «Книга о чае» оказала огромное влияние не только на керамистов западных стран, но и на широкий круг художников, писателей и мыслителей середины XX века.

В Корнуолле Бернард Лич и Хамада Сё:дзи занимались не только творческой, но и педагогической деятельностью. Одним из первых американских учеников Лича стал Уоррен Маккензи (род. 1924), учившийся в мастерской Сент-Ивз в 1949−51 гг. [12].

Именно в конце 40-х и начале 50-х годов растет интерес американских художников к японской гончарной традиции. После длительного экономического спада периода Великой депрессии и военной экономики Второй мировой войны в США наступило время стабильности, что не могло не отразиться на развитии декоративно-прикладного искусства в

стране. В середине века интересы американских керамистов, в основном, были сконцентрированы вокруг совершенствования техники керамики и рецептуры глазурей. Но в течение послевоенного десятилетия коренным образом изменилась эстетика прикладных искусств – не только в керамике, но и в дизайне мебели, художественном текстиле и других видах. Распространение новых материалов, возникших в военной промышленности за время войны, привело к расширению возможностей в дизайне.

Начиная с 1950 года, появились публикации о работе мастеров декоративно-прикладного искусства в журнале «Craft Horizons», в 1953 году ассоциация American Craftsmen's Educational Council провела совместно с Бруклинским музеем выставку «ремесленников-дизайнеров». В 1956 году этой же ассоциацией был открыт Музей современного ремесла в Нью-Йорке. Росло количество учебных заведений, в которых изучались ремесла и декоративно-прикладное искусство, и постепенно в США создалась плодотворная среда для работы художников, мастеров различных видов декоративно-прикладного искусства.

Стремительно меняющийся послевоенный мир требовал нового художественного языка. Мир значительно расширился после II Мировой войны, рос интерес к странам Востока. Присутствие американских военных баз в Японии в качестве сопутствующего эффекта привело к расширению знаний американцев о далекой культуре и возникновению устойчивого интереса к Японии. Японская эстетика постепенно завоевывала умы и сердца американских художников: идеи «органического» искусства, близость к природным формам, − все это было ответом на техногенную культуру и дизайн военного времени.

Возник интерес и к духовной культуре Японии, в фокусе которого находился дзэн-буддизм. Знания об этой буддийской школе распространялись на Западе благодаря публикациям и активной просветительской деятельности Судзуки Дайсэцу Тэйтаро: (鈴木　大拙　貞太郎, 1870−1966) и религиоведа и философа Алана Уилсона Уотса (Alan Watts, 1915−1973). Помимо деятельности Уотса как популяризатора дзэн-буддизма, стоит отметить его идеи об эстетике прикладных искусств, родившиеся под влиянием коммуны Друид Хайтс (Калифорния, США). Жители этой коммуны, основанной писательницей

Эльзой Гидлоу (1898−1986), в том числе и Алан Уотс, сами создавали все необходимые предметы быта, руководствуясь идеями о естественной и функциональной эстетике. Уотс видел прямую связь между простыми формами «прикладной эстетики» американских художников-дилетантов и эстетикой тех вещей, которые создавались в духе японской эстетики ваби для тех искусств, которые развивались в русле дзэнской традиции (чайной церемонии, цветочной аранжировке икэбана и пр.) [13]. В то же время, и этика дзэн-буддизма, и его эстетика воспринимались Уотсом и его последователями как способ «внутренней иммиграции», обретения собственного голоса в условиях консервативного государства и унификации всех форм жизни Америки. Керамика «свободных форм»[14] заняла видное место в декоративно-прикладном искусстве США.

Огромное влияние на американских керамистов 1950-х годов оказал Бернард Лич. «Книга гончара» была издана в США в 1947 году, но наибольшее влияние на художников оказал приезд английского мастера, Янаги Со:эцу и Хамада Сё:дзи в США с циклом лекций и мастер-классов в 1952 году, после проведtнной в Дартингтон-Холле (Девоншир) конференции. Эта англо-японская конференция была посвящена искусству керамики и художественного ткачества, ее главной задачей было продемонстрировать широкие возможности международного сотрудничества в этой художественной сфере.

Благодаря мастер-классам Хамада Сё:дзи (мастер редко выступал с публичными лекциями, но везде находил возможность демонстрировать свою работу – на любом гончарном круге и с любой глиной, которые были ему предоставлены), американские керамисты познакомились с особыми пластическими качествами японской керамики: японская керамика стала рассматриваться в дефинициях скульптуры, со всеми возможностями этого вида искусства в создании сложной формы, взаимодействии с окружающим пространством, важности фактуры (и цвета) для передачи внутренней динамики формы и т.д.

В 1950−60-е годы США посетили также такие видные японские мастера, как Китао:дзи Росандзин (北大路　魯山人, 1883−1959) и Канэсигэ Тоё: (金重　陶陽, 1896−1967), оказав огромное влияние на американских художников.

Одним из самых заинтересованных студентов подобных лекций

и мастер-классов был Пол Солднер (1921−2011), которого считают изобретателем «американского раку», оказавшегося, с течением времени, обще-западным направлением керамики. Он был учеником одного из самых выдающихся и влиятельных художников-керамистов своего времени Питера Воулкоса (Peter Voulkos (Panagiotis Voulkos), 1924−2002). Небольшая – всего три года – разница в возрасте между учителем и учеником позволила мастерам вместе экспериментировать и искать новые формы керамики.

Солднер находился под большим впечатлением от философии дзэн, чайной церемонии и работ японских гончаров, но эти явления не оказали большого влияния на его ранние работы – монументальные, сложной формы изделия, выполненные на гончарном круге. Но в 1960 году, готовя занятие для студентов институте Scripps, он заинтересовался керамикой Раку и открыл безграничные возможности свободы творчества и импровизации, характерные для этого типа керамики.

Солднер отказался от сложных форм в пользу «органических», близких к природным, что также привело к отказу от гончарного круга – методы формовки стали больше напоминать те, что были приняты в мастерских Раку в Киото. Особого исследования требовал обжиг: в этот этап создания керамического изделия были внесены наибольшие (по сравнению с японскими раку) изменения.

В качестве главного источника информации Солднер использовал описание керамики Раку и технологии ее создания в «Книге гончара» Бернарда Лича. Используя краткое описание Лича и опираясь на собственный опыт работы, Солднер создал небольшую печь для обжига [15]. После нескольких часов обжига Солднер вынул раскаленный керамический горшок и обернул его во влажные листья из ближайшей осушительной канавы, создав восстановительную среду при охлаждении изделия. Этот процесс получил название «копчения» керамики (smoking) и радикально отличался от традиционного японского способа охлаждения изделий раку в окислительной среде. Тем не менее, именно этот способ положил начало так называемым «американским раку» и распространился во многих странах мира.

Солднер продолжал делать печи собственной конструкции: в 60-е годы им было построено 11 печей для обжига изделий при разной

температуре и в разном окислительно-восстановительном режиме, в том числе − печи и восстановительные камеры для раку. Герметичные стальные камеры-коптильни были размером около 1,20 м в диаметре и позволяли одновременно охлаждать в восстановительной среде 6−10 изделий. Для того чтобы провести частичное окисление поверхности изделий (что придавало им яркую индивидуальность), крышка такой печи могла на некоторое время подниматься. Таким образом, во время многочисленных экспериментов с печами собственной конструкции, глазурями разных рецептур и разными формами изделий, Солднер весьма отдалился от оригинальных японских техник, применявшихся в традиционных печах Раку.

Такое вольное обращение с традиционной рецептурой было продиктовано глубоким убеждением Солднера в необходимости идти вперед, руководствуясь только интуицией и опытом. В то же время, абстрактный экспрессионизм, с его особой приверженностью к спонтанности и непредсказуемости результата художественного творчества, был в видении художников – современников Солднера − сопоставим с принципами дзэнской естественности и спонтанности. Таким образом, японская средневековая традиция звучала остро-современно в середине XX века.

Чаши тяван, которые создавались Солднером в группе студентов Отис в 60-е годы, отличаются своеобразной и, в то же время, бережной интерпретацией японской керамической традиции. Формы близки к японским; неровная поверхность бортов чаш покрыта свободными потеками цветных (черной, красной, желтой или коричневой) глазурей, по которым располагаются крупные тонированные кракелюры. К этим классическим формам японской керамики мастер обращался на всем протяжении своей долгой творческой карьеры, привнося новые и новые оригинальные черты в свободный стиль «раку».

Пробуя более сложные формы, близкие уже к скульптуре и арт-объекту в 1980-е годы, Солднер усложнил также и декор: мастер наносил глазурь слоем разной толщины, создавая сложные переходы от неглазурованного черепка к толстым, отекающим участкам цветной глазури.

Missoula Art Museum на выставке 2012 года показал большой, почти шаровидный сосуд Пола Солднера, покрытый коричневой

глазурью и обожженный в традициях «раку». Близкие по форме сосуды из темно-серой керамической массы были покрыты тонким слоем глазури и поверх декорированы ангобами и цветными глазурями – экспрессионистическими абстрактными узорами из перекрещивающихся штрихов и линий, оттисками деревянных шаблонов с разным рисунком – в виде гребенчатых полос, маленьких углублений и пр.

К 60-м годам среди американских керамистов существовало уже несколько представлений о том, что такое «раку»: это были либо предметы, обожженные в задымленных камерах («прокопченные»), либо обожженные и прошедшие охлаждение в камерах с тлеющим топливом или в воде. Такое разнообразие зафиксировано и в начале XXI века в описании технологии «раку» Стивеном Бранфманом [16]: он определяет керамику «раку» как обожженную в предварительно разогретой печи, вынутую из печи при максимальной температуре в обжиговой камере и медленно охлажденную в воде, в контейнере с горючими материалами или просто на открытом воздухе.

Сам Пол Солднер избегал однозначного определения керамики «раку» через технологию. Он исходил из представления о том, что главные качества японской керамики Раку – внутренняя свобода и удобство – лежат за пределами технологии, в области художественного осмысления жизни.

Мастер получил возможность убедиться в разнице между собственной техникой и оригинальной традицией семьи Раку во время своего визита в Японию в конце 90-х годов XX века. Однако к тому времени технология обжига изделий, предложенная им в 60-х годах, стала известна как «раку» далеко за пределами США – благодаря выставкам, публикациям и педагогической деятельности как самого Солднера, так и его учеников и последователей.

Сегодня в США работает большое число керамистов, продолжающих традицию американского обжига раку, но разнообразные версии этого направления существуют и в других странах Запада.

Британский керамист Дэвид Робертс (David Roberts, род. 1947) – один из наиболее влиятельных современных художников, работающих в стиле «раку». Его работы не только составили новое английское переосмысление этой японской керамики, но и привели к возрождению

интереса к раку в США, где при его участии было создано движение «Naked Raku», сделавшее эту керамику еще более современной.

Монументальные формы керамики «naked raku» («обнаженные раку») создаются ручной лепкой (наращиванием жгутов), а затем поверхность выравнивается и после бисквитного обжига (около 1000−1100°С) иногда покрывается тонким слоем ангоба, а затем − глазури. Второй обжиг «раку» при 850−900°С заканчивается длительным «копчением» изделия в восстановительной среде – в контейнере с бумагой и небольшим количеством древесных опилок. В течение нескольких минут происходит восстановление красителей и соединений ангоба и глины. Готовое изделие отмывается и в процессе отмывания с поверхности отшелушивается глазурь, обнажая белый ангоб с прихотливым рисунком почерневшей поверхности (именно поэтому такая технология получила название «обнаженных раку»). В некоторых случаях готовое изделие натирается натуральным воском для придания поверхности глубокого блеска [17].

Решенные в лаконичных черно-белых тонах, последние произведения Робертса кажутся вырезанными из камня: белого мрамора со сложным рисунком прожилок или гематита. Все поверхности – матовые или полированные − обладают глубоким блеском без ярких бликов, мягко рассеивающим свет. Можно вспомнить, что именно эта способность камня – а именно нефрита – сделала его в глазах китайцев благородным материалом и вызвала ряд подражаний нефриту в фарфоре и керамики Китая (начиная с XII века) и Японии (с VIII в.).

Керамика Робертса далека от произведений японской мастерской Раку так же, как и от экспериментов Пола Солднера, и его «раку», в свою очередь, вызвали появление плеяды ярких мастеров нового, «обнаженного», раку во многих странах мира. Среди западных мастеров можно назвать Чарли и Линду Риггз (Charlie, Linda Riggs, Атланта, США) и Паоло Райса (Paulo Reis, ЮАР).

В разных мастерских художники экспериментируют с разными составами глин, ангобов и глазурей, разными горючими материалами для восстановительного процесса в камерах-коптильнях, а также с новыми формами керамических изделий – от традиционных ваз до элементов декора интерьера и арт-объектов. Многие керамисты России и ближнего

зарубежья создают произведения в технологии «американского раку» и придерживаются стиля традиционных японских изделий с грубоватыми органическими формами, насыщенными цветами глазурей.

Подводя итог исследованию феномена «керамики раку» в творчестве западных керамистов XX − начала XXI веков, следует сказать, что термин «керамика раку» получил исключительно широкую трактовку в современной литературе о декоративно-прикладном искусстве и керамике, а также в практике мастеров-керамистов. По содержанию можно выделить следующие определения «раку»:

Керамика, созданная в традиционной японской технологии и эстетике мастерами семьи Раку (Киото).

Керамика, созданная в традиционной японской технологии в других мастерских Японии.

Керамика западных мастеров, интерпретирующих японскую традицию как в плане технологии, так и в плане эстетики.

Несмотря на большое технологическое и стилистическое разнообразие видов керамики, сведенных в третьей группе, они объединены одним важным художественным принципом: следованию природе, сотрудничеству с ней в создании художественного образа (что соответствует «органическому направлению» и принципам метаболизма в архитектуре и дизайне XX века).

Этот принцип, связанный в западном сознании, в основном, с дзэнской философией и эстетикой ваби, позволяет всем современным керамистам считать себя продолжателями и интерпретаторами японской духовной и гончарной традиции, как бы далеки их произведения ни были от «первоисточников». Свобода и спонтанность творчества, сотрудничество мастера с материалом, непредсказуемость конечного результата и эстетическое своеобразие делают керамику раку привлекательной для всех художников.

Японская керамика семьи Раку, сохранившая основы технологии и эстетики с XVI века, оказалась, таким образом, одним из самых влиятельных видов декоративно-прикладного искусства XX века.

Примечания:

1. Ныне работающий представитель этой династии – Раку Китидзаэмон XV, род. 1949 г.

2. Здесь и далее в транслитерации японских имен и фамилий долгота гласных указана «:» (двоеточием).

3. 樂吉左衞門. 長次郎400年忌記念・楽美術館、京都、1988. − C. 54. Раку Китидзаэмон. Тёдзиро: к 400-летию смерти мастера, Музей Раку. − Киото, 1988.

4. Здесь и далее все изделия, созданные в киотоской мастерской представителями династии Раку, будут обозначаться как «керамика Раку»; подражания и интерпретации, а также характерная техника формования, глазурования и обжига, будут обозначаться как «керамика раку» и «техника раку».

5. Выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) и Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (Москва) организованы Музеем Раку (Киото), Музеем современного искусства (Токио) и Японским Фондом.

6. Cooper Emmanuel. Bernard Leach: Life and Work. − Yele University Press, New Haven & London, 2003. – P. 68.

7. Там же. − P. 68−69.

8. Семья Кэндзан была связана родственными узами с семьей Раку с XVII века и Кэндзан I получил секреты производства Раку от Раку Со:ню: (Раку V, 1664−1716). 樂吉左衞門. 樂歷代を各代ごとに解説, 京都、1999. − C. 82. Раку Китидзаэмон. Обозрение поколений династии Раку. Музей Раку. − Киото, 1999. − C. 82.

9. Leach B. A Potter’s Book. − London: Faber & Faber, 1940.

10. Cooper Emmanuel. Bernard Leach: Life and Work. − Yele University Press, New Haven & London, 2003. – P. 120.

11. Okakura Kokuzo:. The Book of Tea. − New York, Putnam’s, 1906.

12. Выставка работ Уоррена Маккензи в Музее Б.Лича (Leach Pottery Studio and Museum, St Ives): http://www.leachpottery.com/past-exhbitions/

13. Watts, Alan W. In My Own Way: An Autobiography 1915–1965. − New York: Pantheon, 1973. – P. 86−97.

14. «free-form», см. Makers. − P. 213.

15. Levin Elaine M. Movers & Shakers in American Ceramics: Defining Twentieth Century Ceramics. − American Ceramic Society, 2003. − P. 60.

16. Steven Branfman. Raku: A Practical Approach. − Krause Publications, 2nd Edition, 2001. – 176 p.

17. Green Lynne. Painting with Smoke. David Roberts − Raku Potter. − Greendrake press, 2009. – 96 p.

Библиография:

1. *Cooper E.* Bernard Leach: Life and Work. − Yale University Press, New Haven & London, 2003.

2. *Green L***.** Painting with Smoke. David Roberts − Raku Potter. − Greendrake press, 2009.

3. *Leach B*. A Potter's Book. − London: Faber & Faber, 1940.

4. *Levin Elaine M.* Movers & Shakers in American Ceramics: Defining Twentieth Century Ceramics. − American Ceramic Society, 2003.

5. *Okakura Kokuzo*:. The Book of Tea. − New York, Putnam's, 1906.

6. *Steven Branfman*. Raku: A Practical Approach. − Krause Publications, 2nd Edition, 2001.

7. *Watts, Alan W*. In My Own Way: An Autobiography 1915–1965. − New York: Pantheon, 1973.

8. 樂吉左衞門. 長次郎400年忌記念・楽美術館、京**都**、1988. − C. 54 (Раку Китидзаэмон. Тёдзиро: к 400-летию смерти мастера, Музей Раку. − Киото, 1988).

9. 樂吉左衞門. 樂歷代を各代ごとに解説, 京**都**、1999 (Раку Китидзаэмон. Обозрение поколений династии Раку. Музей Раку. − Киото, 1999).

Е.Л. Силантьева

К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СИМБИРСКА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ. ТВОРЧЕСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКА Н.Ф. НЕКРАСОВА

В статье рассматриваются некоторые вопросы творческой и педагогической деятельности художника-педагога Н.Ф.Некрасова в Симбирске на рубеже XIX-XX веков.

The article is dedicated to creative and pedagogical activity of Nikolai nekrasov in Simbirsk at the end of the XIX-th – beginnig of the XX-th century

Ключевые слова: Н.Ф. Некрасов, художественная культура, Симбирская чувашская учительская школа, художественное образование.

Keywords: Nikolai Nekrasov, artistic culture, the Chuvashian Teacher's school in Simbirsk, art education

Художественная культура Симбирска на рубеже XIX-XX веков тесно связана с именами авторитетных художников, которые успешно проявили себя в разных сферах творческой и педагогической деятельности. В учебных заведениях города работали выпускники Петербургской Академии художеств, Центрального Строгановского училища технического рисования, Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Казанской художественной школы.

Практика преподавания изобразительного искусства, сложившаяся в учебных заведениях Симбирска, становится ценной и для других национальных культур Среднего Поволжья. Особое значение в этом процессе сыграла Симбирская чувашская учительская школа, ставшая своеобразным центром подготовки первых чувашских художников.

Созданная в 1868 году как частная школа гимназиста И. Яковлева, с 1875 года она приобрела значение учительской семинарии, а в 1877 году перешла в штат казенных и получила название центральной. Дальнейшие этапы развития школы связаны с присоединением в 1878 году женского училища, переименованием в учительскую в 1890 году, открытием при чувашской учительской школе в 1909 году двух (мужского и женского) приходских двухклассных училищ и двухгодичных педагогических курсов. Призванная удовлетворять нужды сельских чувашских школ в преподавательских кадрах и чувашских приходов в инородческих священниках, школа, по сути, являлась единственным в России центром чувашской культуры. Именно с истории Симбирской чувашской учительской школы началась история чувашского изобразительного искусства – здесь учились, а затем и работали первые чувашские художники.

Объем и перечень дисциплин в школе были те же, что и в учительских семинариях. Главное внимание уделялось русскому языку, так как ученики должны были уметь правильно и свободно говорить и писать по-русски; особое место в учебном процессе занимал Закон Божий.

Кроме того, в программу обучения были введены ремесла: сапожное, переплетное, кузнечное, слесарное и столярное, для которых на территории школы в отдельном каменном флигеле были построены учебные мастерские. Своими силами учащиеся сделали иконостас для школьной церкви, школьную мебель, выполняли многочисленные заказы. Мастерские давали школе большие доходы, их капитал к 1917 году составлял около ста тысяч рублей. По свидетельству современников, в России не было ни одного педагогического учебного заведения с такими учебными мастерскими, какие имела Симбирская чувашская школа.

Примечательно, что в эстетической части программа школы была существенно дополнена дисциплинами художественного профиля. Характерной особенностью было то, что в течение двух лет в старших классах читали лекции по истории искусств. Пристальное внимание, наряду с другими предметами, в школе уделяли рисованию. О том, насколько серьезно здесь относились к этой дисциплине, свидетельствует та тщательность, с которой подбирались для нее учителя с профессиональным образованием.



Рисунок 1. Н.Ф. Некрасов. Выход царя на богомолье. Эскиз. 1900-е гг.

По-видимому, еще в 90-е годы в школе, кроме рисования и черчения, преподавали живопись. Прямые документальные свидетельства о занятиях живописью относятся к 1905 году, когда в школе начал работать незаурядный художник Н.Ф. Некрасов.

Николай Федорович Некрасов (1874-1923) родился в Москве, с 1894 по 1902 годы учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В годы учебы был связан с блистательными русскими художниками: в классе рисования с оригиналов занимался у Н.А. Касаткина, в натурном классе – у В.А. Серова и К.А. Коровина. Традиции, сложившиеся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества способствовали приобщению молодых художников к новым завоеваниям искусства. В классах Серова и Коровина, осваивая азбуку своего ремесла, учащиеся знакомились с лучшими достижениями русской и европейской живописи.

В 1895 году на выставке картин учащихся училища Некрасов дебютировал пейзажами. С этих пор он становится активным участником многих ученических выставок. На выставке 1899 года представил шесть эскизов к «Кавказскому пленнику» Л.Н. Толстого. На выставке 1900 года – пять пейзажей. На выставке 1902 года – тридцать семь пейзажных работ. Успехи в натурном классе Серова подтверждают полученные Некрасовым награды: первая малая медаль за этюды в 1899 году, вторая медаль за рисунки в 1901 году.

Во время учебы Некрасов работал иллюстратором детской книги в книгоиздательстве И.Д. Сытина. Окончив училище со званием внеклассного художника, Некрасов продолжил заниматься жанровой и портретной живописью в так называемых высших художественных мастерских, организованных Серовым.

Из работ этого периода в Ульяновском областном художественном музее (УОХМ) сохранился эскиз к картине «Выход царя на богомолье»

(«Выезд на осляти в XVII в.»), подаренный художником в 1921 году замечательному симбирскому коллекционеру и писателю А.В. Жиркевичу. Дарственная надпись на эскизе свидетельствует, что она задумана в 1903-1904 годах в Киеве (рис.1).

Эскиз (местонахождение картины неизвестно) выполнен в смешанной технике (бумага, акварель, гуашь). Известно, что сама картина вошла в число одиннадцати работ, выполненных Некрасовым для альбома «Русская история в картинах», издававшегося в начале прошлого века. Все картины альбома посвящены истории допетровской Руси с ее обрядами, обычаями, праздниками. Сохранившийся эскиз передает обряд, который ежегодно совершался в Москве в день Вербного Воскресения. Изображая собор Василия Блаженного, Красную площадь, заполненную красочной толпой в торжественных и красочных нарядах, Некрасов фрагментирует композицию, создает эффект включения зрителей в действие, сочетает подробную проработку деталей костюма и архитектуры с обобщенной трактовкой фигур в толпе.

В своей работе Некрасов характеризуется как художник исторического жанра, умеющий облечь историко-бытовой сюжет в яркую, декоративную форму. Эскиз, создающий впечатление выхваченного из потока времени момента, лишен случайности и покоряет точностью и артистизмом исполнения: легкостью, уверенностью мазка и сдержанным благородством колорита.

Существуют сведения, что именно в годы создания картин альбома «Русская история в картинах» Некрасов руководил мастерской по раскраске диапозитивов в комиссии теневых картин при Московском политехническом музее и был помощником декоратора Государственных театров К.А. Коровина. Кроме того, он участвовал в работе над декорациями по эскизам Коровина к операм Глинки и Рубинштейна, а также работал над оформлением спектаклей Московского художественного театра. Некрасов поддерживал связи с творческими товариществами и обществами Москвы и Петербурга.

В 1905 году художник переехал в Симбирск. К этому времени Некрасов уже был признанным живописцем-пейзажистом, портретистом, автором бытовых и исторических картин, декоратором.



Рисунок 2. Н.Ф. Некрасов. Пейзаж. Эскиз. 1910-е гг.



Рисунок 3. Н.Ф. Некрасов. Женский портрет. Эскиз. 1904 г.

Художник активно включился в художественную жизнь города и внес значительную лепту в ее развитие.

Некрасов стоял у истоков чувашского изобразительного искусства. По рекомендации дочери И.Я. Яковлева, на протяжении восемнадцати лет он преподавал в Симбирской чувашской учительской школе. Здесь он создал своеобразную студию, где преподавал рисование и занимался живописью с наиболее талантливыми учениками.

Основным в педагогике художника, по воспоминаниям его учеников, было стремление увлечь и дать полный простор проявлению индивидуальных способностей. Будущие учителя учились у Некрасова владеть карандашом, углем, писать акварелью, масляными красками. Рисовали с геометрических гипсовых фигур, писали портреты с натуры. Некрасовым был организован драматический кружок, в котором его ученики участвовали в работе над декорациями к ученическим спектаклям.

Мастерская Некрасова явилась настоящей художественной студией, в которой талантливые ученики сумели получить профессиональое образование. В их числе известные чувашские художники К.В. Иванов, А.В. Китаев, И.С. Максимов-Кошкинский.

В немногочисленных произведениях этого периода Некрасов предстает перед нами как тонкий лирик. Любимым жанром художника

был пейзаж. В сохранившихся эскизах художник демонстрирует умение видеть красоту и поэзию симбирского края. Тонкая импрессионистическая манера письма, мягкие краски, игра света и тени передают его понимание окружающей природы (рис.2, рис.3).

В государственном архиве Ульяновской области в личном фонде А.В. Жиркевича хранятся 50 рисунков, акварелей и живописных работ Некрасова. Среди них женский портрет (1904 г.) – быстро написанный эскиз, в котором темпераментная широкая манера письма сочетается с очень внимательным и бережным отношением к натуре. К 1913 году относится рисунок, изображающий сидящую девочку татарку. Фигура девочки максимально приближена к первому плану и занимает всю плоскость листа. Рисунок выполнен легкими штрихами, добродушное лицо и не по-детски уставшие руки проработаны более детально. Работа носит декоративный характер, колористическим акцентом которого является вплетенные в косы банты и бусы девочки.

Живя в Симбирске, наряду с творческой и педагогической деятельностью, Некрасов принимает активное участие в различных художественных выставках. С 1908 года до 1912 года ежегодно участвует в городских выставках учебно-трудового пункта.

В 1906 году на выставке Нового общества художников были представлены его работы «C-dur» и «B-moll». Судя по названиям, художник тяготеет к музыкальным ассоциациям в живописи, сопоставлению звука и цвета, свойственные таким художникам как Кандинский, Чюрлёнис, Баранов, Баранов-Россине и др.

Известно, что Некрасов неоднократно принимал участие в выставках Московского товарищества художников, на которых в 1905 году демонстрировалось шесть рисунков художника, а в 1907 году - семь картин на чувашские народные темы.

Благодаря Некрасову местная художественная культура включается не только в общероссийский, но и в международный контекст. Одним из первых симбирских художников Некрасов принимает участие в международной художественной выставке в Риме в 1911 году, где в экспозиции внушительного русского отдела были представлены две работы художника: «Gostume di Tchouwache», «Studio di costume di

Tchouwache». Можно предположить, что они также были связаны с темой чувашского народного творчества.

К сожалению, Симбирск, в отличие от других городов Поволжья, таких, например, как Саратов, был в наименьшей степени подготовлен к восприятию новых художественных идей. Творчество Некрасова было необычно для симбирян, привыкших к академической манере живописи, а выставки его произведений вызывали споры и горожанами воспринимались неоднозначно.

Думается, на творческую судьбу художника повлияла и его болезнь. Из дневников А.В. Жиркевича дошли сведения о том, что Н.Ф. Некрасов тяжело болел, доживал свою жизнь в страшной нищете, умер в 1923 году в больнице для душевнобольных. Точная дата смерти художника до сих пор не установлена, место захоронения Н.Ф. Некрасова неизвестно.

Николай Федорович Некрасов вошел в историю художественной культуры как талантливый живописец, замечательный педагог, основоположник чувашского изобразительного искусства. Его влияние на становление национальной чувашской школы изобразительного искусства трудно переоценить. С именем Некрасова местная художественная культура включается в широкий общероссийский и международный контекст. Огромный интерес в творчестве Некрасова представляют веяния символизма, тяготение к музыкальным ассоциациям в живописи, мирискустнические идеи – интерес к национальному костюму, его декоративности и архаическому колориту.

Библиография:

1. Волжская радуга. «Мы разные, но мы вместе!». Сб.ст. – Ульяновск, 2007.

2. *Иванов-Ехвет А.И.* По следам находок (к истории русско-чувашских культурных связей). – Чебоксары, 1977.

3. Край Симбирский: Краткий исторический очерк. – Саратов, 1989.

4. Очерк возникновения деятельности Симбирского учебно-трудового пункта, состоящего в ведении попечительства о домах

Трудолюбия и работных домах. – Симбирск, 1902.

5. Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века: Материалы III Поливановских чтений. – Ульяновск, 2004.

6. Ульяновская-Симбирская энциклопедия: в 2 т. – Ульяновск, 2000-2004.

7. *Червонная С.М.* Художники Ульяновска. – Л., 1985.

8. *Яковлев И.Я.* Материалы к истории Симбирской чувашской школы, мужского и женского при ней приходских училищ с трехлетними педагогическими курсами. – Симбирск, 1915.

9. *Яковлев И.Я.* Моя жизнь. – М., 1997.

Н.С. Степанова-Третьякова, Н.К. Шабанов

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УМЕНИЙ У СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРОВ, АРХИТЕКТОРОВ ПО СРЕДСТВАМ ОСВОЕНИЯ ФОРМЫ ПРЕДМЕТОВ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РИСОВАНИЯ

В статье рассматриваются некоторые аспекты освоения формы в процессе изучения академического рисунка в системе дизайнерских и архитектурных дисциплин, целью которого является развитие конструктивного, пространственного мышления как результат формирования художественных умений. Освоение способов и законов передачи формы развивает у студентов дизайнеров и архитекторов чувство пропорции, конструкции, пластики, объема. В связи с этим представляется актуальным произвести обобщение и систематизацию по данной проблематике.

The article considers some aspects of development of forms in the process of studying of academic drawing in the system design and architectural disciplines, тhe aim, which is to develop a constructive, spatial reasoning, as a result of formation of artistic skills. Development of ways and laws of the form develops students ‘ designers and architects sense of proportion, design, plastics, volume. In this regard, it seems relevant to make a generalization and systematization of this issue.

Ключевые слова: форма предмета, академическая система рисования, художественные умения, архитектура, дизайн, изобразительное искусство, рисунок, тон, объем, технический прием, контурно-схематический способ, геометрально-математический способ, конструктивно-пространственный способ, пространственно-пластический способ, художественные материалы, линейная

перспектива, воздушная перспектива, конструктивно-пространственное мышление, светотеневая моделировка.

Keywords: the shape of the object academic system of drawing, artistic skills, architecture, design, fine art, drawing, tone, volume, technique, contour schematic way, the geometrical mathematical way, structural-spatial way, spatial-plastic way, art materials, linear perspective, aerial perspective, structural-spatial thinking, light and shadow modeling.

Современное техническое образование в России осуществляет переход на двухуровневую систему, которая включает в себя мобильность, интерактивность, и творческий подход, поэтому качеству подготовки бакалавров направлений дизайна и архитектуры отводится главенствующее место. Три основополагающих компонента лежат в основе этих специальностей: функция, конструкция и красота, поэтому формирование художественных умений и развитие конструктивно-пространственного мышления должно быть равнозначным, а сочетание спецдисциплин с художественными − взаимодополняющим.

Академическая система рисования представляет собой огромный пласт мирового развития изобразительного искусства: «Становление подлинно реалистической школы рисунка проходило в условиях столкновения идеалистических и материалистических взглядов на задачи и сущность школы и искусства, на отжившие и новые формы обучения, на догматические и прогрессивные тенденции в педагогических методах обучения» [1]. Именно она содержит в себе тот многовековой сложившийся опыт в передаче окружающей действительности на картинной плоскости. В результате сложилась целая система закономерностей графического изображения. Она включает в себя композицию, линейную перспективу, параметры тона (объем: светотеневую моделировку; воздушную перспективу; удаленность предметов от источника освещения; светлоту и насыщенность; материальность предметов; характер освещения (дневное, утреннее, вечернее, ночное; естественный, искусственный источники освещения); форму: контурно-схематический способ изображения, геометрально-математический, конструктивно-пространственный, пространственно-

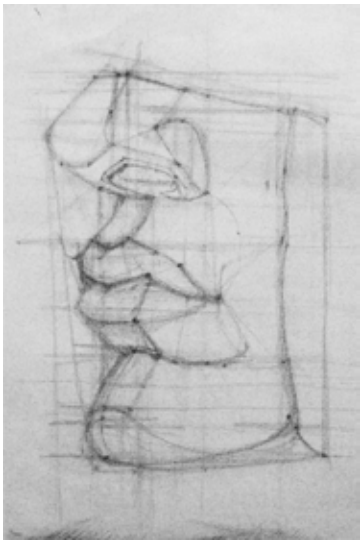


Рисунок 1. Способ 1.



Рисунок 2. Способ 2.

пластический способы изображения; художественные материалы (фактуру бумаги, вид и характер графических материалов); технический прием (характер штриха).

Из вышесказанного видно, что передача формы предмета является одной из составляющих компонентов академической системы рисования. А для студентов таких специальностей, как дизайн и архитектура, передача ее в процессе изображения на рисунках является значимым. При передачи формы у обучающихся развиваются конструктивное, пространственное мышление, целостное восприятие натуры, глазомер, художественные навыки и умения. Это является необходимыми условиями для профессионального становления будущих дизайнеров и архитекторов. Доказательством служат слова Ю.В. Чернышова: «В решении одной из важнейших и наиболее сложных проблем подготовки будущих специалистов − развитие конструктивно-пространственного мышления и творческого воображения, что в свою очередь является базой для комплексного обучения в процессе графической и проектной подготовки» [2]. Познавая строение изображаемого предмета в процессе освоения академического рисования, студенты понимают сущность проектной деятельности.



Рисунок 3. Способ 3.



Рисунок 4. Способ 4.

Как показывает история изобразительного искусства, освоение формы изображения предметов окружающей действительности в процессе рисования происходила поэтапно. В результате сложились четыре способа ее передачи. Первый способ изображения − контурно-схематический, встречающийся еще в Древнеегипетском (период Древнего Царства XXVIII−XXIII вв. до н.э., период Среднего Царства XXI−XVIII вв. до н.э.), средневековом искусстве (XII−XV вв.) [3]. Позже в XVII веке он был систематизирован И.Д. Прейслером. В этом методе форма анализируется по контуру. Основным инструментом анализа является метод координат: применение вертикальных и горизонтальных осей, на которые проецируются точки на картинной плоскости (рис. 1).

Второй способ − геометрально-математический. Его основоположником был Альбрехт Дюрер, представитель искусства Германии эпохи Возрождения XVI века. Впоследствии этот способ был развит в середине XIX века А.П. Сапожниковым. Это метод представляет собой анализ формы как совокупность отдельных геометрических тел с последующим их суммированием. В основе построения – знания о закономерностях плоскостного изображения объемных геометрических форм, насаженных на воображаемую ось симметрии (рис. 2.)

Третий способ изображения формы предмета − конструктивно-пространственный, практикуемый такими педагогами, как П.П. Чистяков, Ш. Холлоши, А. Ашбе, Д.Н. Кардовский на рубеже XIX−XX веков. Здесь представлена форма как совокупность геометрических тел, объем которых освещен светом. Таким образом, в рисунке учитывается три фактора: 1) контурные очертания; 2) сочетание геометрических форм; 3) световые градации: блик, сет, полутень, собственная тень, краевой рефлекс, падающая тень (рис. 3).

И последний, четвертый, − пространственно-пластический способ, отголоски которого встречаются еще в период первобытного искусства в наскальной живописи. Его называют «Методом плетения каната (веревки) или косы», описанным Н.Э. Радловым в XX веке. В этом способе передачи формы линия не обрисовывает контур, как в первом методе изображения, а оплетает форму, заводится вовнутрь ее в пространстве, тем самым представляет собой сочетание пластических ритмов. Он является совокупностью всех трех способов изображения, которые представляют собой мыслительные операции анализа натуры (рис. 4).

Безусловно, в учебном процессе студенты дизайнеры и архитекторы на практике должны применять все четыре способа при воспроизведении натуры, т.к. они являются взаимодополняющими элементами друг друга. Если в ходе изображения натуры пренебрегать одним из методов, качество работы будет невысоким. Например, зачастую, увлекаясь только конструктивно-пространственным рисунком, обучающиеся на дизайне и архитектуре высших учебных заведений игнорируют контурно-схематический способ, тем самым упускают схожесть с натурой; особенно часто это наблюдается в процессе рисования портрета. При выполнении обнаженной женской фигуры, увлекаясь методом «обрубовки», будущие дизайнеры и архитекторы зачастую забывают передать пластику движения тела, которая осуществляется пространственно-пластическим способом. В результате работа лишена индивидуальности позирующей натуры. Именно поэтому применение четырех способов изображения в академической системе рисования позволит полноценно изучить и передать форму предметов, а также качественно повысить уровень художественных умений у обучающихся. Делая определенное задание по рисунку, студенты

должны выполнять и проверять свои работы контурно-схематическим, геометрально-математическим, конструктивно-пространственным и пространственным способами натурного изображения.

Таким образом, освоение формы предмета по средствам исторически сложившихся методов рисования в системе академической школы позволит будущим дизайнерам и архитекторам не только качественно выполнить постановку, но и выведет на высокий уровень художественные умения обучающихся.

Библиография:

1. *Шабанов Н.К.* Экскурс в область истории подготовки учителей изобразительного искусства в России/Н.К. Шабанов// Художественная педагогика XXI века. – Курск, 2010. – С. 3−18.

2. *Чернышов Ю.В.* Исторический аспект развития архитектурного рисунка как дисциплины художественного цикла в архитектурном образовании / Ю.В.Чернышов//Научно-технический журнал «Вестник БГТУ им. В.Г.Шухова». – Белгород, 2010. – № 2. − С. 190−193.

3. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека: Пособие для художников, преподавателей и учащихся, перевод В.А.Виталса / Под ред. Л.Робине. – М.: ЗАО «СВАРОГ и К», 1999. – 336 л.: цв. ил.

О.С. Павлова

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ПЛАН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Русский народный костюм изучается в данной статье с точки зрения визуального выражения определенных традиций русского народа, так как именно через одежду проявляется индивидуальность носителя.

Russian folk costume is studied in this article from the point of view of the visual expression of certain traditions of the Russian people, as the individuality of the bearer is manifested through clothing.

Ключевые слова: русский народный костюм, визуальное выражение традиций, объединение компонентов сознания русского крестьянина.

Keywords: Russian folk costume, a visual expression of the traditions, the components' association of the Russian peasant consciousness.

Русский народный костюм выступает памятником духовной и материальной культуры. Возникнув как результат рукотворной деятельности с функцией узко-практичного назначения, он, одновременно, выразил эстетические вкусы и чувствования его создателя - представителя нации. Одновременно народный костюм представил собой неповторимый художественный облик, сущностные ценности которого тесно переплелись с его функциональными особенностями. Народный костюм, таким образом, - это законченный, целостный высокохудожественный ансамбль, который сочетает в себе конкретную функциональную направленность и образное содержание, обусловленное сложившимися традициями его создателей и носителей. Этот ансамбль образован единством элементов: гармонично сочетающиеся между собой предметы одеяния, украшения и

аксессуары, головные уборы, обувь, прическа. В искусстве народного костюма, к его основным элементам как неотъемлемую часть можно добавить и элементы художественно-декоративного творчества: вышивка, шитье, низание, кружевоплетение, аппликации из различных видов материалов с вплетением разнообразных украшений (бусы, бисер, ленты, тесьмы, блестки, пуговицы, кружева). В собранном виде народный костюм выступает единым традиционным комплексом предметов одеяния и элементов художественно декоративного творчества с соблюдением закономерностей объемов и плоскостей, линий; цветовых сочетаний и гармонии пластики и фактуры тканей.

Создателями и охранителями традиций в русском народном костюме были крестьяне, поэтому на становление русского народного костюма как вида художественно-декоративного творчества существенную роль сыграли особенности крестьянского быта и идеологические воззрения. Декорации в русском костюме имели четкую функциональную направленность в сочетании с религиозными убеждениями: на нижних слоях одежды, непосредственно надевавшихся на тело, орнамент вшивался на наиболее важные места, выполняя роль оберега от нечистой силы - это магические узоры на пазухе, вороте, обшлагах рукавов, на подоле. Что касается одежды праздничной, то здесь «обереги» в виде вышивки, прошв, мелкой аппликации и нашитых лент располагались по швам подоплеки и плечевым швам. Среди крестьян считалось, что одежда должна быть многослойной, широкой и богато украшенной, с целью - скрыть владельца или владелицу от «дурного сглаза». Орнаменты употреблялись преимущественно мелкие, геометрические, иногда растительные, но во всех них обязательно заключались тайнописные знаки, идеограммы, которые специально подбирались для каждой владелицы или владельца для охранения ее или его от беды. Помимо этого декоративное оформление одежды непременно гармонировало с внутренним убранством крестьянской избы. Красочные расцветки подзоров, рушников и скатертей, покрышек на сундуки, половиков, а также расписной деревянной утвари сочетались и перекликались с яркими тканями одежды, с узорами и орнаментом.

Итак, ансамбль русского народного костюма - это объединение в

одной форме нескольких компонентов сознания русского крестьянина: его религиозные, моральные и идеологические убеждения, особенности философского и научного воззрения на жизнь, привычки и традиции быта, чувственный опыт и житейские знания.

Русский народный костюм, как и другие проявления русского народного творчества, носящего декоративно-прикладной характер, по способу освоения материала, относится к искусствам, где используется преимущественно естественно-природные материалы. Поэтому визуальный, зрительный способ эстетического воздействия русского народного костюма на реципиента - не единственный: натуральные качества применяемых природных материалов, их вещественная определенность и сенсорная конкретика так же играют существенную роль в характеристике его эстетического воздействия на человека. Итак, эстетическая составляющая русского народного костюма - это его художественные, социальные и природные особенности, проявляющиеся в полиморфии свойств действительности и находящие свой отклик в ценностных смыслах как создателя, так и реципиента.

Вышеперечисленные функции русского народного костюма не являются единственными. По нашему мнению, основополагающей функциональной основой русского народного костюма являются его знаковые функции. Уже на самых ранних стадиях развития человеческого общества одежда была не только «укрытием» для людей, но и символизировала определенные жизненные процессы, была ритуальным объектом.

П.Г. Богатырев в 1937 году в своих исследованиях на примере национального костюма Моравской Словакии показал, что любая вещь, любой элемент национального костюма, обладает целым набором функций, которые можно подразделить на символические и практические [2, С.308]. Поэтому одежду можно рассматривать не только как вещь, но и как знак, символизирующий и характеризующий ее владельца. Вместе с тем, как справедливо отмечает Н.М. Калашникова, хотя костюм и одежда в большей степени выполняют задачу покрытия тела человека, их функциональные особенности во многом различаются [3, С.91]. Одежда служит человеку для защиты тела, под костюмом же подразумевается определенная

образно-художественная система, характеризующая индивидуум. В понятие «костюм» входят одежда, обувь, прическа, головной убор, перчатки, украшения, макияж и др. Костюм заключает в себе образно-психологическую характеристику своего носителя, являясь тем знаком, который, с одной стороны, отличает, выделяет его и, с другой стороны, позволяет узнать в нем представителя определенной общественной среды.

О семиотическом механизме культуры подробно писали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский. Они отмечают, что знаковые функции одежды, ее семиотика и семантика, могут и должны быть понятны и верно прочитаны как человеком, представляющим данную традицию, так и самим носителем. Поэтому народный костюм кодируется не одним индивидом, а целым коллективом и считывает, расшифровывает его также коллектив или один из его представителей. Это усиливает и выделяет социо-культурную функцию одежды из всего набора функций национального костюма и позволяет включить человека в пространство социума [4, С.144-164]. Как отмечает Н.М. Калашникова, одежда, являясь частью культурного пространства, отражает любые, даже малозначительные, изменения в существовании человека, как на уровне функциональном, так и на уровне понимания ее концепта и представлений о ней. Поэтому при изучении особенностей русского народного костюма как традиционного комплекса одежды необходимо параллельно изучать пространство, в котором разворачивается бытие носителя костюма, а с другой стороны, выявлять трансформации форм одежды как следствия воздействия разнообразных культурных кодов [3, С.91]. Под культурными кодами, которые воздействуют на изменения в форме одежды, А.К. Байбурин [1, С.144] и О.В. Лысенко [5, С.81-100] в первую очередь предлагают понимать такие ритуалы жизненного цикла человека, как «родина», «свадьба» и «похороны», которым соответствуют возрастные характеристики: детство, зрелость, старость.

Сравнивая ритуальную одежду с социально-возрастными особенностями жизнедеятельности человека А.К. Байбурин и О.В. Лысенко приходят к выводу, что ритуальная одежда - это визуальный план культуры, который маркирует человека и фиксирует его положение во времени и в пространстве, соотносит с ритмом человеческого

жизненного цикла. Например, появление ребенка на свет маркируется конкретной ритуальной формой опоясывания (поясом, нитью, лентой и др.). Затем, с возрастом, в одежде происходит разделение по полу: мужская и женская одежда, обычно за счет цветовой гаммы и закрепления элементов одежды (юбка у девочек, штаны у мальчиков). К моменту достижения половой зрелости и установления контакта с противоположным полом, в период снятия оппозиции «мужское-женское» (сватовство, сговор, девичник, свадьба), формирование комплекса одежды достигает своей кульминации как на структурном уровне (максимальное количество элементов одежды в составе костюма), так и на уровне маркировки (орнамент, цвет одеяния, украшения). После свадьбы количество и качество маркеров в одежде постепенно снижается и достигает минимума к концу жизни человека, что хорошо отражено в погребальном костюме. Русский народный костюм в опосредованном виде всегда выражает определенные традиции русского народа, так как именно через одежду проявляется индивидуальность носителя [3, С.93].

Итак, ансамбль русского народного костюма выступает как система, появившаяся в результате соединений множества противоречивых составляющих крестьянского сознания. Именно поэтому при осмыслении особенностей русского народного костюма исследователю необходимо привлекать такие синкретические отражения различных событий, явлений и представлений, как мифология, обрядовые традиции и обычаи, эмпирию, социально-возрастные особенностями жизнедеятельности носителей и создателей русского народного костюма. Русский народный костюм - это элемент семиотической сферы традиционной культуры русской нации, это, одновременно, и знак, и символ художественно-творческого ее выражения. В образно-стилистической композиции русского народного костюма, в его структуре отражаются этические, этнические, художественно-эстетические представления русского народа, особенности его менталитета, истории, ценностных ориентаций, а так же уровень духовно-материальной культуры.

Библиография:

1. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. - СПб., 1993.

2. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. - М., 1971.

3. *Калашникова Н.М.* Народный костюм. - М.: Сварог и К., 2002.

4. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5. Вып. 284. - Тарту, 1971.

5. *Лысенко О.В*. Метаморфозы одежды в хаосе архаичных форм: модель формирования семантической структуры «народного костюма» в восточнославянской этнокультурной традиции XIX-XX вв. - СПб, 1996.

Н.Н. Цветкова

КОСТЮМ КАК СРЕДА. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ТИПОЛОГИЯ

В статье рассматривается одно из направлений современного текстильного искусства – арт-костюм как средовой объект. Представлена авторская типология костюмных арт-объектов, приводятся примеры их использования для создания различных художественных образов.

The article is about one of the directions of contemporary textile art –costume environment. The author presents a typology of costume art objects, provides examples of their use to create a variety of artistic images.

Ключевые слова: костюмный энвайронмент, костюмная среда, искусство текстиля, искусство волокна, «fiber art», арт-объект, инсталляция.

Keywords: costume environment, textile art, «fiber art», art object, installation.

Современное искусство текстиля вышло за рамки термина «декоративно-прикладное искусство». В мировой практике в настоящее время используется более широкий термин «fiber art» – искусство волокна, что предполагает большую свободу в применении материалов. В современном «fiber art», помимо традиционных нитей и тканей, возможно использование «нетекстильных» материалов – стекла, металла, полиэтилена и др.

Еще в середине XX в. исследователи говорили о новой форме текстильного искусства – «энвайронменте», среде. Американские исследователи Милдред Константин и Джек Ларсен подразделяли энвайронмент на три подвида: текстильный энвайронмент, находящий

применение в архитектурной практике, экспериментальный, носящий исследовательский характер и костюмный [1, с. 36]. В рамках данной статьи рассматриваются типы современного костюмного энвайронмента.

Прежде всего, следует определить, что такое костюмная среда и в чем ее отличие от объектов авангардной моды. На наш взгляд, «костюмной средой следует считать арт-объект, обычно выполненный в единственном числе и имеющий определенную концепцию. Причем этот объект, с одной стороны, оказывается направленным на человека, а с другой – на то, что человека окружает, с целью изменения этого окружения» [2, с. 89]. Арт-объект костюмной среды обычно имеет форму одежды, что очевидно из его названия. При помощи объектов костюмного энвайронмента можно выразить какую-либо идею – социальную, политическую, экологическую и т.д.

При исследовании объектов костюмной среды нами было выделено семь типов этого вида искусства:

− нетрадиционный;
− экологический;
− конструктивный;
− связующий;
− декоративный;
− независимый;
− энвайронмент внутреннего мира человека.

К нетрадиционному костюмному энвайронменту можно отнести объекты, созданные из «нетекстильных» материалов – металла, бумаги, пластика и т.д. В качестве примера подобных работ можно привести объект Миа Челли «Сумочки для богатых», выполненный из вырезанных в виде кружев бумажных пакетов, а также необычное платье «Позвольте им попить чайку», автором которого является Анжела Брайт. Частью объекта Анжелы Брайт стали использованные чайные пакетики и кофейные фильтры. Рошель Даль создала работу «Память», состоящую из использованной фотографической пленки, а Нэнси Джонс Ветмор связала трехмерный проволочный «костюм», который как бы хранит память тела человека, когда-то его надевавшего. Использование в объектах костюмного энвайронмента нетипичных материалов связано с популярной темой экологии и вторичного использования материалов.

В объектах экологического типа костюмной среды также присутствуют элементы, направленные на сохранение окружающей среды. Однако здесь эта задача решается не за счет применения нетрадиционных материалов, а за счет художественного образа. К экологическому типу костюмной среды относится работа Ксении Барага «Земной шар». Объект представляет собой вязаное платье, юбка которого имитирует Землю.

Следующий тип костюмного энвайронмента представлен конструктивно измененными предметами одежды. Изменения направлены на выражение авторской концепции и часто бывают парадоксальны. Например, серия работ американской художницы Мариан Шоеттл «Clothing Enigma» представляет собой «статичный перформанс» [3, с. 155]. Один из объектов этой серии − «Внутри и вне традиционного платья» − является двухсторонним. Одно «платье» переходит в другое через общую юбку. Человек становится пленником такой одежды, существуя уже не как самостоятельная личность, а как инструмент для выявления идеи художника.

Связующий тип костюмной среды представляет собой одежду, которая может быть одновременно надета несколькими людьми, т.е. это объекты, связывающие людей в единое целое через общие детали – рукава, карманы и т.д. Например, работа немецкого дизайнера А. Квентин-Штоль «Плацента» показывает соединение матери и ребенка через общую деталь головных уборов.

Характерной особенностью декоративного костюмного энвайронмента является изображение различных деталей человеческого тела, в том числе внутренних органов. «Тело как бы видится насквозь, перестает быть тайной, и, если рассматривать кожу человека как защитную оболочку, а одежду как “вторую кожу”, то можно сказать, что костюмный энвайронмент декоративного типа проецирует эти оболочки в обратном порядке» [2, с. 94], т.е. от тела к одежде, затем снова к телу, но уже изображенному на одежде.

Новозеландские художники Кэтрин Престон и Энжи Робинсон создали платье «За закрытыми дверями», складки которого образуют лицо женщины. Их соотечественница Линда Лепу в объекте «Тату» представила имитацию татуированной кожи человека. Работа Бриджит Спонер «Мои ноги» представляет собой «ботинки», сотканные в виде ступней автора.

К работам декоративного типа относится арт-объект «Сердце», автором которого является художница Силья Пуранен. Объект представляет собой белую рубашку, на которой в технике трансферной печати изображено человеческое тело, поверх которого вышиты контуры рук, держащие полупрозрачное сердце. Еще одна работа на данную тему − инсталляция художницы Аннели Слаббинк «Коллекция корпусов», представленная в 2012 г. на Биеннале современного «fiber art» в Португалии. Композиция представляла собой группу женских платьев с вышитыми на них красной нитью контурами внутренних органов – сердцем, почками, легкими и т.д. «Мои работы как зеркало отражают жизнь человека и ставят экзистенциальные вопросы, тесно связанные с эволюцией человеческого тела» [4, с. 26], − утверждает автор этой работы.

Независимый костюмный энвайронмент представляет собой многочисленную группу арт-объектов, которые имеют форму одежды, но не созданы для того, чтобы из надевали. Люсия Флего (Италия) создала объект «Конфиденциальная невеста» из плексигласа и алюминия. Это скульптура, имеющая форму платья, ее высота 200 см не соответствует реальным пропорциям человеческой одежды. Арт-объекты Дональда Талбота (США) и пространственная инсталляция Нитикул Нимкулрат (Турция) также представляют собой выход костюма в область формального искусства. «Семейные галстуки» Дональда Талбота представляют собой композицию, выполненную из металлических нитей, в которую включены стилизованные галстуки и мужские пиджаки. По словам автора, работа посвящена «проблемам патриархального общества» [6, с. 77]. Нитикул Нимкулрат создал серию текстильных скульптур, внешне похожих на платья, которые, однако, не могут быть использованы в качестве одежды, т.к. не являются полыми. Во всех представленных примерах элементы одежды становятся самостоятельными скульптурными формами, существующими в пространстве независимо от человека.

Костюмная среда, направленная на взаимодействие с внутренним миром человека, представлена работой Джеффри Сканлан «Спасательный жилет», посвященной акту самоубийства. «Спасательный жилет» состоит из небольших подушек, соединенных деревянными и резиновыми деталями. По мнению автора, такой жилет сможет спасти человека от суицидальных мыслей, сгладив противоречия между жестоким внешним

миром и внутренним состоянием человека. Другой пример выражения внутреннего энвайронмента можно видеть в инсталляции Фионы Керквуд «Все для любви». Работа создана из искусственных волос. «Я люблю экспериментировать со своими волосами. Волосы привлекают и мужчин, и женщин, на протяжении всей истории человечества они считались эротичными… Моя работа отражает любовь к себе и ближним» [5, с. 115], − говорит автор.

Искусство костюмного энвайронмента предполагает непосредственное участие человека в выражении творческого замысла художника. В результате исследования объектов костюмной среды, можно выявить несколько типов отношения художника к человеческому телу:

− изменение тела человека в соответствии с «идеальными параметрами»;

− деформация человеческого тела;

− полное или частичное сокрытие человеческого тела;

− восприятие тела как части художественного образа;

− выделение и акцентирование отдельных частей тела [2, с. 95].

Изменение форм тела человека при помощи одежды можно назвать характерной тенденцией развития западноевропейского костюма. Попытки создать идеальный образ, сформировавшийся в общественном сознании, привели к широкому распространению корсетов, кринолинов, различных подкладок. В современном костюмном энвайронменте данная тенденция также присутствует. Например, в работе «Хозяйка кольца», автором которой является Рэйтчел Даная Рюдден (Великобритания), использованы корсет и кринолин.

Деформация человеческого тела, намеренное гротескное искажение его пропорций, попытка стереть границу между красивым и уродливым – характерные черты объекта итальянской художницы Федерики Бруни «Горб (красота внутри)». Работа представляет собой жилетку, наполненную резиновой пеной, формирующей горб. Внутренняя сторона горба украшена вышивкой. Автор как бы говорит зрителю, что нужно нечто большее, чем поверхностный взгляд, чтобы увидеть истинную красоту горбатого человека, необходимо заглянуть к нему в душу. Работа показывает двойственность человеческой природы, возможность сочетания внешнего несовершенства и внутренней красоты.

Создавая объекты костюмной среды, в которых тело человека полностью или частично скрыто, художники часто выражают собственное отношение к какой-либо проблеме. Например, в работе Самины Сейед (Италия) «Иран, страна ограничений» женщина, одетая в темную закрытую одежду, говорит со зрителем через вышитый на ее платке вопрос «где мой голос?», являясь, таким образом, выразителем политической позиции художника. Социальному положению женщин посвящена работа Кайлин Геренц (США) «Каждый день она – волк», где зритель видит женщину с лицом, полностью закрытым волчьей маской [7, с. 50, 17]. Человеческое тело в представленных арт-объектах не имеет для художника самостоятельной ценности и выступает лишь носителем авторской идеи.

Противоположное отношение к телу человека представлено в объектах костюмной среды четвертого типа − восприятие тела как части художественного образа. В перформансе Джемиса Люциани и Софии Ванини (Италия) «Устройство для пространственного форматирования тела» надетый на человека костюмный арт-объект способен диктовать собственные правила поведения. Однако тело пытается вырваться из надетых на него «оков», сопротивляясь и не желая подчиняться.

Акцентирование внимания на отдельных частях человеческого тела путем их обнажения, искусственного увеличения и т.д. можно видеть во многих объектах костюмной среды. Мексиканский дизайнер Венди Мойер в объекте «Колючий жар» украсила женскую грудь двумя большими цветущими кактусами. Акцент на грудь сделан и в объекте Родни Тобурн (Новая Зеландия). Это мужской вариант бюстгальтера, созданный из кожи и металла.

В настоящее время костюмная среда вызывает у художников, работающих в области «fiber art», большое внимание и интерес. Возможно, это происходит потому, что именно в данной области искусства костюма более всего возможен творческий поиск новых идей и новых решений, не связанных с развитием модных брендов. Костюмный энвайронмент является самостоятельной областью искусства «fiber art» и его арт-объекты не должны восприниматься как часть современной моды.

Примечания:

1. *Савицкая В.И.* Превращения шпалеры. − С. 36. Цит. по Constantin M., Larsen J.L. Beyond Craft: The Art Fabric. − New York, 1973.

2. *Цветкова Н.Н.* Искусство ручного ткачества. − СПб.: Изд.-во «СПбКО», 2014. − 217 с.

3. *Chloe Colchester.* The New Textiles. Trends and Traditions. − New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991. – 192 p., англ. яз.

4. Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out Guimaraes, Portugal. Contemporary Textile Art Triennal 1 Sep/14 Oct. Catalog. – 147 p. англ., португал. яз.

5. Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog. – 144 p., англ., итал., франц. яз.

6. *Nancy Orban*. Fiber Art Design Book Six. − Acheville, North Carolina, USA: Lark Books, 1999. – 224 p., англ. яз.

7. Premio Valcellina Award 2009. The catalog of exhibition. Italia: Associazione le Arti Tessili, 2009. – 107 p., англ. и итал. яз.

Библиография:

1. *Савицкая В.И.* Превращения шпалеры. − М.: Галарт, 1995. – 87 с.

2. *Цветкова Н.Н.* Искусство ручного ткачества. − СПб.: изд.-во «СПбКО», 2014. − 217 с.

3. *Цветкова Н.Н.* Искусство текстиля XXI в.: Направления развития // Общество. Среда. Развитие. − СПб.: Астерион, 2011. − № 4 (21). – С. 168−173.

4. *Цветкова Н.Н.* Костюмный энвайронмент как часть современного актуального искусства // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы 15 международной научной конференции / под ред. Калашниковой Н.М. − СПб.: СПГУТД, 2012. – С. 236−241.

5. *Chloe Colchester.* The New Textiles. Trends and Traditions. − New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991. – 192 p., англ. яз.

6. *Nancy Orban*. Fiber Art Design Book Six. − Acheville, North Carolina, USA: Lark Books, 1999. – 224 p., англ. яз.

К.И. Маслов

К ИСТОРИИ ОБУЧЕНИЯ «РИСОВАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ» И ИКОНОПИСАНИЮ В ДУХОВНЫХ АКАДЕМИЯХ И СЕМИНАРИЯХ В XVIII–XIX ВЕКАХ

Статья посвящена истории обучения «рисовальному искусству» и иконописанию в православных Духовных Академиях и семинариях в XVIII–XIX веках. Показано, что в то время как Феофан Прокопович ввел преподавание рисунка и живописи в своей школе под влиянием пиэтической педагогики А.Г.Франке, а в эпоху Екатерины II учреждение в Духовных Академиях и семинариях рисовальных классов явилось следствием просветительского взгляда на образование Правительства, классы иконописания в Николаевское время являлись одним из элементов охранительной государственной политики.

The article is devoted to the history of training in drawing and icon-painting in the Orthodox spiritual academies and seminaries of the 18th - 19th centuries. It is shown that while Theophan Prokopovich introduced the classes of drawing and painting in his school under the influence of pietist educational project of A.H.Francke, and during the reign of Catherine II the institution of drawing classes in spiritual academies and seminaries was the result of Enlightenment policy in regard to education of the government, the classes of icon-painting in the age of Nicholas I may be seen as an element of the conservative policy of the tsarist autocracy.

Ключевые слова: православная, духовная академия, православная духовная семинария, рисовальное искусство, иконописание, иконописный класс, Н.А. Протасов, Ф.Г. Солнцев.

Keywords: Orthodox Spiritual Academy, Orthodox seminary, the art of drawing, icon-painting, icon-painting classes, N.A. Protasov, F.G. Solntsev.

Составляя Духовный Регламент для «домов училищных» и следуя идеям немецкой пиэтической педагогики А.Г.Франке, Феофан Прокопович предусмотрел преподавание в них, помимо специальных, также и некоторых общеобразовательных предметов – новых языков, математики, географии и истории [1, с. 55] (1). Несмотря на то, что именно в пиэтической школе, в которой учеников стремились максимально загрузить занятиями во избежание греха праздности, на «рисовальное искусство» «впервые было обращено надлежащее внимание» и оно было введено в курс школьного обучения, как музыка и случайные полезные знания, в числе так называемых рекреационных предметов [2, с. 61] (2), в список Духовного Регламента Феофан его не включил в силу, очевидно, узко утилитарного взгляда на образование Петра I [4, с. 14–15]. Святитель позволил себе, однако, ввести обучение рисунку и живописи в своей собственной школе на Карповке в Санкт-Петербурге (3).

В первой половине XVIII века был, кажется, еще только один случай, когда студентов духовной школы обучали «художествам»: в 1746 году настоятелем Троице-Сергиевой Лавры архиепископом Арсением (Могилянским) был открыт иконописный класс в Троицкой семинарии [6, с. 123; 7, с. 52]. Открытие его вовсе не было, однако, связано с пиэтической доктриной, но объяснялось прямой экономической выгодой проведения работ в Лавре «не подрядом», а собственными силами обители (4). Очевидно, что преподававшие в иконописном классе выходцы из Украины определяли «малороссийский» стиль образов, писавшихся учениками (5).

До правления Екатерины II указание Духовного Регламента относительно учебных предметов семинарий оставались, однако, «на бумаге» [11, с. 8]. Знания общеобразовательного характера попадали в курс семинарий – по мнению П. Знаменского – «только случайно или вследствие признания их полезными для изучения специальных предметов или по их надобности, так сказать, домашнего обихода» [4, с. 450–451]. Эта ситуация коренным образом меняется в царствование Екатерины II, когда узко утилитарный взгляд на образование уступает место более широким педагогическим воззрениям эпохи Просвещения и правительство начинает понимать, «что государственное благосостояние зиждется не на одном распространении полезных

специальных знаний, а на общем образовании ума и сердца» [11, с. 16]. Признав состояние духовного образования неудовлетворительным [4, с. 458–459; 11, с. 16–17], Екатерина II попыталась его улучшить, взяв за образец, в части предметов общеобразовательных, программы учрежденных ею народных училищ. При устройстве последних она руководствовалась австрийской системой народного образования. Известно, что проблемы образования она обсуждала с императором Иосифом II (6) в 1780 году, во время своего пребывания в Австрии, а после ее отъезда Иосиф II послал ей австрийские учебники [13, с. 1]. Спустя несколько лет после этой встречи, в 1786 году, Екатериной II был утвержден Устав народных училищ, который был составлен на основании австрийского опыта. В программы учреждавшихся согласно этому Уставу главных и малых народных училищ было включено так же, как и в австрийских «нормальных школах», «рисовальное искусство». Тогда же был издан и указ императрицы о введении в духовных школах «новых общеобразовательных предметов (физики, географии, истории, арифметики)» [11, с. 20]. Хотя рисование, а в некоторых случаях также и живопись, в списке этих «новых предметов» отсутствовало, введение его в учебные курсы семинарий Правительством поощрялось (7).

В отличие и от немецких пиэтических школ, и от отечественных народных училищ, «рисовальное искусство» в семинариях отнесено было к предметам необязательным, «экстраординарным», в сущности, рекреационным. Единой программы преподавания не было. Как и другие общеобразовательные экстраординарные предметы, рисование вводилось в семинариях и академиях «по большей части только по случайным вкусам и видам различных начальств» [4, с. 763] и в тех случаях, когда находились необходимые для этого «материальные средства» [14, с. 112].

В последней трети XVII – начале XIX веков классы «рисовального искусства», а иногда и живописи, были открыты в некоторых семинариях и в трех академиях: в старейшей – Киевской Духовной Академии, а также в учрежденных в 1797 году Санкт-Петербургской и Казанской.

В Киевской Духовной Академии рисовальный класс был открыт митрополитом Самуилом (Мислáвским) в 1785 году [15, 124]. В классе занятия проводились «для наиболее талантливых, а может быть и

состоятельных учеников», но вне класса «рисованием занимались почти все воспитанники» [16, с. 188]. «Самоучки-живописцы» рисовали «конклюзии, виньетки и заглавные листы к книгам, подносимым во время диспутов почетнейшим из посетителей» [17, с. 347–348]. По воспоминанию И.Ф.Тимковского, учившегося в Киевской Духовной академии в конце XVIII века, праздниками для учащихся «были приезды итальянцев из Ломбардии, всякий год весною на месяц, с большою лавкою латинских и французских книг, эстампов и учебного снадобья – при том, как рисованье было почти общим у всех, начиная правилами школы и восходя до фигур и ландшафтов, штрихом, тушью и красками... приятно было в той же лавке получать себе образцы и материалы, а при выборе и других новостей наглядеться» [18, с. 166].

В Санкт-Петербургской Духовной академии рисование было введено митрополитом Амвросием (Подобедовым) [19, с. 108–109, 112]. В Казанской академии рисованием и живописью занимались все, кто имел к этому «охоту и способность». В 1813–1816 годах рисовальный класс разделен был на два – высший и низший. Преподавались известные правила о рисовальном искусстве И.Д.Прейслера (8), «пропорции частей человеческого тела и головы, рисование целых фигур и о свете и тени с показанием на практике» [21, с. 117].

В конце XVIII – начале XIX веков рисовальные классы заведены были, в частности, в Волынской [22, с. 7], Рязанской [14, с. 123], Тобольской [23, с. 19], Полтавской [4, с. 781], Костромской [24, с. 6], Тверской [25, с. 252–253], Каменец-Подольской и Шаргородской [26, с. 10, 24, 26–29, 72], Минской [27, с. 97], Могилевской [28, с. 23] семинариях, в Харьковском коллегиуме [4, с. 764]. Отчасти этому способствовал указ Св. Синода 1798 года, предписывавший, «чтобы относительно порядка в преподавании учебных предметов сообразовывались с теми духовными Академиями, куда для продолжения образования посылаются воспитанники семинарий» [22, с. 7].

Как и в Духовных Академиях, занятия рисованием в семинариях проводилось по желанию учащихся, недостатка в которых не было. Н.В.Малицкий так описывал отношение к этому предмету учащихся во Владимирской семинарии в начале XIX века: «страсть к рисованию проявлялась у большинства учеников; любитель живописи деньги,

данные отцом на крупу, предпочитал употребить на покупку ящичка с красками и кисточками: заведется ими и все свободное от ученических дел время посвящает рисованию сельских пейзажей. За неимением красок употреблялся карандаш». Рисунками украшались сборники стихотворений, планы публичных экзаменов и, в особенности, билеты [29, с. 181–182].

Учителями в рисовальные классы могли быть приглашены те, кто преподавал рисование в народных училищах, если конечно семинария располагала соответствующими денежными средствами. Похоже, однако, что из-за их отсутствия в большинстве случаев «рисовальному искусству» должен был обучать кто-либо из преподавателей семинарии или даже самих семинаристов. В Минской семинарии, например, внеурочные занятия по рисованию вел учитель среднего класса грамматики, совмещавший их с преподаванием арифметики и истории [27, с. 97]. В Каменец-Подольской семинарии рисованию обучали студенты и класса риторики, и класса философии, и богословия. Одновременно с «рисовальным искусством» они вели занятия по арифметике и языкам. Известный впоследствии церковный писатель Анатолий Мартиновский (до пострига – Августин) был определен учителем рисования, будучи сам еще в богословском классе [30, с. 24, 26–30].

Занятия в рисовальном классе не предполагали, что выпускники духовных школ будут профессионально заниматься рисованием или живописью. Мысль о возможности практического использования полученных семинаристами на занятиях навыков иногда у церковного начальства возникала. В 1800 году был открыт, например, класс рисования в Тобольской семинарии, так как нужны были, по мнению «тобольских архипастырей», «особые надзиратели» за иконописцами, «ревизоры» «для осмотра икон, привозимых из России на продажу и для освидетельствования иконостасов» [23, с. 19]. В 1816 году архиепископ Минский и Литовский Анатолий обратился в Св. Синод с просьбой разрешить открыть «класс рисовального и живописного искусства» в семинарии. В качестве довода преосв. Анатолий сослался на ветхость иконостасов в церквах Минской епархии и отсутствие людей, знающих иконописание (9).

В Александровское время правительством была проведена реформа светского образования, а вслед за ней и духовного. В 1814

году были приняты Уставы духовных школ. Экстраординарный статус занятий был упразднен, а рисовальное искусство и некоторые другие экстраординарные предметы были удалены из учебных программ как «нарушающие стройность системы и признанные излишними» [31, вып. 1, с. 31] (10).

Обучение рисунку и живописи в духовных школах возобновлено было только в Николаевское время и лишь в духовных семинариях и училищах. Однако теперь оно служило не делу воспитания просвещенного подданного, но охранительной идее возвращения к отеческим добродетелям.

В 1830 году Правительство, обеспокоенное опасностью Раскола, обратило свое внимание на состояние иконописания, и правящим архиереям св. Синодом указано было сообщить «о состоянии иконного ремесла в их епархиях и о мерах, какие представляются желательными для предупреждения распространения в народе неискусно писанных икон» (11). Меры, предложенные по запросу Св. Синода для исправления иконописания, не сводились только к его цензуре, предлагалось учредить училища иконописания, а также ввести иконописание в учебные курсы семинарий. Именно тогда впервые прозвучала мысль о необходимости вернуться в иконописи «к древним образцам» (12) и «придерживаться оригиналов греческих, как первых образцов грекороссийской церкви» (13). Через несколько лет эту мысль попытался осуществить граф Н.А. Протасов, назначенный в 1837 году обер-прокурором Св. Синода.

В 1839 году Н.А. Протасов добился упразднения относительно независимой от Св. Синода Комиссии духовных училищ, в ведении которой находились духовные школы, учредил при Св. Синоде Духовно-учебное управление и, в обход Устава 1814 года, произвел изменение учебной части на основе «высочайше одобренных правил». Обучению был тогда придан характер по преимуществу практический: в 1840 году в семинарский курс были введены новые предметы «особенно полезные в общежитии и житейском быту священников» – естественные науки, медицина и сельское хозяйство, а в 1850-м также и геодезия [11, с. 64; 31, вып. 2, с. 94, 105]. В 1843 году к этим предметам было добавлено иконописание [31, вып. 2, с. 21]. Иконописание было введено в «протасовскую эпоху» также и в некоторых духовных училищах [31, вып. 2, с. 149].

Введение в курс семинарий иконописания имело не только практическое значение, как других «протасовских» предметов, и было не только одной из мер Правительства по исправлению иконописи, оно явилось одним из первых свидетельств изменения отношения его к отечественной иконописи, первым его практическим шагом в направлении восстановления традиции отечественного иконописания. При учреждении в 1843 году «в виде опыта» иконописного класса в Санкт-Петербургской семинарии особо было оговорено, что обучение в нем будет производиться «с особым направлением оного к иконописанию в древнем русском стиле» [34, с. 405].

«Высшим духовно-училищным наставником-наблюдателем» класса рисовального искусства в Санкт-Петербургской семинарии был назначен художник-археолог Ф.Г. Солнцев. Назначение это не было случайным: художник был к этому времени уже признанным знатоком отечественных древностей, проявившим себя и по художественной части, в частности, при оформлении в русском стиле Теремного и Большого Кремлевского дворцов. Еще в 1830 годы он начал работать над лицевыми святцами (14).

Ф.Г. Солнцев рекомендовал преподавателями в иконописный класс «классного художника живописи» Петра Заболотского и иконописца Пошехонова. Очевидно, что художник Заболотский должен был учить семинаристов академическому рисунку и живописи (15), в то время как Пошехонов – собственно иконописанию (16).

Первоначально образы, которые писали ученики иконописного класса, были скорее подражанием древнерусским в технике акварели, масла и других [34, с. 406]. К обучению иконописи в традиционном смысле приступили только с 1849 года, когда было введено «техническое учение» [34, с. 407] и ученикам «...практически показывались, на досках: прокладка, движки, общий свет, оплавка, синева, зарумянка, – вообще оплавливание красок, и в то же время ученики занимались писанием икон яичными красками в древнем вкусе» [35, с. 218]. Очевидно, что семинаристы, писавшие иконы, следовали тому же принципу переработки древнерусских изображений по «правилам искусства», что и их «высший наставник» (17).

В иконописный класс Санкт-Петербургской семинарии принимали

воспитанников, в которых замечена была не только «особенная охота», но и «способность к живописи» [34, с. 405]. Благодаря, несомненно, в первую очередь, обер-прокурору Н.А.Протасову она превратилась в своего рода образовательный центр: из иконописного класса семинарии вышло, по его свидетельству, немало учителей рисования и иконописи, преподававших впоследствии в других семинариях [34, с. 408]. В Санкт-Петербургскую семинарию посылались ученики из других епархий. В частности, когда в 1854 году в Тобольской семинарии был возобновлен класс рисования «под названием класса иконописания», а в высшем отделении Тобольского духовного училища под названием рисования, черчения и начал иконописания, учителя для него были посланы на два года в Санкт-Петербургскую духовную семинарию на учебу в иконописном классе (18).

Несмотря на стремление Н.А.Протасова повсеместно открыть в семинариях классы иконописания, дело это, однако, как утверждает К.Дьяконов, продвигалось «туго» [39, с. 245]: в 1851 году этот предмет существовал только в трех семинариях, Санкт-Петербургской, Могилевской и Кавказской (в последних двух иконописный класс был открыт в 1849 году [31, вып. 2, с. 133]. По данным Б.В. Титлинова, иконописные классы были открыты 1850-м году в Харьковской семинарии, в 1854-м – в Новоархангельской, Пермской, Тобольской и Тифлисской, 1856-м году – в Киевской, в 1857-м – в Архангельской, в 1858-м –в Рижской и Томской, в 1859-м – в Полтавской и Екатеринославской, в 1860-м – в Черниговской и Тамбовской [31, вып. 2, с. 133–134] (19).

Можно предположить, что главной трудностью, с которой столкнулись при попытках ввести иконописные классы в семинариях, было отсутствие профессионально подготовленных преподавателей и очень низкие их оклады, а также недостаток средств для устройства классов. По мнению А.Благовещенского, в Казанской Духовной семинарии и духовном училище классы иконописания не были открыты именно потому, что никто не шел преподавать за мизерное жалованье чиновников XII и XIV разрядов, к которым были отнесены преподаватели иконописи [21, с. 391]. Во Владимирской семинарии, в которой Н.А. Протасов хотел ввести иконописный класс в связи

с распространением во Владимирской и Симбирской губерниях «иконописания, не основанного ни на каких правилах искусства и исполняемого людьми вовсе не знакомыми с живописью», между наставниками не нашлось ни одного, кто бы мог преподавать. Кроме того, для семинарии оказались слишком велики затраты на устройство класса и на его содержание [29, с. 336–337]. Когда в Кавказской семинарии иконописный класс остался без преподавателя, Н.А. Протасову, указавшему на неуместность прекращения занятий, не оставалось ничего другого, как предписать поручить обучение «кому-либо из учеников, более успевших в сем предмете» (20).

Несмотря на то, что в 1860 годах, после смерти Н.А. Протасова, преподавание иконописания, как и других «протасовских» предметов, по оценке, в частности, Б.В. Титлинова, «приходит в полный упадок, так как об нем начальство перестает заботиться» [31, вып. 2, с. 134], мысль о необходимости этого предмета в учебном курсе семинарий успела уже укорениться настолько, что в новый Устав православных семинарий, утвержденный в 1867 году, было введено положение, по которому класс иконописания мог быть открыт «там, где найдутся желающие заниматься этим искусством и окажется удобным иметь учителя» [40, с. 88, 90]. Хотя, по мнению Комитета, составившего новый Устав, иконописание следовало ввести во всех семинариях [41, стлб. 80–81], это пожелание не могло быть осуществлено, так как содержание иконописных классов было разрешено лишь на средства самих епархий. По этой причине после утверждения Устава иконописные классы были во многих семинариях закрыты [29, с. 338]. В частности, закрыт был иконописный класс и в Санкт-Петербургской семинарии. Открыт он был снова только в январе 1870 года и «на особые средства» [42, с. 23].

Уставом 1867 года было запрещено обучение иконописи в духовных училищах «в виду того, что занятие этим предметом в училищах может препятствовать успешному изучению установленного училищного курса» [40, с. 90].

В начале правления Александра III, в 1884 году, был принят новый Устав духовных семинарий, который исправил «неудобство» Устава 1867 года, состоявшее в превышении в расписании по отведенным на них часам предметов общеобразовательных над собственно

богословскими, следствием чего явилось, как полагали, «оскудение в семинариях духа церковности». Изменения эти не коснулись, однако, иконописного класса [40, с. 90].

Очевидно, что оттеснение после 1867 года иконописания на периферию учебного курса, и предоставление права епархиальному начальству самостоятельно принимать решение об открытии иконописных классов, явилось признаком того, что обучение иконописи начинало уже утрачивать то идеологическое значение, которое ему придавалось в Николаевское время.

Примечания:

1. О пиетической педагогике А.Г. Франке и его последователей см., в частности, в книге Г. Веймера [2, с. 57–66]. Влияние А.Г. Франке на Феофана Прокоповича исследуется в книге Р.Коллиса [3, p. 339–354].

2. К рекреационным предметам относились, в частности, токарное искусство, картонажные работы, шлифовка стекла, анатомирование животных, набивание чучел [2, с. 61].

3. См. подробнее в статье К.И. Маслова [5, с. 94].

4. Преосв. Арсений (Могилянский) заботился о том, чтобы «все работы в лавре проводились не подрядом, а мастеровыми людьми» [8, с. 41].

5. О художественных особенностях украинской иконописи XYIII века см., в частности, в работе Н.И. Комашко [9, с. 195−196]; об иконописном классе и иконописи Троицкой семинарии см. подробнее в статье Л.А.Шитовой [10] и диссертации Л.А.Армеевой [8, с. 39–49].

6. О реформе народного образования и учреждении «нормальных школ» эрцгерцогиней Австрии Марией Терезией, матери наследовавшего ей Иосифа II, императора Священной Римской империи германской нации, продолжившего ее реформы, см., в частности, в работе Л. Синицкого [12, с. 27–29].

7. П.В.Знаменский писал: «Все, что заводилось в новых народных школах... все это сделалось своего рода коньком в административных

сферах, считалось единственно хорошим и рекомендовалось и для духов-ных школ. Архиереям ничем нельзя было лучше понравиться императрице и испросить от нее пособия для своих бедных школ, как введением в них пресловутого нормального курса и метода» [4, с. 496–497].

8. В XVIII веке в России учебник рисовального искусства И.Д.Прейслера был очень популярен и выдержал несколько изданий [20, с. 37].

9. Так как по Уставу преподавание рисования не было предусмотрено в семинариях, предположение архиепископа Анатолия было Св. Синодом отклонено [РГИА, Ф. 796, оп. 97, ед. хр. 1161].

10. Когда попытались в 1815 году отстоять рисовальный класс в Харьковском коллегиуме, епархиальный архиерей, преосв. Аполлос, обосновал решение о его закрытии тем, что «... чертеж фигур не делает проповедников искусными в проповеди» и что «из священно-церковно-служителей, обучающихся рисованию, никто по приходам не исправляет своих должностей, а по понятию другой природы практической» [32, с. 30].

11. См. подробнее в статьях К.И.Маслова [33, с. 79–81, 88–89; 5].

12. Эта мысль принадлежала архимандриту Фотию (Спасскому) [5, с. 293].

13. На это указал митрополит Московский Филарет (Дроздов) [5, с. 293].

14. См. подробнее о деятельности художника-археолога Ф.Г.Солнцева и о классе иконописания Санкт-Петербургской семинарии в статье К.И.Маслова [35].

15. Ученикам семинарии объясняли «правила изображения голов в разных положениях лица, как то: прямо смотрящего, в 3/4 и в профиль, с объяснением теории теней»; «сии головы ученики копировали акварельными красками с применением к священным изображениям Нерукотворного образа Христа Спасителя, Божией Матери и Иоанна Крестителя» [РГИА, Ф. 802, оп. 16, д. 52, л. 1]. См. также в воспоминаниях Ф.Г.Солнцева [36, с. 298], а также в книге А.Надеждина [34, с. 406], статье К.И.Маслова [35, с. 217–

218] и диссертации А.В. Ивановой [37, с.79-81].

16. Пошехонова не утвердил, однако, Совет Академии художеств [35, с. 217]. Ф.Г.Солнцев, очевидно, рекомендовал известного в то время иконописца Макария Пошехонова, которого он привлек несколько позже к работам по раскрытию первоначальной живописи Софийского собора в Киеве [38, p. 147].

17. О художественных особенностях церковной живописи Ф.Г.Солнцева см. подробнее в статье К.И.Маслова [35, с. 212–215, 216–218]. Ф.Г.Солнцев придавал большое значение академическому рисунку и договорился о посещении наиболее способными из семинаристов гипсового класса Академии. Некоторые из его учеников, как он писал, «полюбив художество, вышли из духовного звания и впоследствии сделались свободными художниками [36, с. 299].

18. РГИА, Ф. 802, оп. 16, д. 52, л. 8–10. См. также, в публикации А.Сулоцкого [23, с. 20]. Учащиеся Иркутской семинарии были посланы на учебу в Санкт-Петербург, так как просьба назначить наставника в иконописный класс кого-либо из Академии художеств или воспитанников Санкт-Петербургской семинарии не была удовлетворена.

19. Иконописные классы были открыты в немногим более чем пятой части семинарий, общее число которых в 1860 годах было 50 [31, вып. 2, с. 64].

20. РГИА, Ф. 802, оп. 6, ед. хр.14494, л. 4.

Библиография:

1. Духовный Регламент. − М., 1861.

2. *Веймер Г.* История педагогики. − СПб., 1913.

3. *Collis R.* The Petrine Instauration: Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great. 1689–1725. − Leiden, Boston, 2012.

4. *Знаменский П.В*. Духовные школы в России до реформы 1808 года. − М., 2001.

5. *Маслов К.И*. О проектах исправления иконописи 1830-х годов

// Искусство христианского мира. − Вып. 5. − М., 2001. − С. 292–302.

6. *Арсений, иером*. Исторические сведения об иконописании в Троицкой Сергиевой лавре // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. − М., 1873. −С. 117–133.

7. *Смирнов С*. История Троицкой лаврской семинарии. − М., 1867.

8. *Армеева Л. А*. Иконописная школа Троице-Сергиевской лавры в контексте возрождения традиции иконописания. Череповец. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. − Череповец, 2013.

9. *Комашко Н*. Украинская живопись // История иконописи VI−XX века. Истоки. Традиции. Современность. − М., 2002. − С. 189−196.

10. *Шитова Л*. Живописная школа Троице-Сергиева монастыря в XVIII веке // Русская поздняя икона от XVIII до начала XX столетия. Сборник статей. − М., 2001. − С. 87−100.

11. *Белявский Ф*. О реформе духовной школы. − СПб., 1907. − Части I–II.

12. *Синицкий Л*. Из истории просвещения в Австрии. − М., 1906.

13. Русские народные училища по уставу 5 августа 1786 года. − Вильна, 1886.

14. *Агнцев Д*. История Рязанской духовной семинарии 1724–1840 г. − Рязань, 1889.

15. *Макарий (Булгаков*). История Киевской Академии. − СПб., 1843.

16. *Серебрянников В*. Киевская Академия с половины XVIII века до преобразования ее в 1819 году. − Киев, 1897.

17. *Аскоченский В*. Киев с древнейшим его училищем и Академиею. − Часть II. − Киев, 1856.

18. И.Ф.Тимковский 1785–1789 // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. − Киев, 1874. − С. 163−167.

19. *Чистович И*. История Санкт-Петербургской духовной Академии. − СПб., 1857.

20. *Молева Н., Белютин Э.* Педагогическая система Академии художеств XVIII века. − М., 1956.

21. *Благовещенский А.* История Казанской Духовной семинарии с восемью низшими училищами. − Казань,1883.

22. *Теодорович Н.И.* Волынская духовная семинария. − Почаев, 1901.

23. *Сулоцкий А. прот.* Описание наиболее чтимых икон, находящихся в Тобольской епархии. − СПб., 1864.

24. *Андроников Н.* Исторические записки о Костромской духовной семинарии и Костромской губернской гимназии. − Кострома, 1874.

25. *Колосов В.* История Тверской Духовной семинарии. − Тверь, 1889.

26. *С-кий Д.* Исторические сведения о Подольской духовной семинарии. − Каменец-Подольск, 1866.

27. *Вержболович М.* История Минской духовной семинарии. − Минск, 1893.

28. *Горючко Пл.* Могилевская духовная семинария времени архиепископа Анастасия Братановского (1797−1805). − Могилев, 1908.

29. *Малицкий Н.В.* История Владимирской духовной семинарии. − Вып. 2. − М., 1902.

30. Исторические сведения о Подольской духовной семинарии. − Б.г., 1866.

31. *Титлинов Б.В.* Духовная школа в России в XIX столетии. (Время Комиссии духовных училищ). − Вып. 1−2. − Вильна, 1908–1909.

32. Харьковский коллегиум как просветительский центр Слободской Украины до учреждения в Харькове Университета. − Б.м., 1885.

33. *Маслов К.И.* К истории обновления Юрьево-Новгородского монастыря архимандритом Фотием // Материальная база сферы культуры. Научно-информационный сборник [Чтения памяти Л.А.Лелекова, 1998]. − Вып. 4. − М., 1998. − С. 74–90.

34. *Надеждин А.* История Санкт-Петербургской Православной Духовной семинарии. − СПб., 1889.

35. *Маслов К.И.* Академик Ф.Г.Солнцев, художник-археолог, реставратор, церковный живописец // Искусство христианского мира. − М., 1999. − Вып. 3. − С. 209–218.

36. *Солнцев Ф.Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. − СПб., 1876. − Т. XVI, № 6. −С. 263–302.

37. *Иванова А.В.* Подготовка православных иконописцев в России: традиции и современность. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. − СПб., 2005.

38. Travaux de l'iconopeintre Macaire Pechekhonoff // L'Artiste russe. − SPb., 1847. − Premier volum. − P. 147–148.

39. *Дьяконов К.* Духовные школы в царствование императора Николая I-го. − Сергиев Посад, 1907.

40. Собрание постановлений святейшего Синода 1867–1874 гг. относительно устройства духовных семинарий и училищ, согласно требованиям Высочайше утвержденных 14 мая 1867 года духовно-училищных уставов. − СПб., 1880.

41. Свод уставов и проектов уставов духовных семинарий 1808–1814, 1862, 1867, 1884 и 1896. − СПб., 1908.

42. *Сергиевский*. Преобразование духовно-учебных заведений С. Петербургской епархии. С. Петербургская семинария. − Б.м., б.г.

О.И. Лексина

ЛИНЕЙЧАТЫЕ ПОВЕРХНОСТИ ГАУДИ В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ МОДЕРНА

В статье рассматриваются линейчатые поверхности как основа нового архитектурного языка Гауди. Показано, что конструкции Гауди, созданные с использованием линейчатых поверхностей, превосходят концепцию модерна и приобретают надстилевое значение.

The article is devoted to ruled surfaces - the basis of Gaudi's new architectural language. The author shows that Gaudi's constructions based on ruled surfaces overstep the limits of the Art Nouveau conception.

Ключевые слова: Гауди, модерн, конструкция, линейчатые поверхности, гиперболоид, гиперболический параболоид, коноид.

Keywords: Gaudi, modern, structure, ruled surfaces, hyperboloid, hyperbolic paraboloid, conoid.

Постановка вопроса

Антонио Гауди признан одним из ярчайших художников модерна, однако, его творчество из-за чрезвычайно выразительного характера форм занимает в модерне особое место и даже получило специальный термин – «гаудизм». Как «...растущие из земли» (объясняя это «...эпической мощью дарования» Гауди) характеризует эти формы Д.О. Швидковский [1]; о «беспокойной Красоте» его зданий и «невозможности подвести их под какую бы то ни было классификацию» говорит У. Эко [2, с. 375]. С другой стороны, хотя, по словам Р. Цербста, «...чистота стиля никогда по-настоящему не занимала Гауди» [3, с. 19]), в его творчестве можно найти абсолютное соответствие ряду важнейших положений теории

модерна, сформулированных такими выдающимся архитекторами – разработчиками стиля – как О. Вагнер (в его работе «Современная архитектура» провозглашены новые принципы стиля, среди которых – требование к архитектору «развивать художественные формы только из конструкций» [4, с. 75]) и А. Ван де Вельде (который считал, что «Орнаментика должна руководствоваться теми же законами, которым в своей работе подчиняется инженер» [4, с. 88]). Кроме того, Гауди – как и другие выдающиеся архитекторы европейского модерна, – В. Орта, Г. Гимар и Х. П. Берлаге – был приверженцем и последователем Э. Виоле-ле-Дюка, поборника «принципа примата конструкции в архитектуре» [5, с. 75], а потому конструкция для него имела определяющее значение.

Однако, в работах многих – и зарубежных и отечественных – авторов, посвященных анализу творчества Гауди в контексте модерна, преобладают эмоциональные оценки, которые, как правило, не связываются с конструкцией, поскольку в Гауди видят в большей степени архитектора-художника, чем конструктора. Отчасти это можно объяснить тем, что в творчестве Гауди конструктивное и художественное (а часто и символическое) начала слиты в неразрывном единстве, и на передний план выступает экспрессивная пластика форм, декора, богатство текстуры и цвета.

Вместе с тем, именно конструкции во многих случаях мы обязаны тому впечатлению, которое производят объекты Гауди. Так, наиболее яркие архитектурные решения (особенно выделяющие творения Гауди из традиционно понимаемого модерна: церковь Колонии Гуэль, школа СФ, и, наконец, «опус магнум» Гауди – храм Саграда Фамилиа, проектирование которого было начато в период модерна) в значительной степени обусловлены применением в конструкции линейчатых поверхностей.

В настоящей статье представлены результаты исследования роли линейчатых поверхностей в создании художественного облика некоторых работ Гауди.

Недостаточное внимание к конструктивной составляющей творений Гауди может быть объяснено и тем, чем объяснял слабый интерес соотечественников к своим конструкциям В. Г. Шухов: «Инженерное искусство менее популярно, чем живопись, скульптура, архитектура,

так как для его восприятия, помимо чувств, требуются определенные знания» (математические, технические, инженерные – О. Л.) [6, с. 165].

В отечественной литературе информация о сути конструкций такого рода (основанных на линейчатых поверхностях) практически отсутствует. Отдельные их аспекты освещены в ряде зарубежных изданий, в частности, работе младшего соратника Гауди – Х. Бергоса [7], а также Х. Бассегоды-и-Нонеля (в течение многих лет заведовавшего кафедрой Гауди в Каталонском политехническом университете), книга которого [8] в русском переводе (с предисловием В. Хайта и послесловием В. Глазычева) опубликована в 1986 г. Особо следует отметить работы Дж. Коллинза [9, 10], пионера в исследовании этого вопроса за пределами Каталонии и Испании, который еще в 60-е годы прошлого века понял значительность Гауди как конструктора.

Изменение представлений о роли и месте конструктивной составляющей в работах Гауди

Отметим, однако, что с изменением отношения к Гауди-художнику – от полного неприятия до признания его вклада в искусство XX века фундаментальным – менялось и отношение к его конструкциям, в том числе (и, главным образом) связанным с линейчатыми поверхностями. Это был занявший не одно десятилетие сложный процесс, в который были вовлечены многие выдающиеся личности (такие как Бруно Дзеви, Ле Корбюзье, С. Дали), и который достоин отдельного рассмотрения. Здесь лишь кратко коснемся ближайших к нам по времени вех этого процесса.

Изменению представлений о месте конструкции в творчестве мастера помогли исследования, активизировавшиеся во многих странах мира в связи со 150-летней годовщиной со дня рождения мастера (2002 год). Оценить масштаб конструктивного гения Гауди (в особенности в отношении линейчатых поверхностей) помогло развитие компьютерных технологий, применение которых было вызвано необходимостью продолжения, в соответствии с моделями Гауди (частично разрушенными в ходе Гражданской войны 1936-1939 гг., и впоследствии восстановленными силами специалистов разных

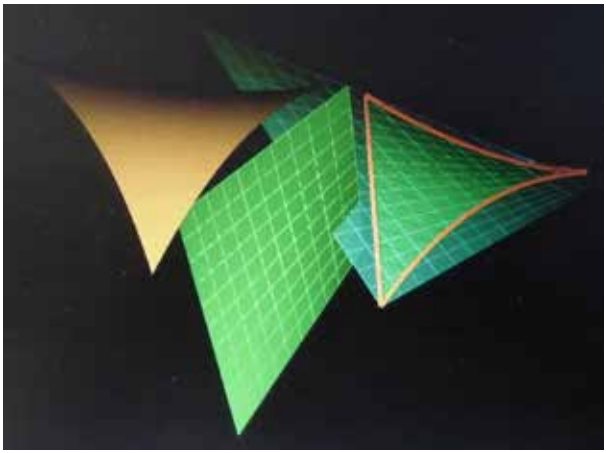


Рисунок 1. А. Гауди. Гиперболический параболоид в конструкции портика Крипты. Компьютерная модель. Иллюстрация с DVD диска «Gaudi. Exploring form». Triangle Postals.

стран), строительства Храма Саграда Фамилиа. Эти технологии способствуют новому «прочтению» Гауди, помогают проникнуть в суть его конструктивной системы и понять логику его форм.

Как подчеркивает один из наиболее авторитетных критиков и историков искусства, дизайна и архитектуры в Испании, Д. Хиральт-Миракле, - работы, связанные с применением этих технологий, делают очевидным для всех тот факт, что «...за Гауди художником, скульптором, мастером пластического языка возвышается фигура Гауди – мастера геометрического синтеза, который никогда не создавал необоснованных форм» [11, с. 24]. Гауди говорил о себе: «Я геометр, а значит – синтетик. Я учитываю все – и потому возникает логическая форма» [12].

Свое необыкновенное пространственное воображение сам Гауди объяснял происхождением из рода котельщиков, – людей, как он считал, хорошо ощущающих пространство, поскольку, прежде чем превратить в объем плоскую поверхность, котельщик должен представить себе результат. По мнению Д. Хиральт-Миракле, то обстоятельство, что отец Гауди, оба деда и прадед были котельщиками, помогло ему приобрести ремесленнические навыки и получить доскональное знание материалов, а кроме того, развить свои способности в понимании пространства – «...всего, что связано с объемами, впадинами и выпуклостями, что впоследствии дало ему возможность с поразительной легкостью переходить от двух измерений к трем» [11, p. 34].

Линейчатые поверхности: гиперболоид, гиперболический параболоид, геликоид и коноид

То «поле» деятельности, на котором Гауди с «поразительной легкостью» придавал плоскости объем и изменял ее пространственные характеристики, – это «поле», а, точнее, «пространство» линейчатой геометрии, раздела геометрии, «в котором рассматриваются в качестве элементов пространства прямые линии». [13, с. 463]. Эти прямые линии образуют линейчатые поверхности. В принципе, к линейчатым можно отнести любые поверхности, составленные из отрезков прямых, но наибольший интерес представляют те из них, которые не разворачиваются в плоскость: однополостный гиперболоид (гиперболоид вращения), гиперболический параболоид, геликоид и коноид.

В линейчатой геометрии однополостный гиперболоид (дальше - гиперболоид) – это поверхность, образованная движением наклонной прямой вдоль окружности или эллипса вокруг оси симметрии (но он может быть образован и движением гиперболы вокруг ее мнимой оси). Гиперболический параболоид – поверхность, которая производится движением прямой, лежащей на двух других прямых, не принадлежащих одной плоскости, т. е. не параллельных (но может быть образован и скольжением параболы, ветви которой направлены вверх, по параболе с ветвями противоположного направления, расположенной перпендикулярно первой). Эту поверхность часто называют седлом. Геликоид – это винтовая линейчатая поверхность, производимая движением прямой (образующей), которая вращается вокруг некоторой оси с одновременным перемещением вдоль этой оси. Причем, в том случае, когда образующая пересекает ось под прямым углом, генерируемая поверхность называется прямым геликоидом (или винтовым коноидом).

В музейных экспозициях Барселоны и Реуса, посвященных творчеству Гауди, представлены интерактивные модели, демонстрирующие процесс превращения плоскости, образованной из прямолинейных элементов, в линейчатые поверхности: однополостный гиперболоид, гиперболический параболоид и коноид.

Сложение нового архитектурного языка Гауди

По мнению испанского архитектора Сантьяго Уэрта (Высшая техническая школа архитектуры, отделение структурного дизайна, Мадрид), особый вклад Гауди в архитектуру состоит в том, что он «...перевел формы начертательной геометрии в действующую конструкцию» [14, p. 332] (имеются в виду линейчатые поверхности: гиперболоид, гиперболический параболоид и геликоид, описание и чертежи которых были приведены в трактате по начертательной геометрии С. Ф. А. Лероя, опубликованном в 1855 году). (Любопытно, что примерно теми же словами в одной из отечественных публикаций оценивается и вклад Шухова – в отношении гиперболоида: «...он превратил математическую абстракцию гиперболоида в практическую конструктивную форму» [15]). В зрелый период творчества Гауди эти геометрические поверхности составили основу созданного им совершенно нового языка архитектуры.

Формирование же этого нового языка началось уже в восьмидесятые годы. Из материалов экспозиции музея Гауди в Реусе видно, что уже в одной из ранних его работ (конюшне усадьбы Гуэль, 1884 г.) в конструкции свода – светового фонаря – использован гиперболоид. Возможно, это было первым включением линейчатых поверхностей в структуру здания: часть помещения конюшни перекрыта гиперболоидом. Окна, расположенные по верхнему его краю, обеспечивают «центрическое распределение света» [16]. Т. о., уже в ранних работах Гауди использовал линейчатые поверхности для организации пространства и освещения.

Гиперболоид использован и в конструкции колонны, поддерживающий свод своеобразного «грота» для разворота экипажей в Парке Гуэль (1900-1914). Здесь вес свода распределяется на значительную по размерам площадь верхнего основания гиперболоида и концентрируется в узкой нижней части, которая передает его на землю и служит одновременно осью, вокруг которой происходит разворот экипажей. Эта конструкция позволяет сосредоточить функцию разворота на небольшой площади и одновременно эстетически организовать необходимое для этого пространство. С аналогичной целью – концентрации и передачи веса – гиперболоид используется в капителях наклонных колонн,

поддерживающих рукотворную каменную подпорную стену с навесом (виадук) в Парке Гуэль.

Доступно взгляду использование формальных свойств линейчатых поверхностей – в Коллеже Святой Терезы (1888-1889). Углы в верхней части здания акцентированы геликоидальными колоннами, несущими герб Коллежа. Винтовое движение колонн направляет взгляд к завершающим аккордам – пинаклям, увенчанным четырехсторонними крестами. Такой же конструкции несущая колонна расположена внутри здания (закрытого для посещения). Таким образом, здесь линейчатые поверхности наделены и экспрессивно-формальными функциями, и структурными.

В отношении ряда объектов Гауди в каталонских (англоязычных) источниках есть ссылки на то, что в конструкции их присутствуют линейчатые поверхности. Так, известно, что в конструкции колпаков дымовых труб на крыше Дворца Гуэль (1886-1888) [17, p. 23], а также в конструкции крыши дома привратника в Парке Гуэль использованы гиперболические параболоиды [16]. При этом их конкретное местоположение не указывается.

В уже упомянутой выше работе Д. Хиральт-Миракле есть сведения о том, что в конструкции фантастического вида фигур на крыше Ла Педрера (1906-1912 г.г.), которые являются завершением лестничных колодцев, вентиляционных шахт и дымовых труб, использованы линейчатые поверхности (местоположение не конкретизируется). Причем, как считает автор, с помощью линейчатых поверхностей, благодаря их выпукло-вогнутому характеру, Гауди удалось «смягчить объемы этих фигур» и придать им коническую форму, что в итоге «позволило облегчить профильный силуэт здания» [11, p. 165].

Путем личной переписки с директором Кафедры Гауди Высшей технической школы архитектуры Барселоны г-ном Хауме Санмарти автору статьи удалось лишь выяснить, что сейчас уже никто не сможет дать точный «адрес» этих поверхностей, поскольку Гауди часто использовал их интуитивно, и в основе многих экспрессивных форм Гауди лежит линейчатая геометрия.

Приведенные примеры показывают, что уже на стадии формирования нового архитектурного языка Гауди использовал эти поверхности с

разнообразными функциональными, конструктивными и формально-эстетическими целями. Эти эксперименты с различного рода линейчатыми поверхностями позволили с уверенностью применить их в будущих масштабных проектах.

Первым сооружением Гауди, где линейчатые поверхности, применявшиеся прежде локально, получили развитие (главным образом, гиперболический параболоид), стала Крипта Колонии Гуэль. Здесь гиперболический параболоид используется широко и с различными конструктивными целями (в первую очередь следует отметить, что это поверхность, обладающий значительной структурной жесткостью, обеспечивающей устойчивость конструкции).

В изданной в нашей стране переведенной на русский язык литературе о Гауди есть отдельные упоминания о его уникальных конструктивных решениях, примененных в Крипте. Прежде всего, в первой книге на русском языке «Гауди» (1986 год) говорится: «Несколько овальное в плане сооружение имеет габариты 25Х63 м (без портика) и является гиперболическим параболоидом: направляющие гипербол в местах соединения разных поверхностей образуют наклонные линии, по которым передается нагрузка стен верхней часовни» [8, с. 42]; и «Расположенный напротив главного входа портик – самостоятельная конструктивная «сюита»: одна колонна в центре и ряд наклонных колонн по периметру. Опирающиеся на колонны арки расходятся в разных направлениях — по биссектрисам гиперболических параболоидов, а их направляющие в свою очередь образуют выпуклые своды» [8, с. 43]. Хотя книга, безусловно, в те годы стала «прорывом» в изменении представления о Гауди-конструкторе, формат книги и издержки перевода затрудняют понимание и оценку представленной информации. Описание этого объекта (не очень четкое, что также можно объяснить и сложностью вопроса, и трудностями перевода) есть и у Г. Хенсбергена: «Потолок галереи прямо под невысокими ступеньками, ведущими к воображаемой церкви, использовал геометрические формы в виде перевернутого гиперболического параболоида, которые как бы наступали на нас, бросая вызов силе тяготения и традиционной архитектуре» [18, с. 302]; а также у каталонского поэта, историка культуры Хуана-Эдуардо Сирлота: «Для крипты характерны крыша гиперболоидной формы,

параболические арки и так называемые каталонские своды» [19, с. 68].

Сведения о необычной конструкции Крипты – самые достоверные из всех приведенных – содержатся и в статье отечественного исследователя Е.Д. Положай: «Стены с обвалами, изломаны с целью обеспечения структурной жесткости. <…> Кирпичные своды капеллы сделаны в виде гиперболического параболоида. Тотальный скульптурный эффект подчеркнут соединением стен, колонн, сводов в непрерывное целое» [20, с. 31].

Приведенные суждения стали отправной точкой настоящего исследования, которое основано на натурном изучении объекта, а также – на изучении англоязычных источников, изданных в Испании и других странах в последние годы, в том числе, англоязычной научной периодики (материалов конгрессов, конференций), опубликованной в научных журналах по архитектурной проблематике (размещенных на зарубежных сайтах) а также на электронных носителях (CD, DVD). Ниже представлены результаты этого исследования.

Гиперболический параболоид в конструкции Крипты Колонии Гуэль

В аннотации к первому изданному в Каталонии документальному фильму об этом объекте – «Крипта Колонии Гуэль» (и в закадровом тексте) отмечается, что это первое творение Гауди, включающее почти все его архитектурные новшества; вместе с тем «этот шедевр, включенный в Список Всемирного Наследия ЮНЕСКО», «является наименее изученной» [21] (в том числе и в отношении конструкции) работой мастера.

Марк Бэри (в последние годы – один из ведущих архитекторов в Саграда Фамилиа, который нашел способ применить «программное обеспечение, первоначально использовавшееся в кораблестроении, для перевода комплекса дизайнерских идей Гауди в в 3D-набор данных» [22, p. 7], на основе которых теперь продолжается работа каменщиков по завершению строительства храма) считает, что «...если бы церковь Колонии Гуэль была закончена в соответствии с дизайном Гауди, это был бы его самый всеобъемлющий, самый глубокий инновационный проект» [23, p. 59].

Несмотря на таинственный, иррациональный облик Крипты (1894-

1908), в основе ее художественного образа – рациональная конструкция, ее элементы – в частности, линейчатые поверхности и катенарные (цепные) арки. «Будучи насквозь романтико-символическим сооружением, крипта является одновременно сверхрациональной конструктивной системой» [8, с. 43], пишет Х. Бассегода, имея в виду и гиперболический параболоид как один из основных элементов конструкции – он используется в конструкции стен и сводов самой крипты, и сводов портика, – и сам процесс моделирования.

Заметим, что основа всего проекта Крипты Колонии Гуэль – это цепная арка, которая не является предметом данного рассмотрения. Приведем лишь любопытное свидетельство последователя Гауди, Х. Бергоса, которое характеризует отношение Гауди к конструкции вообще, и в модерне в частности: «В качестве элементов конструкции Гауди не терпел случайных криволинейных форм. Он предпочитал кривые, которые, подчиняясь геометрическим законам, следуют также и механическим – те, которые, оставаясь скульптурными, в то же время с элегантностью подчиняются силе тяготения» [10, p. 88], что с полным основанием можно отнести к катенарной кривой (цепной арке), уникальная формообразующая и стабилизирующая сила которой использована в модели, и частично – в реализованной части Крипты.

В большинстве публикаций, посвященных Крипте, основное внимание уделяется, во-первых, поэтике ее архитектурного решения и анализу религиозной символики Гауди, а во-вторых, именно описанию этого оставшегося в значительной мере невоплощенным дизайна (реализована только нижняя часть): полифуникулерной (веревочной) подвесной модели с системой грузов, с помощью которой Гауди прорабатывал форму здания церкви. Модель позволила Гауди спроектировать здание, где все элементы имеют ту форму и тот наклон, которые позволяют выдержать вес всего сооружения с максимальной эффективностью.

По свидетельству Х. Бассегоды, «для отработки очертаний Гауди использовал листы очень тонкой, предельно легкой бумаги, на которой обводились контуры». Когда Гауди был удовлетворен достигнутой формой, модель фотографировалась, и «дальнейшая работа гуашью и пастелью велась на отпечатках размерами примерно 50х60 см» [8, с. 42].

Дальше, по свидетельству Бергоса, младшего соратника Гауди, работа по возведению крипты выполнялась «на основании точных расчетов, сделанных путем прямых замеров веревочного макета» [7, с. 63].

Упомянутые выше «листы очень тонкой, предельно легкой бумаги» [по другим источникам – ткани – О. Л.] ввели в заблуждение американского историка искусства и писателя Дж. Коллинза, который еще в 60-е годы прошлого века попытался объяснить, как эта бумага или ткань воплощалась впоследствии в конструкции стен и сводов. По его мнению, с помощью ткани Гауди проектировал поверхности двойной кривизны (в данном случае – гиперболические параболоиды), хотя невозможность этого очевидна, т. к. ткань (а тем более бумага) не может вести себя как гиперболический параболоид, структура которого образована прямолинейными отрезками, а сама поверхность сложной кривизны образуется за счет изменения углов между образующими без изменения формы и длины самих образующих.

Серьезные уточнения, важные для понимания роли гиперболических параболоидов в конструкции Крипты, вносит в интерпретацию модели (но уже в 2011 году – через полвека!) Йос Томлов (историк искусства и архитектуры, Университет Прикладных Наук г. Циттау, Германия), участвовавший в 80-е годы прошлого века в факсимильном воспроизведении утраченной стереофуникулерной модели Гауди в команде под руководством Ф. Отто – Институт Легких конструкций, Штутгарт). Отмечая, что интерпретация модели, которую дал в 1960 году Дж. Коллинз [9, p. 24], ошибочна, он утверждает, ссылаясь на слова самого Гауди, что «подвесная модель намечает силовые линии, а не поверхности» [24, p. 221]. Поэтому не нужно вообще обращать внимание на ткань, которая использована в модели Гауди лишь для того, чтобы отделить пространство церкви от окружающего,– иными словами, – стены Крипты не являются прямым отражением макета (как не являются отражением макета и своды портика).

Роль гиперболических параболоидов в конструкции стен Крипты Й. Томлов видит в следующем. Инвертированная модель представляет собой сложную в плане конструкцию – с разного размера треугольными выступами и уступами, которые образуются из-за разницы нагрузок в разновысоких арках модели. Гауди «...решал проблему их соединения

посредством гиперболических параболоидов (укладывая каждый ряд кирпичной кладки таким образом, что участок соединения представлял собой гиперболический параболоид»[24, p. 225]. Й. Томлов находит исторические параллели такой кладки с «...не раз применявшейся Цистерцианским Орденом» [24, p. 229]. В качестве примера он приводит готическую колокольню (относя ее приблизительно к 1400 г.) с барочным завершением в Монастыре Святого Сердца, расположенном в 100 км от Барселоны.

Таким образом, гиперболический параболоид использован в конструкции стен Крипты как средство достижения слитности, непрерывности (помимо того, что сам он обладает значительной механической эффективностью, то есть упрочивает всю конструкцию). Й. Томлов отмечает, что Гауди «...искал непрерывности формы и нашел решение в использовании линейчатых поверхностей», «комбинируя прямые линии [автор имеет в виду плоскости – О. Л.] с замысловатыми поверхностями сложного сечения – параболическими и гиперболическими» [24, p. 226]. Стремление достичь непрерывности формы – continuidade [в переводе с испанского – непрерывность; неразрывность – О. Л.], является, по мнению Г. Хенсбергена, «наиболее важным элементом творческого склада Гауди» [18, с. 297].

Крипта – первое в истории архитектуры сооружение, в своде которого применены гиперболические параболоиды [17, p. 23]. Согласно Х. Гонсалесу, три гиперболических параболоида свода образуют три нефа и четыре перетекающих друг в друга пространства. Гауди создал «...уникальное пространство без аркбутанов, контрфорсов и капитальных стен. Это стало возможным благодаря сочетанию наклонных колонн и цепочки арок, каждая из которых образована объединением двух точек, находящихся на разной высоте. Как дуга арок, так и наклонные колонны позволяют уменьшить вертикальный вес, тем самым минимизировать боковую нагрузку на стены» [25, p. 15]. Добавим, что в ходе реставрационных работ (1999-2003) была построена стена, ограждающая лестницу, ведущую на террасу. Причем, «...как дань уважения к Гауди, который ввел линейчатые поверхности в конструкцию церкви, эта новая стена представляет собой серию из четырех гиперболических параболоидов» [25, p. 28].

Гиперболический параболоид в конструкции портика Крипты

Впечатление, которое производили на посетителей своды портика, противоречило привычному представлению о законах статики. И сейчас, сто лет спустя, сложная композиция выпукло-вогнутых, словно нависающих над нами сводов создает ощущение движения пространства – то надвигающегося, то отступающего, – особенно в нижней части портика. Испанский архитектор С. Уэрта (Высшая техническая школа архитектуры, отделение структурного дизайна, г. Мадрид) расценивает конструкцию сводов портика как своеобразную «игру мастера», в которую, по его предположению, Гауди «...играл со зрителем, намереваясь создать у того ощущение неустойчивости, и это ему удалось» [14, p. 333]. Между тем, необыкновенная форма сводов, их экспрессивная пластика всецело обусловлена конструкцией, которая представляет собой пересечение гиперболических параболоидов. Хотя конструкция сводов крипты принципиально такая же, внутри крипты пластику гиперболических параболоидов почти невозможно разглядеть за частыми ребрами арок, и, возможно, там их кривизна более «спокойная».

Своды портика поддерживаются арками (которые, как говорилось выше, являются основой всего проекта), расположенными по линиям пересечения гиперболических параболоидов, через которые нагрузка передается колоннам, напоминающим ствол пальмы. Пересечение происходит под разными углами, поэтому участки свода имеют различную, но близкую к треугольнику форму. Треугольные участки свода, которые по-разному ориентированы относительно стволов-колонн, зрительно образуют «крону» пальмы.

Как считает Й. Томлов, Гауди нашел «интересное применение гиперболического параболоида в треугольных секциях свода портика крипты. Здесь Гауди предложил свободную интерпретацию проблемы объединения сводом трех наклонных арок» [24, p. 229]. Таким образом, в портике Крипты, как и в конструкции стен, гиперболические параболоиды играют связующую роль, только здесь они использованы с целью объединения несимметричных, разноуровневых частей свода. Но одновременно с их помощью Гауди решает и пластические задачи,

создавая невиданную до тех пор по экспрессии форму. Кроме того, в использовании Гауди гиперболического параболоида не последнюю роль играет его высокая механическая эффективность [9, p. 23].

Эффектность композиционного решения сводов портика в значительной степени обеспечивается конструктивным решением: «слагаемые» конструкции – пересекающиеся гиперболические параболоиды, даже будучи голыми структурами, уже гармонизированы на основе контраста, поскольку в каждой секции присутствует кривизна противоположных знаков (выпуклость и вогнутость одновременно). Конструктивная выразительность усиливается декоративным оформлением поверхности. Композиция декора подчинена конструкции – структуре гиперболического параболоида. Декор не просто упорядочен, он конструктивен: треугольные (самые крупные) элементы орнамента, композиционно поддерживая близкую к треугольнику форму секций свода, ориентированы определенным образом вдоль образующих и направляющих гиперболического параболоида, выявляя его конструкцию: боковые грани противоположно направленных треугольников, параллельные друг другу, совпадают с направлением прямолинейных образующих конструкции [17, p. 24]. Оставшееся свободно место заполнено фрагментами керамики в более свободном ритме.

Далее, определяя технику «тренкадис» (отделка битой керамикой) как «великолепное поверхностно-плакировочное (упрочивающее - О. Л.) и формальное решение», испанский исследователь его творчества и архитектор Х. Л. Гонсалес отмечает, что «...хотя нельзя сказать, что Гауди изобрел технику «тренкадис», можно утверждать, что в отделке сводов портика он сделал ее очень значительной» [17, p. 23], поскольку нашел способ отделки поверхности, не являющейся плоскостью. Возможно, именно такой подход к орнаментике имел в виду Ван де Вельде, который считал, что она «...должна руководствоваться теми же законами, которым в своей работе подчиняется инженер» [4, с. 88].

Тринадцать секций свода портика отмечены крестами разного цвета, выложенными глазурованной керамикой. Лучи крестов совпадают с направлением образующих и направляющих скрытой конструкции. М. Медагре, доктор археологии, посвятивший девятнадцать лет сбору и

изучению документов, связанных с проектированием и строительством Крипты, ассоциирует эти кресты с возрастом христианской мученицы Святой Эулалии [21]. По мнению Й. Томлова, крест здесь – не только традиционный религиозный символ, но и символ, который иллюстрирует способ формообразования на основе геометрии линейчатых поверхностей [24, p. 228].

Вполне вероятно, что этим графическим решением Гауди дал намек на конструкцию, хотел привлечь к ней внимание – известно, что его приводили в восхищение линейчатые поверхности: и способ, которым они производятся, и их формальные качества [14, p. 333]. Особые чувства он испытывал к гиперболическому параболоиду, называя его «отцом геометрии», с одной стороны, а с другой, в буквальном смысле обожествлял эту конструкцию, считая ее символом Святой Троицы – Триединства, в котором одно семейство прямых олицетворяло Отца, второе – Сына. Третья прямая, поддерживающая оба семейства прямых и принадлежащая им обоим, символизировала Святой Дух, который «...устанавливает связь между ними» [9, p. 75]. То есть, для Гауди в конструкции гиперболического параболоида парадоксальным образом слилось рациональное и иррациональное.

Что представляет собой Крипта как продукт (эпохи) модерна

Одним из источников формообразования в модерне является природа, интерес к которой в это время во многом обусловлен развитием естественнонаучного знания. Теоретик архитектуры Кириченко Е. И. так оценивает этот процесс: «Зарождается отношение к природе, до сих пор остававшееся равно чуждым России и Европе в целом <…> Стремление проникнуть в суть явлений природы, понять механизм строения и функционирования органов животных и растений, раскрыть зависимость между их структурой, функцией и внешним обликом, то есть исследовать характер системных связей, переносило акцент с воспроизведения внешней формы на установление более сложных, «внутренних» зависимостей» [26, с. 210]. В реальной архитектуре это воплощается, по словам Е. И. Кириченко, «не буквально, а метафорически». «Архитектурный организм мыслится и конструируется

по принципу природного организма, уподобляясь растениям и живым существам: остову, стеблям и оболочке растений, скелету, мышечной ткани и форме высших организмов. Характер стенной плоскости, особенно в каркасных постройках, напоминает строение листа: тонкое заполнение, оболочка между стойками каркаса» [26, с. 211].

Рассматривая Крипту с точки зрения формообразования в модерне, и роли в нем линейчатых поверхностей, можно отметить, что это формообразование соответствует главному требованию модерна «...не выдавать декор за конструкцию и не пытаться выражать с его помощью функцию, но найти и суметь показать красоту в действительно конструктивном и функциональном» [26, с.197].

Гауди это удалось: он превратил конструкции на основе линейчатых поверхностей, которые представляют собой своего рода синтез линейчатой геометрии и геометрии природной (он видел гиперболоид в строении скелета радиолярии, гиперболический параболоид – в разворачивающейся поверхности листа), в художественное средство. Вместе с тем, вероятно, вследствие более глубокого проникновения Гауди в природу, и, возможно, в основы и суть мироздания, сами конструкции (или элементы конструкций) Гауди превосходят концепцию модерна. В особенности это касается гиперболического параболоида.

Выше уже говорилось о том, что эта поверхность представлялась ему сакральной, являясь для него символом Триединства, неким общим, глобальным символом. В этом отношении представление Гауди о гиперболическом параболоиде кажется сопоставимым с представлением С. С. Аверинцева о символе. По его мнению, «...символ тем содержательнее, чем более он многозначен: в конечном же счете содержание подлинного символа через опосредующие смысловые сцепления всякий раз соотнесено с «самым главным» - с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого «универсума». ... Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира» [27, с. 387].

Многое пока скрыто от нас. Однако, то, что уже известно о гиперболе и параболе (которые являются сечениями гиперболического параболоида, а также и гиперболоида) как о своего рода универсалиях

нашего мира (в частности, то, что траектории второй и третьей космических скоростей, позволяющих телу освободиться от гравитационного воздействия, представляют собой, соответственно, параболу и гиперболу [28]), в определенной степени приближает нас к пониманию отношения Гауди к гиперболическому параболоиду, а также – того, почему на протяжении нескольких десятилетий XX века формообразующий потенциал этой геометрической поверхности использовали многие выдающиеся архитекторы и скульпторы.



Рисунок 2. А. Гауди. Портик Крипты. Фото О.И. Лексиной

В материалах о Гауди, появившихся в XXI веке, есть одна любопытная деталь: вступающим в тесное соприкосновение с его конструкциями как-будто с трудом верится в то, что им «открывается» в отношении Гауди. Уже упоминавшийся выше Марк Бэри в каталоге выставки «Gaudi unseen» (посвященной строительству Саграда Фамилиа, проходившей во Франкфурте-на-Майне в 2007 г.), оценивает церковь Колонии Гуэль как сооружение, которое «впервые идентифицирует действительную, реальную осведомленность Гауди о конструктивных преимуществах линейчатых поверхностей (в данном случае гиперболического параболоида)» [23, p. 61], словно не веря в то, что Гауди применял их не случайно.

Г. Хенсберген приводит мнение критиков того времени (к сожалению, не называя имен) о Крипте, которые писали, что это «... наиболее глубокое художественное произведение двадцатого века в Европе», <… >, она «...подобна великому компасу, чье направляющее воздействие будет ощущаться всеми творцами этого столетия» [18, с. 191]. Так и случилось. Гауди задал вектор формообразования – Кандела, Ле Корбюзье и многие другие его влияние, несомненно, ощутили.

В документальном фильме, посвященном Крипте, М. Медагре приводит слова Ф. Канделы, который во время посещения Крипты сказал, что Гауди «...более чем на семьдесят лет опередил свое время

в применении гиперболических параболоидов в конструкции сводов и стен», и охарактеризовал Крипту как сооружение, немыслимое для того времени [21].

Линейчатые поверхности в конструкции школы Саграда Фамилиа

Еще одним примером использования линейчатых поверхностей (но – другого вида) в конструкциях периода модерна является здание приходской школы Саграда Фамилиа, построенное Гауди в 1909-1910 гг. Рядом с храмом Саграда Фамилия здание школы выглядит маленькой, хитроумно устроенной шкатулкой.

Между тем, своим уютным, романтическим обликом здание в значительной степени обязано рациональной конструкции, не имеющей аналогов в прошлом: внешняя оболочка здания представляет собой пространственную композицию из линейчатых поверхностей – коноида и гиперболического параболоида. Коноид – это поверхность, образованная движением прямой линии, поддерживаемой другой прямой, вдоль кривой (в данном случае синусоиды). Основой несущей конструкции является горизонтальная металлическая двутавровая балка, установленная на трех опорах вдоль продольной оси здания; на нее укладываются стропила крыши, которые, объединяясь с синусоидальным завершением стен, и образуют коноид. Ряд этих стропил можно сравнить с последовательной фиксацией позиции качелей. При этом сама «графика» коноида остается видимой внутри помещения.

Коноид использован и в решении переднего и заднего фасадов здания, а они, в свою очередь, соединены между собой посредством гиперболических параболоидов, которые, с включением отдельных плоских участков, образуют боковые фасады. Гиперболический параболоид и здесь, как и в случае Крипты, служит для связи участков стены, обеспечивая их непрерывность.

Здание школы уникально в том плане, что в нем конструктивная и композиционная основы практически совпадают, при этом выразительность здания обеспечивается, в первую очередь, конструкцией. По свидетельству Х.-Э. Сирлота, испанского историка культуры, Ле

Корбюзье, посетивший Барселону в 1928 году, считал, что маленькое здание школы при храме Саграда Фамилиа намного выразительнее, чем сам храм [12].

Примечательно и то, что конструктивное решение крыши, изобретенное Гауди, было применено (хотя и на новой технологической основе) С. Калатравой в комплексе винных погребов «Бодегас Исиос» (Испания, 1998-2001), а затем – в Олимпийском объекте – Стене Наций (Афины, 2001-2004). Такая жизнеспособность конструкции позволяет заключить, что и она превосходит концепцию модерна, более того, приобретает надстилевое значение.

Подтверждением этого заключения могут служить высказывания о Гауди некоторых авторитетных специалистов. Так, каталонский архитектор Ориол Бохигас считает самым важным в творчестве Гауди его «...полный разрыв со стилями прошлого и создание нового пластического языка», который проявился в работах зрелого периода, в том числе, в церкви Колонии Гуэль и приходской школе Саграда Фамилиа. «Эти здания – несомненно индивидуальная, свободная экспериментальная архитектура, результат движения по пути, который уже не связан с Романтизмом, но наполнен духом Современного движения» [29, p. 2]; а по мнению Нормана Фостера, «Гауди оказался способным создать новый лирический пространственный язык, в основе которого – конструкция. Его методы и столетие спустя остаются революционными» (из материалов экспозиции Музея Гауди в Реусе).

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать вывод, что, оставаясь в хронологических рамках модерна, Гауди преодолел его стилистические рамки, создав с помощью конструкций на основе линейчатых поверхностей свой собственный архитектурный язык, который в XX веке открыли для себя многие выдающиеся архитекторы, и который продолжает жить и в XXI веке.

Примечания:

1. *Швидковский Д.О.* Антонио Гауди: стиль модерн на языке каталан / Д.О. Швидковский // От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. – М.: Архитектура-С, 2009.– С.

144 - 151.

2. История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово/SLOVO, 2009. 440 с.: ил.

3. *Цербст Р.* Гауди. Жизнь, посвященная архитектуре. Арт-Родник. 2009 г. 240 с.: ил.

4. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX-XX век. М., 1972. 591с.: ил.

5. *Фар-Беккер Г.* Искусство Модерна. Konemann, 2000. 425 с. – ил.

6. *Смурова Н.А.* Роль Шухова в формировании новой эстетики в архитектуре России конца XIX – начала XX вв.// Шухов В.Г. (1853-1939). Искусство конструкции: Пер. с нем./ Под ред. Р.Грефе, М. Гаппоева, О.Перчи. – М.: Мир, 1995. С. 164-167.

7. *Бергос Ж.* Гауди: личность и творчество. Русская книжная компания «Библион» и «Библио-глобус», 2004. 309 с.

8. *Бассегода Нонель Х.* Антонио Гауди / Пер. с исп. М. Гарсиа Ордоньес; Под ред. В. Л. Глазычева. – М.: Стройиздат, 1986. – 208 с., ил.

9. *Collins, G.R.* Antonio Gaudi. Braziller, New York, 1960. 136 p.

10. *Collins, G.R.* Antonio Gaudi: Structure and form. Perspecta, 1963, 8, pp. 53-90.

11. *Giralt-Miracle D.* Essential Gaudi. Librosdevanguardia, 2013. 246 p.

12. Gaudi. La recerca de la forma. La busqueda de la forma. Exploring form. DVD, Triangle Postals. ISBN 978-84-8478-314-5.

13. *Позняк Э.Г.* Линейчатая геометрия. Большая Советская Энциклопедия (в 30 т.), Изд-е 3-е. М., «Советская Энциклопедия». Т. 14, 1973. С. 463.

14. *Huerta S.* Structural Design in the Work of Gaudi. University of Sydney. Architectural Science Review Volume 49.4, 2006, pp. 324-339.

15. *Арнаутов Л.И., Карпов Я.К.* Повесть о великом инженере. – М.: изд-во «Московский рабочий», 1978. Электронный ресурс litmir.net›bd/?b=115020. С. 32.

16. Gaudi: art and technique. An interactive visit to the Espai Gaudi. CD-ROM, Fundacio Caixa Catalunya. ISBN 84-89860-36-X.

17. *González, J.L. and Casals, A.* Gaudí's approach to building. Proceedings of the First International Congress on Construction History. Madrid, 20th-24th January 2003. Ed. S. Huerta, Madrid: Instituto Juan de

Herrera, pp. 21-30.

18. *Хенсберген Г.* Гауди – тореадор искусства: - М.: изд-во Эксмо, 2004. – 352 с., илл.

19. *Сирлот Х.-Э.* Гауди. Введение в его архитектуру. Барселона, Triangle Postals, 2002. 68 с.

20. *Положай Е.Д.* Формирование теории органической архитектуры / Лебедев Ю.С. Архитектурная бионика. Москва, Стройиздат, 1990. 268 с.

21.The Crypt of Colonia Guell. DVD. Deposito Legal B-25338-2012. www.twosecondsfilms.com.

22. *Schmal P.C., Forster Y.* Foreword / Mark Burry. Completing the Sagrada Familia. The Catalog published on the occasion of the exhibition held at the Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt am Main, 15 September 2007 to 2 December 2007. Berlin: Jovis, 2007, pp.6-7.

23. *Burry M.* Innovative aspects of the Colonia Guell Chapel project / Mark Burry. Completing the Sagrada Familia. p. 58-62.

24. *Tomlow J.* Gaudí's reluctant attitude towards the inverted catenary. Proceedings of the ICE - Engineering History and Heritage, Volume 164, Issue 4, 01 November 2011 , pages 219 –233.

25. *González X.T.* The colònia Guell church : Gaudí. Barcelona. La Terra. 2007. 35 p.

26. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М.: Искусство, 1982. 399 с. : илл.

27. *Аверинцев Сергей.* Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София – Логос. Словарь. – К: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.

28. *Рябов Ю.А.* Космические скорости. БСЭ. Т. 13, 1973. С. 246.

29. *Giralt-Miracle D.* Gaudí: nature in architecture. www.iemed.org/publicacions/.../4/agiralt

Ю.А. Амброзевич

ПОНЯТИЕ ДЕКОРАТИВНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ИСТОРИЧЕСКИХ И СОВРЕМЕННЫХ ЗНАЧЕНИЙ

В статье выводится понятие декоративности на основе изучения различных исторических и современных трактовок.

The paper derives the meaning of decorativity on the basis of its different historical and modern notions

Ключевые слова: декоративность, промышленный дизайн, история дизайна, история искусства.

Keywords: decorativity, industrial design, history of design, art history.

В связи с постоянным прогрессом и развитием дизайна становится актуальной задача пересмотра, углубления и обобщения знания о периоде, предшествовавшем появлению первых развёрнутых теорий и школ промышленного дизайна. Традиционно развитие дизайн-теорий связывают с деятельностью отдельных художественных объединений, занимавшихся проблемами художественной утилитарной формы, не использовавших технологии промышленного производства, таких как «Arts and Crafts Movement» или мастерские князя Гессенского. Однако становится очевидным, что функционализм и конструктивизм имеют свои истоки не только в узкопрофессиональных художественных кругах, но и в культурной предметно-бытовой среде, включавшей на тот момент в себя достаточно большое количество устройств и приспособлений, производимых промышленным способом.

Для выявления роли промышленных изделий, изготовленных до появления теорий промышленного дизайна, в становлении промышленной эстетики 20-х гг. XX века, необходимо определиться с мето-

дикой проведения исследования характерных образцов изделий. Современная методика и методология промышленного дизайна позволяет проанализировать соотношения функции и художественного образа в каждом конкретном изделии, но не дает оценку многим «чисто» декоративным элементам, относя их к «эстетическому произволу» [1]. Это определяет необходимость исследования промышленных изделий конца XIX века с позиций декоративно-прикладного искусства и декоративности.

Для исследования влияния «декоративно-прикладных« промышленных изделий конца XIX — начала XX вв. на эстетику конструктивизма и функционализма следует найти точки соприкосновения декоративности и конструктивности в отдельно взятом предмете. И здесь определяющим оказывается теоретическое понимание категорий декоративности и конструктивности.

В настоящей работе ставится задача вывести понимание декоративности на основе истории развития категории декоративности, а также современных трактовок, и, таким образом, определить методы исследования промышленных изделий «дотеоретического» промышленного дизайна.

Понятие «декоративность» часто применяется в современной художественной и искусствоведческой практике, однако оно до сих пор не является формализованным. В самом деле, мастера отечественной художественной школы, говоря о декоративности, вкладывают в это понятие совершенно определённый смысл, ясный для профессионального художника, однако определения, даваемые декоративности в словарях художниками-практиками и искусствоведами, часто противоречат друг другу и не создают целостного понимания ее сущности. Так, например, В.Г. Власов приравнивает декор и декоративность, называя декоративностью «функциональный род композиции...» [2], а А.А. Мелик-Пашаев говорит о декоративности как о «характеристике художественного произведения...» [3]; энциклопедия под редакцией В.Ф. Маркузона и Д.В. Сарабьянова определяет декоративность как «совокупность художественных свойств...» [4] и т.д.

Слово «декоративность« происходит от слова «декóр«, которое, в свою очередь, происходит от латинского «decoro», что означает

приличие, пристойность, совместимость. До начала XX века «декор» и «декоративность» приравнивались в значениях, и «декор» сохранил своё смысловое наполнение до настоящего времени; В.М. Полевой определяет его как «систему украшений сооружения (фасада, интерьера) или изделия» [5]. Хотя в письменных источниках средневековья не приведено дословного определения декора, отрывок текста Леона Батиста Альберти демонстрирует понимание сущности декора в эпоху Возрождения: «Что такое красота и украшение – писал он, - в чём они между собой рознятся, мы, пожалуй, отчетливее поймём чувством, чем я могу это изъяснить словами. Тем не менее, совсем кратко мы скажем так: красота есть строгая гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, - такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже... Если это так, то украшение есть как бы некий вторичный свет красоты, или, так сказать, её дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота нечто присущее и прирождённое телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно: а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирождённого» [цит. по 6, стр. 14]. Это означает, что уже в средние века присутствует понимание декора как неких дополнительных элементов, привносящих дополнительную эстетику в изделие, а также о разделении самого процесса создания предмета - на «основной« и «добавочный».

В текстах XIX в. по искусству наравне со словом «декор« начинает употребляться прилагательное «декоративный», пока иллюстрирующее наличие декора в изделии. У немецкого архитектора Готфрида Земпера можно встретить выражение «декоративная обработка», которое подразумевает некую дополнительную и завершающую стадию создания предмета [7, стр. 75].

Яркой иллюстрацией понимания декоративности в XIX веке могут служить памятники американского промышленного производства, выполненные после Всемирной Торгово-Промышленной выставки 1851 года. Эта выставка, вызвав бурю отрицательных откликов, стала кладезем для фантазии американских промышленных дизайнеров. Такие изделия американской промышленности второй половины XIX века, как швейная машина «Singer» (1856 г.) или газовая плита «Puritan«

(1898 г.), иллюстрируют гипертрофированный европейский принцип эклектики, то есть декорирование утилитарного предмета орнаментами известных исторических эпох и культур. К концу XIX века импульс, переданный американскому дизайну после выставки 1851 года, привёл к ситуации, когда орнамент и декор стал восприниматься как самоценность, говорящая о статусе владельца объекта. Выдержка из пособия по убранству дома «Art Decoration Applied to Furniture (1878)« сообщает следующее: «нет другой причины упрощать ... изобилие гостиной, кроме недостатка денежных средств«; никогда не может быть «слишком много предметов в комнате«, пока можно перемещаться по ней, не задевая мебели [цит. по 8, стр. 55]. Декор здесь приветствуется в максимально возможном количестве, однако это противоречит определению декора как «функционального рода композиции» [2]. Композиция по Н.Ю. Русовой это «построение художественного произведения...» [9] и всегда несёт в себе целостность художественного образа произведения [10], а эта образная целостность не может осуществляться за счёт принципа прибавления дополнительного декора, указанного в американском пособии по убранству дома. То есть самоценность декора в XIX веке противоречит современному пониманию целостности художественного объекта. Поэтому при наличии принципа самоценности декора отсутствует и принцип декоративности, который должен способствовать «усилению эмоционально-выразительной и художественно-организующей роли произведения» [4], а значит, и целостности восприятия произведения. Таким образом, можно сделать вывод, что в XIX веке в сфере формотворчества и искусства ещё не было выявлено такого явления, которое сегодня описывается как декоративность. Вместе с тем, термин «декоративность» начинает использоваться авторами в значении, близком к значению декора.

В 1910-20-е гг. в искусствоведческой литературе термин «декоративность» приобретает новое значение. Так, в 1915 году Генрих Вёльфин в «Основных понятиях истории искусств« противопоставляет «декоративность« «подражанию» и пишет, что «любая передача природы осуществляется в пределах известной декоративной системы» [11, стр. 19]. Эти декоративные системы Вёльфин называет «видением» и среди них перечисляет то, что современный художник назовёт

формальными категориями композиции: линейное и живописное, плоскостное и глубинное, замкнутая и открытая форма и др. Здесь происходит отрыв от концепции «декоративности» как производной от «декора»; декоративная система уже связывается искусствоведом с формальными средствами художественной выразительности.

Близкие поиски в это время происходят и в отечественном искусствознании. В.И.Мухина говорит в докладе «Образ и тема в декоративной скульптуре« о «трёх факторах, влияющих на условность трактовки явлений в скульптуре - это сам скульптурный материал, архитектурная среда и история», ссылаясь таким образом на связь формальных факторов формотворчества и декоративности [цит. по 6, стр. 17]. К.С. Петров-Водкин пишет о том, что «следует различать декоративность как средство украшения одного предмета другим, и декоративность как средство, а значит, и форму выражения чувств и мыслей». Здесь художник говорит о декоративности как о феномене, выражающем художественный образ [12].

Поскольку в 1910-20-е гг. декоративность начинает рассматриваться авторами в своём новом значении, можно предположить, что сущность декоративности в нашем современном понимании уже активно проявилась в искусстве того времени. Если в XIX веке декоративность не играла особую роль, то в конце XIX - начале XX вв. она проявляется как важный элемент формообразования. В этот период на исторической сцене присутствовало несколько художественных направлений и стилей, каждое из которых сделало свой вклад в развитие понимания декоративности, однако решающее значение в развитии декоративности сыграл стиль модерн.

Стиль модерн разработал декоративность практическим образом. Говоря о модерне, можно вспомнить и о знаменитой «линии удара бичом», и о использовании металлоконструкций, но существенным вкладом этого стиля в последующее развитие формообразования стал целостный художественный взгляд на предмет творчества. Впервые за несколько веков один художник формировал среду – от чайной ложки до архитектурного облика здания, - не только создавая чертёж или рисунок, но собственноручно изготавливая мебель и участвуя в постройке своих проектов. Это повлияло не только на целостность художественного

образа, о которой пишет в связи с декоративностью К.С. Петров-Водкин [12], но и на внимание к формальным и материальным качествам объекта творчества, о которых пишут в связи с декоративностью Г. Вёльфин [11] и В.И. Мухина [6].

Вслед за модерном модернизм реформировал художественный образ и эстетику, культ загадочности перешёл в модернизме в культ ясности и остроты, но сам способ видения произведения был унаследован от модерна. Конструктивизм и функционализм стали кроме этого исследовательской площадкой для простейших средств художественной выразительности, что явилось в свою очередь важной предпосылкой для формирования понятия декоративности. Когда художники, исследовавшие простейшие средства художественной выразительности, применили их в прикладной практике, привычные предметы приняли совершенно другой декоративный облик, который был способен сформировать новую декоративную среду. Общим обозначением для такого единства средств и художественного образа служила категория стиля, однако она не отражала всей материальной конкретики и логики художественного решения. Теперь требовался термин, который говорил бы не о подражании одного объекта другому с помощью стилевых приёмов, а о внутренней логике рождения такого явления как стиль.

Задача конкретизации и поиска такого термина была связана с амбициями СССР в сфере культуры в 1930-е - 1960-е гг.. Обособ-ленное от понятия «декор» понятие декоративности начало выкри-сталлизовываться в советском искусствознании в 1930-е гг., когда возникла необходимость создания нового государственного стиля, который отражал бы «величие и красоту социалистической эпохи«, то есть некого искусственного стиля с заданными параметрами [13]. Кроме чётко заданных параметров, о том, что мы имеем дело именно со стилем, говорит следующая выдержка из постановления ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 10 июля 1935 г. № 1435 «О генеральном плане реконструкции города Москвы«: «ЦК ВКП(б) и СНК СССР считают, что во всей работе по перепланировке города должно быть достигнуто целостное архитектурное оформление площадей, магистралей, набережных...» [13]. Категория целостности в равной мере относится к художественному образу, стилю и к декоративности, как мы её сегодня понимаем. В 1930-е гг. начались поиски в направлении средств, которыми

может быть достигнут новый социалистический стиль. В связи с этим стала актуальной задача научного обоснования социалистического стиля.

В своей диссертации «Декоративность как форма выражения красоты» (1965 г.) К. Макаров обобщает знания о стиле и декоративности, выявляя декоративность как уникальную ценность стиля. Результатом его исследования становится следующее определение декоративности: «Декоративность есть форма выражения красоты синтезированного мира, приобретающая через соотношение части и целого, иначе, связь с предметно-пространственно-временной средой, не натуральный, а условный (часто орнаментальный) характер, несущий метафорический смысл и требующий своего истолкования» [6, стр. 9]. Это определение, являясь результатом фундаментальной работы по эстетике, не получило, однако, широкого распространения в искусствоведческой литературе, поскольку оперирует некоторыми относительными для искусствознания терминами, такими как «красота», а так же сужает смысл декоративности до интерпретации орнамента. Однако, такое определение декоративности во многом даёт близкое к сегодняшнему дню понимание этого предмета, в чём мы убеждаемся при упоминании автором средств художественной выразительности, накладывающих «не натуральный, а условный характер» на объект искусства, а так же художественного образа, несущего в себе «метафорический смысл и требующий своего истолкования».

Исследование истории сложения современного значения декоративности выявило следующие её особенности: обращённость значения термина, с одной стороны, к целостности художественного образа объекта, а с другой - к материальным и формальным художественным средствам исполнения объекта; близкое родство категорий «стиль» и «декоративность».

Рассмотрим, какие определения даются категории «декоративность» современными авторами.

«Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства« определяет декоративность как «функциональный род композиции, художественный смысл которой состоит во взаимодействии с окружающей средой – пространством, объёмом, массой, плотностью, форматом…» приравнивая, как и полтора века назад декор и декоративность [2].

А.А. Мелик-Пашаев определяет декоративность как «характеристику художественного произведения, говорящую об особенностях его

композиции и колорита, рассчитанных автором на декоративный эффект, т.е. на украшение картиной или скульптурой определённой пространственной среды. Данная характеристика может иметь как положительный, так и отрицательный смысл. О произведении станкового искусства порой отзываются как «о чисто декоративном», имея ввиду поверхностность замысла и его выражения. Когда же декоративность характеризует органическую связь с архитектурой, это крупное достоинство живописного или скульптурного произведения» [3]. Автор здесь раскрывает понятие декоративности через «декоративный эффект», объяснение которому даёт только через частные случаи организации средового и живописного пространств. Но самой важной частью его определения оказывается то, что декоративность является «характеристикой художественного произведения».

Энциклопедия под редакцией В.Ф. Маркузона и Д.В. Сарабьянова определяет декоративность как «совокупность художественных свойств, усиливающих эмоционально-выразительную и художественно-организующую роль произведения искусства пластических в окружающей человека предметной среде... Декоративность является одним из главных художественных средств произведений декоративно-прикладного искусства» [4]. Сравним данное определение с выдержкой из учебного пособия О.Голубевой «Основы композиции»: «История искусств убедительно доказывает, что существуют определенные художественные средства выражения, используемые для создания произведений. Это форма, цвет, фактура и т. д. Профессионально и грамотно применяя эти средства, можно добиться наибольшей выразительности при создании художественных образов» [14, стр. 6]. Здесь проявляется явное противоречие между логическими связками «декоративность это свойство», «декоративность это средство» и «средства - форма, цвет, фактура и т.д.». Свойство не может быть средством, тем более, такого средства как декоративность практикующим художникам неизвестно. Чтобы убедиться в этом, можно просмотреть оглавление любого учебника по средствам художественной выразительности [14, 15]. Таким образом, важнейшей частью определения декоративности в «Популярной художественной энциклопедии» является следующее: «декоративность - совокупность художественных свойств произведения искусства...»

Ключ к пониманию сущности декоративности может дать определение декоративно-прикладного искусства, данное В.Г. Власовым: Декоративно-прикладное искусство – вид художественной деятельности, границы которой определяются не предметом, а спецификой творческой деятельности… [2]. Из данного определения можно сделать вывод, что декоративность появляется при некой последовательности действий в процессе творчества.

Проведённое исследование истории понятия декоративности и его современных трактовок позволяет выявить следующие важные моменты в определении этого понятия: декоративность это характеристика художественного произведения или совокупность художественных свойств произведения искусства; декоративность связывает в себе понимание целостного художественного образа с техническими и художественными средствами его создания. Исходя из приведённого анализа можно дать следующее определение декоративности:

Декоративность это свойство художественного объекта, возникающее при использовании художником конкретных средств художественной выразительности, выбранных им с целью достижения конкретного художественного образа.

При сравнении приведённого определения декоративности с определением К.Макарова, выстраиваются логические связи, поясняющие и разъясняющие философскую мысль с практической художественной точки зрения. «Форма выражения красоты синтезированного мира« определяется в данном случае как свойство художественного объекта; приобретение «через соотношение части и целого, иначе, связь с предметно-пространственно-временной средой, не натурального, а условного (часто орнаментального) характера« является следствием использования средств художественной выразительности; «метафорический смысл, требующий своего истолкования» можно прокомментировать в этом определении как художественный образ.

Если уточнить связи такого определения декоративности с другими искусствоведческими понятиями, то место категории декоративности уточняется. Декор занимает своё «подчинённое» положение среди средств художественной выразительности как инструмент композиции, а на пути от создания художником объекта искусства к восприятию этого объекта зрителем декоративность занимает положение ниже,

чем синтез, являясь результатом технического момента производства и формальным качеством произведения.

Если же соотнести понятия декоративности и конструктивности, то есть «выразительности конструкций», то выстраивается следующая логика [16]. Декоративность и конструктивность являются внешними атрибутами предмета, по которым мы можем судить о внутреннем содержании, на котором лежит отпечаток таланта создателя, событий эпохи и более узкого круга идей времени. Однако, по отношению друг к другу декоративность и конструктивность в художественном смысле оказываются неравноправными явлениями. Декоративность отражает целостность художественного образа предмета, а конструктивность, как результат применения одного средства художественной выразительности, отражает лишь специфическую часть этого образа. И так как декоративность складывается в том числе и из конструктивности, поэтому мы и можем говорить о их взаимопроникающей роли и соответствии друг другу. Конструктивность может быть приравнена декоративности, в которую конструктивность органически впаяна, но декоративность не приравниваема к конструктивности, декоративность – шире.

Таким образом, результатом приведённого в работе исследования истории и современных трактовок категории декоративности является определение декоративности, которое закладывает достаточно чёткую методику исследования промышленных изделий «дотеоретического« периода промышленного дизайна.

Примечания:

1. *Андрей Оль.* Коллизии в современном архитектурном творчестве http://theory.totalarch.com/node/315.

2. *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 2. – СПб.: ЛИТА, 2000. – 848 с.: ил. 6.

3. Современный словарь – справочник по искусству / Науч. Ред. И сост. А.А.Мелик-Пашаев. – М.: Олимп: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 816 с.

4. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Гл. ред.

В.М.Полевой; Ред. Кол.: В.Ф.Маркузон, Д.В.Сарабьянов и др. – М.: Большая Российская энциклопедия. Кн. I. А – М. – 1999. – 447 с., ил., 32 л. Ил.

5. Популярная художественная энциклопедия. Под ред. Полевого В.М.; М.: «Советская энциклопедия«, 1986.

6. *Макаров К.* Декоративность как форма выражения красоты: дис. канд. Философских наук / К. Макаров.– М., 1966.

7. *Земпер Г.* Практическая эстетика. - М.: Искусство, 1970. – 320 с.

8. *Jeffrey L. Meikle.* Design in USA. - New York.: Oxford University Press, 2005. – 252 s.

9. *Русова Н.Ю.* Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегории до ямба. - М.: «Флинта«, 2004

10. Философская Энциклопедия. В 5-х т. — М.: Советская энциклопедия. Под редакцией Ф. В. Константинова. 1960—1970.

11. *Генрих Вёльфин.* Основные понятия истории искусств. М.: Издательство В.Шевчук, 2002 - 344 с.

12. *В.И.Костин.* «К.С. Петров-Водкин», М., 1966.

13. Постановление ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 10 июля 1935 г. № 1435 «О генеральном плане реконструкции города Москвы«

14. *О.Л. Голубева.* «Основы композиции«. Учебное пособие. - М.: Издательский дом «Искусство», - 2004 г.

15. *Логвиненко Г.М.* Декоративная композиция: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство« / Г.М.Логвиненко. - М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. - 144 с.: ил. - (Изобразительное искусство)

16. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : В 2 т. — М.: Рус. яз., 2000.

Библиография:

1. *Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин.* Русский модерн. изд. Советский художник, М.: 1990.

2. *А.Н.Лаврентьев.* Александр Родченко / А.Н.Лаврентьев – М.: «Архитектура - С», 2007. – 128 с., ил.

Д.М. Харитонова

СЛОЖЕНИЕ ТИПОЛОГИИ ЛОФТ-СТИЛЯ: ПРОМЫШЛЕННОЕ НАСЛЕДИЕ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Дается подробная характеристика и описание происхождения типологии интерьера в стиле лофт в архитектуре и дизайне. Подчеркивается связь каждой особенности лофта, как стиля в интерьере с историей лофта, как перестроенного минимальными средствами бывшего индустриального пространства. Выделяются и определяются радикальные черты отличия лофта от традиционной жилой архитектуры: пространства open space, антресоли, полуэтажи, минимализм отделки и т.д. Отображены стилистические особенности лофт-интерьеров. Подчеркивается, что лофт как течение в интерьере оказывается вполне органичным порождением целой эпохи: ее социальных, экономических, и культурных слагаемых.

Detailed characteristics and descriptions of the loft style interior origins in architecture and design. The connection between each characteristic of loft (as an interior style) and history of loft as former industrial space, redesigned with minimal means. Radical difference between lift and traditional residential architecture (ex. open space plan, mezzanines, half-floors, minimalistic finishing etc.) are distinguished and specified. Loft interiors stylistic features are represented. It is underlined that loft as an interior trend turns out to be a natural overcome of the entire epoch, its social, economic and cultural components.

Ключевые слова: архитектура, интерьер, лофт, индустриальное пространство, промышленная революция, редевелопмент, Энди Уорхол.

Keywords: architecture, interior, loft, industrial space, industrial revolution, redevelopment, Andy Warhol.



Рисунок 1. Лофт на Даниловской Мануфактуре в Москве. Дизайнер Анна Плисс, 2013.

Благодаря принятой в 2004 году «Программе развития производственных территорий» (1) индустриальные зоны в Москве стали планомерно освобождаться от действующих предприятий: заводы и фабрики, пережившие перестройку, переселяются за пределы города. Освободившиеся земли, как правило, предпочитают пускать под новую застройку, но порой застройщики сталкиваются с проблемой необходимости реконструкции: многие объекты индустриального прошлого, а именно краснокирпичные дореволюционные мануфактуры, заводы и фабрики, являются памятниками архитектуры и сносу не подлежат. Единственный выход – смена функций старых построек.

Вместе с вынужденной переделкой под офисы, арт-кварталы и жилые апартаменты старинных фабричных цехов в Россию пришел стиль «лофт», родившийся в опустевших фабриках и складах Нью-Йорка и за долгие годы своего существования научившийся выгодно обыгрывать особенности индустриальной архитектуры, ставшие знаковыми для стиля. Именно постиндустриальные черты породили особый набор интерьерных решений, который трансформируется затем в полноценный стиль в интерьере, со своими правилами и обязательными «знаковыми чертами». Практически каждая особенность лофт-стиля, будь то приверженность к открытым планировкам, частое наличие антресольных этажей, открытые коммуникации или необработанная кирпичная или бетонная поверхность стены – изначально была обусловлена историей лофта как перестроенного минимальными средствами бывшего



Рисунок 1. Лофт на Даниловской Мануфактуре в Москве. Дизайнер Анна Плисс, 2013.

индустриального пространства. Затем с джентрификацией (2) лофта, от многих решений, той же необработанной стены, можно было легко отказаться, но они уже стали частью «легенды», частью модного стиля. Поэтому их стали сознательно подчеркивать и даже искусственно воссоздавать там, где их не было изначально.

Рождение лофта как явления, еще не оформившегося в стиль, принято отсчитывать со времен Великой депрессии в США, когда промышленные предприятия банкротились один за другим, а опустевшие индустриальные постройки: многочисленные фабрики, заводы и складские сооружения стали сдаваться в аренду по самым низким ценам.

Опустевшие нью-йоркские промышленные зоны зачастую представляли собой районы с высококачественной застройкой, возникшей во времена промышленной революции второй половины 19 века. Это был период колоссального роста города, когда буквально за несколько десятилетий население выросло в сотни раз (с 33 тыс. до 3,5 млн), а сам Нью-Йорк (весь Манхеттен, Квинз и др. кварталы) стремительно застраивался фабриками, заводами, складами и промышленными верфями. Как правило, это были добротные, масштабные и интересные с точки зрения архитектуры сооружения.

В целом, типология индустриальных сооружений пришла в США прямиком с родины промышленной революции – из Великобритании. Но на месте несколько трансформировалась: уже во второй половине 19 века цены на землю в Нью-Йорке вынудили здания расти вверх.

К тому же распространившееся в эти годы использование чугунных колонн и балок облегчило общий вес зданий, что дополнительно дало возможность увеличить их высоту и прочность, поэтому заводские и складские постройки Манхеттена насчитывали, как правило, не менее 5-7 этажей. Внутри цеха и склады представляли собой большие не разгороженные пространства с рядами опор: металлических, бетонных, и все реже деревянных. Высота промышленных цехов тоже значительно отличалась от жилой застройки и была в среднем 5-6 метров и выше. Отделка, как правило, была минимальна: стены из неоштукатуренного красного кирпича, потолки из пустотелого кирпича, подшитые деревом или часто в виде сводов Монье, полы – бетон или деревянный настил. В те годы большое распространение получили сооружения с чугунным каркасом. В фабричных и заводских постройках особенно выделялись окна: огромные, зачастую во всю стену, идущие регулярными рядами, позволяющие по максимуму использовать дневное освещение в производственных помещениях.

Довольно долгое время они пустовали, но в 1950-х рост цен на землю и аренду вынудил многих людей творческих профессий, художников, скульпторов и архитекторов переместить свои студии в заброшенные здания на Манхеттене, где помещения сдавались по бросовой цене. Обилие квадратных метров, высокие потолки и огромные фабричные окна, пропускающие потоки дневного света, дали им уникальный шанс совместить жилье с мастерскими и галереями. И, как показала практика, работу и проживание с бесконечными вечеринками. Здесь зарождалось андеграундное искусство Нью-Йорка: работали художники и давали полулегальные концерты молодые музыкальные коллективы.

Это и были первые лофты, - бывшие фабрики и заводы, ставшие апартаментами. Свое название они получили от американского значения слова loft: «чердак, верхний этаж промздания».

С самого начала лофт радикально отличался от традиционной жилой архитектуры. В ее истории еще никогда не было таких больших лишенных внутренних перегородок жилых пространств. Их невозможно было разделить на привычные для обывателя середины XX века комнаты. Во-первых, большая часть обитателей лофтов жила в них полулегально и о капитальных вложениях – в частности, о возведении

перегородок внутри цехов речи не шло. Кроме того, и не было средств на такие радикальные преобразования: в 1950-60-е в лофтах жила небогатая творческая публика. И последней, немаловажной причиной максимального отказа от внутренних перегородок была высота цехов – 4-6 метров: если возводить перегородки до потолка, комнаты получались бы чересчур высокими, похожими на колодцы, и неуютными. Так, благодаря лофту, в историю интерьера вошла мода на open space. И как компромиссный вариант: деление больших пространств не капитальными стенами, а не доходящими до потолка перегородками, которые изначально создавались скорее из соображений экономии, а позже стали отличительной чертой лофтов с открытой планировкой.

Большая высота потолков мешала делению цехов на комнаты по вертикали, зато оказалось, что лофт можно поделить по горизонтали: при высоте 5-6 метров в них легко вписывались антресоли, дополнительные полуэтажи, ставшие впоследствии одним из ключевых признаков нового жилья. На них, как правило, располагались приватные частные зоны, а под ними получались удобные невысокие пространства – идеальные для санузлов или кухни. Для стиля лофт характерны антресоли из металла, порой довольно грубого – в индустриальной стилистике, соответствующей окружающему пространству.

По причине отсутствия лишних средств, а так же из-за «временного» характера этого жилья, отделка лофтов была минимальна: кирпичные или бетонные стены и потолки оставались с открытой фактурной поверхностью. Все инженерные коммуникации: проводка, трубы, воздуховоды – оставались на виду. Позже, когда лофт станет не только образом жизни, но и стилем интерьера, - открытая фактурная поверхность с состарившимися, искусственно состаренными или сымитированными брутальными неотделанными поверхностями – станет ключевым признаком «постиндустриального» интерьера, а аккуратно протянутые поверх них провода и короба воздуховодов будут читаться как прямая отсылка к индустриальному прошлому.

Вызывающе необычной по меркам 1950-60-х была и обстановка в жилищах на старых фабриках. Денег у творческой богемы было немного, зато художественного чутья было не занимать. Так, пустующие фабрики и склады заполнялись диковинным миксом



Рисунок 3. Энди Уорхол на своей «Фабрике»

из трудно сочетаемых вещей: старой мебели с окрестных свалок (в лучшем случае – блошиных рынков), современных «дизайнерских» вещей, принесенных друзьями-художниками, плодов кипевшего здесь творчества и рукотворных предметов, созданных из валяющихся кругом «обломков индустриализации». Особенной популярностью пользовались деревянные бобины и паллеты – первым обитателям лофтов они зачастую доставались «в наследство» вместе с пустующими складами. Позже включение мебели из паллет станет еще одним штрихом стилизации под лофт-стиль. Так же как и «фирменное» сочетание потертого старого, нарочито нового и индустриального в одном пространстве.

Часто в цехах и каких-то промышленных помещениях оставались элементы старых механизмов: кран-балки, детали промышленного оборудования. Первые обитатели лофтов не демонтировали их по причине сложности процедуры, к тому же в огромных пространствах первых лофтов, площадь которых часто была по несколько сотен, а то и под тысячу (!) кв. метров, они не мешали. Позже – наличие старого механизма станет в лофте «особым шиком» - необязательной деталью, которую поймут «только свои» и которая изящно отсылает к прошлому здания, пусть даже и куплена и установлена позднее.

В целом, первые лофты представляли собой огромные, пустые и гулкие пространства, залитые светом и крайне скудно и разношерстно

обставленные. При этом условия жизни были не слишком комфортными, если вообще не приближались к полевым, ведь на фабриках и тем более складах не было отопления и нормального водопровода. Так, сохранилось описание лофта одного из «отцов поп-арта» Роберта Раушенберга: «Раушенберг нашел лофт на Фултон стрит, большое чердачное помещение, с высотой кровли 20 футов (около 6м.), но без отопления или водопровода; шланг и бочка на заднем дворе заменяли душ. Мылся Раушенберг в основном в гостях, часто тайком» (3).

Пика популярности лофт достиг в 60-е годы, когда в одном из заброшенных зданий на Манхеттене знаменитый провокатор Энди Уорхол открыл свою «Фабрику»: мастерскую, где в прямом смысле слова тиражировалось искусство нового формата и проходили гремевшие на весь Нью-Йорк выставки и вечеринки, о которых писали в каждой светской хронике. Это было крайне необычное пространство: ко всем индустриальным прелестям оно еще было полностью серебряным. Лофт был увешан зеркалами, обклеен фольгой, а мебель была покрыта серебряной краской из баллончиков, которая, правда, все время стиралась, и раз в 2 недели ее приходилось наносить заново. В лофт к Уорхолу и другим авангардным художникам все чаще стали заглядывать и люди бизнеса, «истеблишмент», интересующиеся современным искусством и светской жизнью. Постепенно старые фабричные кварталы стали превращаться в самые богемные районы города. Цены стали расти и уже к концу 1960-х лофты превратились из маргинальных мастерских в дорогое жилье богатых оригиналов. Художников потеснили обживать новые недорогие районы, а в Сохо и на Манхеттене на смену им пришел более состоятельный класс, который, тем не менее, выбрал лофт не в последнюю очередь благодаря романтическому образу бывших индустриальных кварталов. Девелоперы стали создавать в домах из фабричных зданий современные общественные зоны – с холлами и лифтами, а внутри апартаментов, каждый квадратный метр которых стоил уже внушительных денег, ищущие романтики свободы финансисты и банкиры создавали более приглаженный и комфортный образ «жилья оригиналов». Примечательно, что имея возможность сделать более традиционный и понятный большинству интерьер, они, тем не менее, сохраняли, хоть и в сглаженной форме основной набор узнаваемых черт лофта и любые следы истории.

Сегодня вместе с редевелопментом (4) старинных фабричных зданий стиль лофт пришел и в Москву. Пока он еще только приживается в нашей архитектуре и не до конца понятен как заказчику, так и архитектору. Этот стиль оказывается вполне органичным порождением целой эпохи: ее социальных, экономических, и культурных слагаемых. Тем не менее, формальный набор признаков лофт-стиля оказывается интереснейшим отсылом к истории, которую надо представлять, чтобы каждая деталь встала на свои места. Чтобы понять лофт достаточно просто представлять кто, как, какими средствами и в каких обстоятельствах обживал первые заброшенные фабрики. Это стиль оказался органичным порождением целой эпохи: ее социальных, экономических, и культурных слагаемых.

Примечания:

1. Постановление Правительства Москвы от 24.02.2004 N 107-ПП «О целевой программе реорганизации производственных территорий города Москвы на период 2004-2006 гг.»

2. Джентрификация - это комплексное изменение городской среды, происходящее в результате переселения состоятельных граждан в кварталы, заселенные представителями низших классов. Этот феномен отчетливо наблюдается в США, Европе и Австралии, где он связан с возвращением белых профессионалов в запущенные городские центры, населенные преимущественно этническими меньшинствами. Возрождение старых промышленных городских кварталов на основании постиндустриальной экономики также является частью процесса джентрификации.

3. Calvin Tompkins, Off the Wall: Robert Raushenberg and the Art Word of Our Time (Garden City: Doubleday, 1980), pp. 83, 211

Sharon Zukin. Loft living: culture and capital in urban change. Rutgers University Press, 1989

4. Редевелопмент — это реконструкция отдельных объектов недвижимости, групп зданий (фабрик, заводов), районов или целых населенных пунктов с целью более эффективного их использования. Перестройка не жилых объектов в жилые.

Библиография:

1. *Orianna Banks, Rebecca Tanqueray.* Loft. Living In Space. Carlton Books Ltd, 1999.

2. *Richard Plunz*, A History of Housing in New York City: Dwelling Type and Social Change in the American Metropolis, Columbia University Press, 1990.

3. *Elodie Piveteau, Caroline Wietzel;* Lofts: A Style of Living, Silverback Books, 2004.

4. *Sharon Zukin.* Loft living: culture and capital in urban change. Rutgers University Press, 1989

5. *М. Юшкевич;* Фабрика грез .ELLE Decoration, февраль 2014, стр. 66-73

Ю.В. Назаров, Н.Ю. Казакова

ПСИХОЛОГИЯ ИГРОВОГО ПРОЦЕССА И СЦЕНАРИИ ИГРЫ В ГЕЙМ-ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются психологические аспекты деятельности человека в рамках игрового процесса и особенности восприятия, их обусловливающие. Также функциональные составляющие гейм-дизайна, реализуемые посредством сценариев, систематизируются и анализируются с точки зрения глубинных процессов психики, вызывающих потребность в игровой деятельности и делающих ее в принципе возможной.

Psychological aspects of a person's behavior and different activities during the gameplay process as well as certain peculiarities of perception, which cause them, are described in this article. Moreover, functional units and integral parts of game design, which are externalized by means of scenarios, are systematized and analyzed from the standpoint of the underground processes of human psyche, which determine the need for play activity and make it possible in the first place.

Ключевые слова: гейм-дизайн, разработчик, игровой процесс, виртуальная реальность, цикл зрелости технологий, эмпатия, игровая механика, геймплей, игровое пространство, сеттинг, трансмедийные миры.

Keywords: game design, game developer, gameplay, virtual reality, the hype cycle, empathy, mechanics, game space, setting, transmedia worlds.

Гейм-дизайн можно определить как процесс принятия решений о том, какой должна быть игра, то есть данная деятельность включает в себя разработку правил игры, ее графической составляющей,

механики, системы наград и наказаний, а также множества других факторов, которые влияют на ощущения и впечатления, получаемые геймером во время игры [1]. При этом, понятие гейм-дизайна может относиться к любому виду игр, будь то компьютерные, настольные, карточные или даже спортивные. Подобная универсальность принципов гейм-дизайна объясняется психологией игры, которая, в свою очередь, обусловлена глубинными процессами человеческой психики, о которых речь пойдет ниже.

С точки зрения терминологии необходимо различать специальности гейм-дизайнера и разработчика игр. Разработчиком называют любого специалиста, принимающего участие в создании игры, например сценариста, программиста, моделлера и т.д. Таким образом, гейм-дизайнер фактически является лишь одним из большого числа задействованных в разработке специалистов. Однако, вопреки широко распространенному представлению о том, что работа гейм-дизайнера заканчивается в тот момент, когда его задумки передаются на осуществление художникам, специалистам по 3D-моделированию и аниматорам, можно утверждать, что гейм-дизайнер корректирует свой изначальный замысел на всем протяжении разработки игры, так как огромное количество нюансов, несостыковок и багов проявляются только во время тестирования уже частично готового продукта (пре-альфа).

На современном этапе развития видео- и компьютерных игр основой разработки качественного и конкурентоспособного гейм-дизайна является учет психологических процессов, которые и привели к возникновению такого феномена в череде разнообразных видов человеческой деятельности, как игра. Можно утверждать, что потребность в игре изначально присуща человеку как биологическому виду и выполняет важную роль развитии и выживании как индивида в отдельности, так и человечества в целом. Еще в первобытную эпоху шаманы и жрецы обставляли сакральные ритуалы, от которых зачастую зависела судьба племени. Например, обращаясь к богам во время обрядов с просьбой предсказать исход войны или успех охоты на крупного зверя, древние медиумы ожидали ответа от высших сил в виде знамений или словесных посланий, в нужном ключе интерпретировали полученный ответ и транслировали его соплеменникам. Так древние

люди принимали участие в своеобразном игровом процессе, правила которого были установлены верованиями, легендами и преданиями, а культовые фигуры и иные ритуальные объекты усиливали ощущение погружения в иную (игровую) реальность [2]. Тот факт, что подобные обряды, средневековые мистерии и схожие ритуалы можно считать проявлениями игрового процесса, никоим образом не должен умалять их значимости и той серьезности, с которой современники их воспринимали, ведь человеческое сознание способно настолько глубоко погрузиться в параллельную вселенную игры, что именно игра становится реальностью. Подтверждением данного феномена могут служить эмоции профессиональных футболистов и других спортсменов, а также фанатов и болельщиков, для которых весь мир на период матча или соревнований ограничен правилами и реалиями игры. Страстная увлеченность вымышленными историями, которую проявляет многомиллионная армия любителей различных сериалов, фильмов и актеров, зачастую воспринимаемых не как реально действующих субъектов, а как персонажей, которых они сыграли. Нельзя оставить без внимания «страдания» тысяч геймеров в разных странах, занедуживших игроманией, болезнью, заставляющей полностью отказаться от реального мира в пользу его виртуального эквивалента. В то же время, еще Платон в своем «Государстве» этимологически сближал слова «воспитание» и «игра», утверждая, что обучение ремеслам и воинскому делу невозможно без игры [3].

Осознавая важность игрового процесса в развитии не только личности, но и общества, идеалисты утверждали, что «игра истории – результат недобросовестного исполнения людьми предписанных ролей» [4], а создатели диалектического материализма Карл Маркс и Фридрих Энгельс считали труд «игрой физических и интеллектуальных сил» [5]. Как можно заметить, и идеалисты, и материалисты отмечали важную роль игры в повседневной деятельности людей, которая, в зависимости от качества исполнения роли каждым человеком, могла быть как положительной, так и отрицательной.

Однако, второй ипостасью игры, помимо вышеозначенной роли инструмента обучения и воспитания, можно назвать искусство, которое вобрало в себя элементы труда и забавы. Как отметил голландский

ученый Й. Хёйзинги, «культура не рождается в игре, а возникает как игра» [6]. Можно утверждать, что именно благодаря психологическому механизму, отвечающему за способность человека к игре и за потребность в ней, возможно существование практически всех форм искусства, например, театра, скульптуры, литературного творчества и т.д. Искусство оперирует условными формами, передающими аспекты реального мира, а условность эта и есть игра, в которой принимают участие творец и тот, кто его произведение воспринимает. Тем не менее, необходимо указать и на различия между искусством и игрой. Г.В. Плеханов, например, указывал на то, что игра, в отличие от искусства, не завершается вещественным результатом (художественным произведением) [7]. Более того, порой разительно отличаются эмоциональный настрой игры и духовный накал искусства как видов деятельности: играя, человек настроен прежде всего на получение удовольствия от развлечения, а процесс работы над художественным произведением может оказаться мучительным, трудным и изнуряющим.

Как ни парадоксально, довольно сложно дать определение самому понятию «игра», ввиду размытости границ данного вида деятельности и разнообразия эмоций, вызываемых данным феноменом. Фридрих Шиллер назвал игру «бесцельным расходованием избыточной энергии», что кажется не совсем точным и даже несколько уничижительным определением с точки зрения гейм-дизайна. Гораздо более исчерпывающим определением выглядит следующая сентенция: «Игра есть такая форма проведения человеком свободного времени, которая, как правило, не направлена на достижение какого-либо практического результата, представляет собою индивидуальное или коллективное развлечение, регламентируется правилами ... и реализуется … личностью легко и с удовольствием» [2]. Традиционно, игра проводится в определенных условиях, называемых игровым пространством и игровым временем. Также среди ключевых свойств игры можно выделить следующие: в игре субъекты участвуют добровольно; в игре есть задачи, которые игрок пытается выполнить; игру регламентируют правила; в игре присутствует конфликт; игра интерактивна; в игре существует возможность проиграть и выиграть. В отличие от игрушки, являющейся предметом, при непосредственном взаимодействии с которым человек

испытывает ощущение веселья и радости, игра, хоть и может иметь вещественный эквивалент, на психоэмоциональный уровень человека она воздействует не через материальный носитель, а через сам игровой процесс, ориентированный на решение конкретных задач. Суть же игры основана на мотивациях и стимулах, вовлекающих человека в процесс игры и вызывающих у него при этом положительные эмоции. К таким побудительным мотивам можно в первую очередь отнести состязание (агональные игры), самоутверждение (орнаментальные (ручеек), интеллектуальные, компьютерные игры, гадания), азарт (игры на выигрыш), взаимовыручка (командные игры), подражание (ряженье, trick-or-treat), суеверие (обрядовые игры) и др. Также, по мнению гейм-дизайнера Джесси Шелла, к подобным стимулам можно отнести и врожденное стремление человека решать разнообразные задачи. И в данном контексте гранью, разделяющей игру и труд, который также ориентирован на решение задач, является только добровольный характер игры и ее нацеленность на получение удовольствия. Наверно, наиболее красочным примером транзитивности понятий «игра» и «работа» можно считать то, как Том Сойер мастерски превратил неблагодарный труд по покраске забора в увлекательную игру, за право принять участие в которой возникла серьезная конкуренция.

Разработчик игр Грег Костикян описывает игру, основываясь на значимости игры и ее результатов для геймеров: «Игра – это интерактивная структура, имеющая присущую ей ценность, заставляющую игроков стремиться к достижению цели» [8]. В данном определении подчеркивается, что все, имеющее ценность в игре, имеет эту ценность только в рамках данной игры. Например, бумажные деньги из игры «Монополия» имеют значимость только в структуре данной игры и бесполезны в шахматах или реальном магазине. И только в том случае, если игра становится крайне популярной и приобретает культовый статус, то ее игровые элементы приобретают ценность за пределами игры. Такая ситуация наблюдается, например, во многих условно-бесплатных играх. Способность игры создавать собственные ценности или даже внутриигровую систему ценностей также может рассматриваться как уникальная характеристика данного вида человеческой деятельности.

Видео- и компьютерные игры являются лишь этапом в естественном

развитии традиционных игр с использованием новых технических средств. Хотя основополагающие принципы, определяющие степень удовольствия, получаемого игроком, и правила ведения игр по сути своей мало изменились, однако, ускоренное развитие компьютерных технологий в течение последних тридцати лет позволило гейм-дизайнерам использовать инновационные методики для достижения все большей интерактивности и визуальной привлекательности. Например, анимация персонажей и текстуры становятся все более реалистичными, а развитие сетевых технологий позволяет обеспечивать совместную деятельность миллионов игроков в рамках различных MMORPG (массовых многопользовательских он-лайн игр) и даже экономические отношения между ними, скажем, в виде микротранзакций при покупке и перепродаже виртуальных объектов, относящихся к игре.

При обилии разнообразных жанров, конкурирующих трендов и технологий, гейм-дизайнеру особенно важно понимать, что его задача не выдумать игру, что даже на этапе формирования целей звучит несколько инфантильно, а профессионально и креативно создать такие условия, по сути и являющиеся игрой, при которых игроки смогут получить именно те ощущения и опыт, на которые и рассчитывал гейм-дизайнер. Необходимо подчеркнуть, что у субъекта возникают какие-либо эмоции и сохраняются впечатления только в результате процесса взаимодействия с игрой, а сама по себе игра этих эмоций не содержит, то есть игра является симулятором, позволяющим субъекту получать впечатления в процессе игры. Стремление современной игровой индустрии к разработке правдоподобной виртуальной реальности можно объяснить тем фактом, что в случае достижения данной цели игрок сможет получать впечатления в этой новой реальности напрямую, без необходимости использовать налагающие ограничения материальные средства, такие как экран и джойстик. Однако, на данном этапе развития технологии гейм-дизайнеру приходится использовать такие артефакты, как программы, свод правил, карты и т.д. В отличие, например, от литературы, где автор создает некое линейное повествование (то есть, независимо от действий читателя книга будет иметь определенную завязку сюжета, его развитие, кульминацию и развязку), данное несовпадение между средством и эмоциями особенно

ощущается именно в гейм-дизайне, в особенности при разработке видео- и компьютерных игр, где геймер получает значительную степень контроля над тем, что происходит в игровой реальности. Хотя в большинстве игр также прослеживается некая линейность сюжета, время от времени предпринимаются попытки разработать игру, где развитие сюжета и его развязка будет меняться в соответствии с каждым из решений, принятых игроком в процессе игры. Несмотря на интересные предложения, в полной мере реализовать данный подход пока не представляется возможным из-за недостаточного развития аппаратных средств.

Также как дизайн в целом призван решать задачи, направленные на создание объектов, объединяющих в себе удобство пользования и высокие эстетические качества, также и гейм-дизайн должен способствовать разработке игр, позволяющих людям получить незабываемые позитивные впечатления, которые им захочется получать снова и снова, продолжая играть. Создать подобные игры можно только после тщательном анализа целевой аудитории разрабатываемого продукта для выявления потребительских предпочтений и многократного тестирования игры с последующей ее отладкой для обеспечения максимально позитивного восприятия игрового процесса потенциальными пользователями. Подобная методика разработки требует повышенного внимания к психологическим аспектам восприятия игры и сбора как можно более подробной информации о целевой аудитории с помощью экспериментов в тест-группах. Например, подобный результат достигается в процессе наблюдения за реакцией игроков на всем протяжении игрового процесса, за счёт проведения опросов и использования многочисленных методик из арсенала антропологии и психологии, позволяющих гейм-дизайнеру почувствовать себя одним из представителей целевой аудитории и оценивать все, происходящее в игре, через призму её эмоционального восприятия с целью достижения максимальной привлекательности игрового продукта.

С точки зрения разработки видео- и компьютерных игр можно выделить четыре основных технических элемента.

1) Механика, которую без преувеличения можно назвать сутью игры,

так как именно она сохранится, если из игрового процесса удалить все нижеприведенные элементы. Механика включает в себя свод четко сформулированных правил; цель игры и ее подцели; все игровые пространства и их взаимосвязь; все объекты игрового пространства, их атрибуты и состояния; все действия, которые совершает или может совершить игрок; различные режимы (моды) и правила, их регламентирующие; спектр компетенций и навыков, предусмотренных игрой у субъекта для достижения цели; систему рандомной генерации объектов. В целом же, именно наличие механики отличает линейные формы развлечения (такие как фильмы и книги) от интерактивных, таких как видеоигры.

Подробнее стоит рассмотреть игровое пространство, так как именно в нем разворачиваются все инициируемые геймером игровые действия. Как уже было сказано выше, гейм-дизайнер не может напрямую влиять на впечатления, получаемые от игры, ему приходится задействовать способы, позволяющие на эти впечатления воздействовать косвенно. Игровое пространство является фактором первостепенной важности во взаимодействии субъекта с игровой реальностью, а организация игрового пространства становится одной из главных задач гейм-дизайна.

Существует пять основных видов структуры пространства в игре:

- линейная, в которой игрок может двигаться только вперед («Монополия», Super Mario);
- ячеистая (шахматы, Quake);
- сетчатая, состоящая из точек на карте, соединенных друг с другом произвольным образом (Jelly Defense);
- изолированная, состоящая из отдельных точек в пространстве, соединенных с некой центральной точкой и изолированных друг от друга (Final Fantasy);
- имитация реальной карты, разделяющая пространство произвольным образом (Spore).

Какой бы не была структура организации, качественно разработанное игровое пространство должно предоставлять игроку некие виртуальные ориентиры, которые, с одной стороны, упрощают навигацию, а с другой – повышают визуальную привлекательность игры. Более того,

наряду с другими внутриигровыми объектами, они помогают геймеру определить относительные пропорции всех элементов сеттинга, что в отсутствие привычных способов определения относительных и абсолютных размеров объектов в реальном мире, таких как система мер, освещение, тени, текстуры и, главное, размеры собственного тела, становится фактором критической важности для осуществления любой осмысленной деятельности игроком. Кроме того, для создания реалистичных пропорций в игровом пространстве важно учитывать высоту глаз (камеры) в игре от первого лица, которая должна быть пропорциональна среднему росту человека; пропорции роста других людей в игре и высоту дверных проемов, которая является одним из основных способов определения масштаба пространства на подсознательном уровне; пропорции текстур (например, размер одного кирпича по отношению в высоте и ширине стены). Также следует учитывать, что в играх от третьего лица, когда геймер видит и своего игрового персонажа, и пространство вокруг него, восприятие пропорций искажается, и закрытые пространства начинают восприниматься гораздо более тесными и загроможденными различными объектами, чем при восприятии этого же пространства от первого лица. Данную проблему можно устранить за счет незначительного увеличения относительных размеров закрытого пространства и объектов, в нем находящихся, а также за счет увеличения расстояния между ними.

2) Сюжет, который может быть линейным и преопределенным или изменяться в зависимости от действий игрока.

Для основы сюжета большинства видеоигр, как и для многих фильмов и романов, характерно наличие героя, преследующего определенную цель, и сеть препятствий, возникающих на пути к достижению данной цели, причем, чем масштабнее эти препятствия, тем больше появляется возможностей для формирования драматического поворота в сюжете. По мере того, как герой пытается преодолеть данные препятствия, возникают потенциально интересные конфликтные ситуации, особенно при введении в сюжет другого персонажа, чьи цели противоположны целям героя. Данные конфликтные ситуации представляют особый интерес, так как их разрешение предполагает осуществление героем деятельности, направленной на решение конкретных задач,

которая большинством людей воспринимается как интересная, а за счет того факта, что предсказать результат подобной деятельности зачастую представляется невозможным, в игре возникает элемент непредсказуемости, сюрприза, что вызывает положительную реакцию у игроков.

В случае, если игровой процесс вызвал у геймера интерес, привлек его внимание, то цели и задачи персонажа становятся задачами игрока, что объясняется феноменом эмпатии и способностью человека проецировать свое сознание на внешний, одушевленный или неодушевленный, предмет. После того, как произошел процесс интериоризации целей, игрок движется по сюжетной линии, намеченной разработчиком, где опорными точками являются подцели, решение которых направляет геймера к следующему этапу игрового процесса. На этом этапе важнейшей задачей гейм-дизайнера является увязка, сопоставление задач, решение которых разработчик делегирует игроку, и сюжетной линии. В том случае, если эти два аспекта игры связаны между собой слабо, субъект быстро теряет интерес к игровому процессу, так как он не ощущает себя сопричастным к развитию сюжета.

Сценарист и продюсер Кристофер Фоглер [9] вслед за написавшим ставший классическим труд «Герой с тысячью лиц» Джозефом Кемпбеллом [10] занимался изучением архетипов, лежащих в основе множества сюжетов, начиная с мифов древних народов, и алгоритмами разработки сюжетов на их основе. Так как подавляющее большинство видео- и компьютерных игр так или иначе затрагивают тему героизма, выводы и наработки двух вышеприведенных авторов часто используются для описания пути героя и в гейм-дизайне. Речь идет именно о пути, о некоей динамике изменений личностных качеств и жизненных обстоятельств, поскольку, начиная еще с древних мифов, героизм рассматривается не как незыблемое победоносное состояние души и тела, а именно как трудная и полная опасностей дорога к определенной цели.

Фоглер выделял следующие этапы пути героя:

- обычная жизнь рядового человека;
- событие, коренным образом эту жизнь меняющее;
- нежелание героя отвечать на вызов, который ему бросила судьба;

- встреча с наставником (учителем);
- отказ от прежней жизни и вступление на героический путь;
- первые подвиги, враги и союзники;
- преодоление препятствий;
- главное испытание;
- награда за победу;
- возвращение к обычной жизни и осознание того, что остались еще нерешенные проблемы;
- финальная битва, которая требует от героя напряжения всех сил и использования всех его сверхвозможностей;
- окончательная победа.

Разумеется, сценаристам нет необходимости рабски следовать данной схеме и подробно освещать все этапы тернистого жизненного пути героя, однако, эффективность и востребованность данного подхода к применению архетипов в индустрии развлечений подтверждается его использованием, например, в трилогии «Матрица», серии комиксов и фильмов «Люди Х», серии игр Wolfenstein и во многих других успешных медиа-проектах.

Кроме того, говоря о сюжетной линии в контексте видеоигр, необходимо отметить частое (и иногда избыточное) использование клише. С одной стороны, чрезмерное количество избитых приемов и стереотипов, безусловно, может снижать интеллектуальный уровень видеоигры и лишать игровой процесс необходимого для успешной реализации продукта wow-фактора. С другой стороны, клише помогают игроку сразу же сориентироваться в новой игровой реальности, быстрее приступить к решению поставленных задач, что минимизирует стресс от незнакомой обстановки и положительно воспринимается многими игроками. Учитывая все вышесказанное, в задачу гейм-дизайнера при работе над сюжетом входит расчетливое сочетание нового и уже знакомого игроку контента с целью создания инновационного продукта, базирующегося на всем известных элементах.

3) Эстетическая составляющая, отвечающая за восприятие визуальных элементов игры и оказывающую непосредственное влияние на эмоции и впечатления, получаемые игроком. Данный аспект гейм-дизайна настолько многогранен и интересен, что его исследование будет вынесено в отдельную статью.

4) Технология, под которой понимают не только высокотехнологические средства и решения, но и любые материальные носители, такие как фишки, игровые доски, бумажные карты. Данный аспект, безусловно, является ключевым, ведь именно технология налагает ограничения на взаимодействие геймера с игрой, позволяет проявиться эстетическим качествам игры и определяет её механику, которая в свою очередь доносит до игрока сюжетную линию.

Говоря о технологии применительно к гейм-дизайну, можно разделить все технологические средства и приемы на две группы: фундаментальные (основополагающие) и декоративные. Фундаментальная технология определяет саму суть игры, которая без нее была бы невозможна. Например, вид процедурной анимации, который называется физика рэгдол (тряпичной куклы), на момент своего появления вводил в игровой процесс принципиально новый способ симуляции физики падения различных тел. Однако, во многих играх данный вид анимации применялся как чисто декоративный, например, для имитации более эффектных падений поверженных врагов. Но в игре Ico технология ragdoll стала фундаментальной, так как по сюжету главный герой старался спасти принцессу, все время ведя ее за руку, и весь геймплей был построен на теснейшем взаимодействии этих двух персонажей, на мгновенном изменении в анимации принцессов в зависимости от действий героя.

Однако, при разработке игры любую новую, а особенно новейшую, технологию необходимо применять с осторожностью, учитывая так называемый цикл зрелости технологий, разработанный исследовательской компанией Gartner [11]. Данный цикл поразительно точно описывает изменение восприятия пользователями новых технологий, и начинается он с триггера, момента, когда о новой технологии впервые заявляют публично. Далее следует пик завышенных ожиданий, при котором субъекты верят, что новая технология навсегда изменит их жизнь к лучшему. Потом наступает резкое избавление от иллюзий, вызванное осознанием того, что новая технология не является панацеей и неспособна решить все существующие в определенной сфере проблемы. Этот этап сменяется фазой, называемой преодолением недостатков, когда происходит

постепенное осознание того, в каких именно областях новая технология может быть эффективно применена, а затем следует «плато продуктивности», характеризующееся признанием и пониманием технологии, зависящих от её полезности и распространенности в различных сферах. Принимая во внимания данный цикл, который с постоянством, достойным лучшего применения, повторяется при появлении каждой инновационной технологии, необходимо тщательно отбирать фундаментальные и декоративные технологии при разработке игры с целью минимизации рисков и финансовых потерь, сопровождающих подобные флуктуации массового сознания.

Все вышеперечисленные составляющие игрового процесса являются взаимозависимыми, и каждый из элементов обусловливает характеристики трех остальных.

Говоря о последовательности этапов при разработки игры, следует упомянуть, что первым шагом является определение ее темы, которую можно назвать основной идеей или сутью игры. Тема, в отличие, например, от сюжета, апеллирует исключительно к эмоциям и ориентирована на получение игроком определенного набора впечатлений, который, в идеале, заставит его возвращаться к игре снова и снова. Именно тема станет связующим звеном между четырьмя вышеозначенными элементами гейм-дизайна, которые нацелены на достижение единой цели, существенно унифицируют отдельные элементы игровой механики и упростят восприятие игры геймером.

Наиболее удачными темами становятся те, которые, что называется, берут игроков за душу, раскрывают их сокровенные желания, страхи и мечты. Например, пираты или ковбои являются примером потенциально удачной темы, так как данные образы неразрывно связаны со свободой, приключениями, сражениями и воскрешают в памяти детские фантазии. Однако, количество уже изданных игр данной тематики значительно снижает шансы на разработку коммерчески выгодного продукта. Другой пример удачного совпадения хода игры с ожиданиями публики – это пресловутая Angry Birds, в которой темой стало разрушение, хоть и лишенное изрядной доли жестокости за счет использования «мультяшного» стиля в дизайне визуальной

составляющей, но как уже было сказано выше, являющееся одной из основных движущих сил человеческой натуры, наряду со стремлением сотрудничать и конкурировать.

Тема существует и раскрывается в некоем пространственно-временном континиуме (виртуальном мире игры), при разработке которого гейм-дизайнеру необходимо учитывать, что с психологической точки зрения, притягательность виртуальной реальности игры кроется, во-первых, в ее упрощенности по сравнению с миром обыденным, а во-вторых в тех суперспособностях, которыми она наделяет игрока: в абсолютном большинстве видео- и компьютерных игр предполагается наличие поведения, невозможного в силу законов физики или недопустимого с точки зрения общественной морали. Данная особенность восприятия обусловливает тот факт, что самыми часто используемыми пространственно-временными константами (мирами) видео- и компьютерных игр остаются:

- средневековье, простота в котором достигается за счет весьма схематичного следования историческим реалиям, а суперспособности игрок получает за счет элементов магии;

- футуризм, где простота мира будущего обеспечивается за счет концентрирования сюжета на какой-либо глобальной проблеме, например, последствиях ядерной войны или инопланетного вторжения, а могущество игрока обеспечивается благодаря высоким технологиям;

- война и боевые действия; упрощенность данной темы достигается за счет наличия мега-цели: выжить и победить любой ценой, а суперспособности игрок получает благодаря мощному вооружению и способности регенерировать здоровье;

- современность хоть и используется нечасто, однако стала основой многих сверхпопулярных игр, например Sims, Infamous и GTA. Необходимый уровень упрощенности может достигаться за счет игнорирования персонажем общественных норм и законов, а могущество игрока обеспечивается за счет наличия необычайных способностей (Spiderman, Batman, Superman) или за счет размещения игрока в исключительном положении: в социальном симуляторе Sims геймер становится некоей высшей сущностью, целиком и полностью контролирующей игровую реальность.

Однако, как при разработке реалий игрового мира, так и при написании сценария необходимо особенно тщательно следить за соблюдением внутренней логики данной субстанции, ибо человек способен поверить даже в самую оторванную от реальности фантазию, если она воспринимается им как целостная, законченная и непротиворечивая (о чем свидетельствует, например, популярность «Звездных войн» и «Стартрека», не ослабевающая на протяжении десятилетий). Но подобная эмоциональная вовлеченность в вымышленную реальность мгновенно разрушается при появлении или обнаружении несостыковок и противоречий (стоит вспомнить негодование и разочарование фанатов сериала «Lost», вызванного путаным и неправдоподобным финалом). Основанный на данной особенности человеческой психики феномен был назван Генри Дженкинсом «трансмедийные миры» [12]. Данный феномен проявляется в способности субъекта проецировать свое сознание на вымышленные миры комиксов, фильмов и игр посредством использования различных медиаплатформ. Одним из ярчайших примеров трансмедийного мира можно считать «Покемонов», продукт, который зародился на Nintendo Gameboy, стал в дальнейшем мега-популярной игрой, затем на его основе вышло телевизионное шоу, признанное хитом, и позже карточная игра, комиксы, фигурки и т.д. Уникальным явлением в данной ситуации можно признать то целостное видение, которое компания, владеющая правами на «Покемонов», смогла портировать из видеоигры на все остальные медиа, при этом не только не растеряв преданность поклонников, но и приобретя миллионы дополнительных фанатов во всем мире. Целостность трансмедийного мира «Покемонов» заключалась в том, что сама игра обладала интереснейшей механикой, но её визуальная составляющая из-за технических характеристик Gameboy была бедноватой. Телевизионное же шоу позволило показать происходившие в игре сражения во всей красе, и к тому же программа обучала игроков новым стратегиям. Карточная игра и фигурки позволяли разыгрывать неожиданные ситуации и отрабатывать тактику ведения игры с друзьями, также при этом мысленно переносясь в трансмедийный мир «Покемонов».

Трансмедийные миры являются высшей точкой, кульминацией в существовании и развитии любой истории, будь то сюжет фильма,

книги или игры, они становятся знаком безграничной любви фанатов, стремящихся погрузиться в эти миры за счет различных средств и платформ: консоли, телевидение, сувенирная атрибутика и т.п. Данные миры, существующие в лишь в сознании каждого из погружающихся в них пользователей, и обладают огромным влиянием на тех, кто целиком вовлекается в воображаемое пространство. Вымышленные миры долговечны (например, книга «Властелин колец» явилась основой трансмедийного мира, которому уже более 60 лет), они эволюционируют (можно проследить, как менялся трансмедийный мир Шерлока Холмса, начиная от книг Конан Дойля, и заканчивая сериалом телекомпании BBC). В целом же, сам факт существования данного феномена является подтверждением того, насколько интересным, развитым и изощренным инструментом ухода от реальности может стать воображение. В равной степени эта процедура свидетельствует о том, насколько велика потребность субъекта время от времени от этой реальности отдаляться или целиком изолироваться.

Более подробно психологические особенности восприятия человеком игры и психические механизмы, обуславливающие возможное возникновение зависимости от игрового процесса, будут рассмотрены в следующей статье. В целом же, подводя итоги вышесказанному необходимо отметить теснейшую взаимозависимость всех вышеперечисленных технических элементов гейм-дизайна и многоаспектность каждого из них. При этом необходимо учитывать, что зачастую, ввиду отсутствия проработанной методологии многих аспектов гейм-дизайна, многие основополагающие решения при разработке игры приходится принимать интуитивно, основываясь на том, что называется «a scientific guess» и собственном чутье. Именно это и делает не только игровой процесс, но и его разработку столь увлекательным занятием.

Библиография:

1. *Schell J.* The art of game design. A book of lenses. [Text].- Morgan Kaufmann Publishers, 2008 – 489 c.

2. *Черноземцев В.А.* Игры. Энциклопедический сборник. [Текст].

Оренбургское книжное издательство, 1995 – 800 с.

3. *Платон.* Государство. [Текст.] Наука, 2005. – 576 с.

4. *Исупов К.Г.* В поисках сущности игры//Философские науки. -1977. - №6 – С. 157

5. *К. Маркс, Ф. Энгельс.* Об искусстве. – Т.1. – М.: Политиздат. – 1967. – С. 239

6. *Хёйзинга Йохан.* Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

7. *Г.В. Плеханов.* О происхождении искусства// Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура./ Составители М.В.Алпатов, Н.Н.Ростовцев, М.Г.Неклюдова. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: Просвещение, 1969. - 544с.

8. http://web.archive.org/web/20080602200043/http://www.pen-paper.net/rpgdb.php?op=showcreator&creatorid=2142

9. *Vogler C.* The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. [Text]. – Michael Wiese Productions, 1998 – 326 с.

10. *Campbell J.* The Hero with a Thousand Faces. [Text]. – Harper-Collins E-Books

11. http://www.gartner.com/technology/research/methodologies/hype-cycle.jsp

12. http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

О.С. Звонков

МАСТЕРСКАЯ ТУТМОСА МЛАДШЕГО И ПАМЯТНИКИ ГРОБНИЦЫ ТУТАНХАМОНА

В данной статье говорится о творческих принципах мастерской Тутмоса в контексте их пересечений с современным амарнским художественно-ремесленным производством. Данная проблематика рассматривается на примере произведений из гробницы Тутанхамона - наиболее ценного с точки зрения художественного ремесла памятника амарнского периода.

This article is dedicated to the artistic principles of Thutmose`s workshop in the context of their intersections with Amarna arts and crafts. This problem is treated with the works from the tomb of Tutankhamun - the most valuable Amarna period`s monument from the arts and crafts point of view.

Ключевые слова: мастерская Тутмоса, Тутмос Младший, гробница Тутанхамона, искусство Амарны, стиль пост-Амарны.

Keywords: Thutmose`s workshop, Thuthmose the Younger, tomb of Tutankhamun, the art of Amarna, Post-Amarna style.

Имя скульптора Тутмоса в истории искусства неразрывно связано с понятием амарнского стиля. Однако за проблемой истоков амарнского искусства, по-разному решаемой исследователями, практически забывается вопрос о происхождении художественного стиля самого Тутмоса – к какой школе принадлежит его искусство, в каком художественном центре происходило творческое становление этого мастера. Несмотря на очевидное влияние мастерской Тутмоса на постамарнское искусство, без внимания остаётся также стилистическая близость работ этой мастерской и произведений художественного

ремесла постамарнского периода, представленных памятниками гробницы Тутанхамона.

К восьмому году царствования Эхнатона, после переезда царского двора в новую столицу Ахетатон, существовавший до того времени стиль искусства претерпевает изменения. Следуя веяниям времени и изменившимся художественным вкусам, мастера активно используют более подходящие новому искусству, но предполагающие более тонкий стиль работы и требующие высокого мастерства художника мягкие материалы, такие как известняк или алебастр (1).

Экзальтация, утрированная чувственность и порой даже гротескность (с современной точки зрения) уступают место элегантности, утончённости, большей внутренней свободе, одухотворённости и реалистичности образов. Многие особенности иконографии первых лет царствования Аменхотепа IV сохраняются – в том числе неестественные формы тела персонажей – удлинённый череп, выпуклый, выдающийся живот, однако, в целом, образы приобретают более гармоничные пропорции и демонстрируют большее чувство равновесия (2).

Практически никто из исследователей не ставит под сомнение тот факт, что амарнский стиль является производным от искусства последних лет царствования Аменхотепа III, расходясь, однако во мнении относительно центра, где зародились амарнские тенденции. Существует две достаточно убедительных гипотезы: М.Э. Матье (3), к примеру, считает, что амарнский стиль является результатом развития фиванского искусства, в то же время другие исследователи, например И.В. Богословская (4), Д.К. Дарнелл (5), видят в амарнском искусстве продолжение тенденций, заложенных искусством провинциального Мемфиса. Такая же неопределённость существует и в отношении поздней Амарны. Именно к этому времени относится деятельность обнаруженной в 1912 Л. Борхардтом (6) мастерской Тутмоса, сохранившиеся работы которой представлены известняковыми, кварцитовыми, а также подготовительными гипсовыми портретами и слепками.

Несмотря на то что памятники мастерской исследованы достаточно хорошо, обнаружение в 1996 году французским исследователем А. Зиви (Alain Zivie) в некрополе Саккары предполагаемой гробницы

Тутмоса, расписанной самим мастером, недавняя публикация в 2013 году монографии о данном открытии (7), а также столетняя годовщина находки Л. Борхардтом широко известного портрета Нефертити, вновь пробуждают научный интерес как к личности самого Тутмоса Младшего, так и к роли возглавляемой им мастерской в эволюции амарнского стиля.

По всей видимости, происхождение Тутмоса связано с Фивами, об этом свидетельствует обсидиановая голова женщины, найденная в 1905 году в тайнике храма Амона-Ра в Карнаке и очень похожая по стилю на работы его амарнской мастерской. Именно из Фив Тутмос перебирается в Ахетатон вместе с другими ремесленниками, в частности Беком, сыном фиванского скульптора Мена, начальника царских скульпторов при Аменхотепе III. В Ахетатоне он, продолжая работать с выходцами из Фив, тесно соприкасается также с мемфисской традицией, которую привносят в позднеамарнское искусство приглашённые в Ахетатон художники мемфисской школы, и кроме того с традицией скульптурной пластики Файюма, известной натуралистичными деревянными памятниками резиденции царских супруг в Мединет Гуроб (среди этих памятников особо следует отметить скульптурную голову Тейе из Бруклинского музея, статуэтку Аменхотепа III, также из Нью-Йорка, и женские статуэтки – бруклинские «госпожу Тути», «певицу Ми» и лиссабонскую статуэтку Хеннетауи). После смерти Эхнатона Тутмос с царским двором отправляется в Мемфис, где и работает до своей кончины. Доказательством данной версии служит кварцитовая голова, обнаруженная в 1915 году экспедицией Пенсильванского университета во дворце Мернептаха в Мемфисе. Перед нами, как и в случае с упомянутой выше обсидиановой головой из Карнака, характерный тутмосовский типаж – миндалевидные глаза, округлый подбородок, подчёркнуто идеальная форма губ. Между тем, похожие по стилю памятники происходят также их храма Тейе в Серабит-эль-Хадим на Синае, что подтверждает широкий круг влияния мастерской Тутмоса.

Обычно о произведениях мастерской этого незаурядного художника говорят в комплексе, но они, безусловно, не однородны. Исходя из анализа памятников, Д. Арнольд, к примеру, идентифицирует 4 самостоятельных творческих почерка, присущих, по её мнению, четырём

различным авторам (8). Мы, в свою очередь, выделим две отличающиеся категории памятников. Первая – образы возвышенно утончённые и выразительные. Вероятнее всего авторство их принадлежит самому Тутмосу (в частности, три знаменитых портрета Нефертити). Вторая же категория – это более грубоватые работы, в основном из гипса, скорее всего работы учеников мастера. Они характерны большим натурализмом, что вполне объяснимо, если исходить из технологии работы мастерской.

Как известно, вначале делался гипсовый слепок модели, поэтому найденные гипсовые штудии более схожи с натурой. Затем же по этим слепкам, Тутмосом изготавливалась сама статуя. На данной стадии скульптор старался сгладить неприглядные черты натуры и сделать произведение более гармоничным. Несмотря на это, в произведениях Тутмоса грань между натурой и идеализированным каноном ощутить непросто, наверно как нигде более в древнеегипетской скульптуре.

Поскольку, сохранившиеся работы мастерской Тутмоса представляют собой в основном скульптурные портреты, то и сравним мы их с предметами из гробницы Тутанхамона, имеющими скульптурные изображения.

Необычайно живо выглядят два деревянных скульптурных образа молодого царя - №8 и №116 (9), найденные соответственно в главном коридоре и в «передней комнате» гробницы. Голова фараона №8 помещена на подставке в виде цветка папируса – одного из важнейших египетских иконографических символов. В свою очередь, памятник №116 - это поясное, лишённое рук изображение Тутанхамона в царском головном уборе с сакральным уреем, являющееся по предположению Г. Картера, первооткрывателя гробницы Тутанхамона, манекеном (10). Прямых аналогов этим предметам среди памятников мастерской Тутмоса не имеется, всё же и там и там мы имеем дело с персонализированными изображениями. Однако, несмотря на то, что памятники сделаны из разных материалов, мы можем говорить об их определённой схожести. Для данных произведений, как и для памятников из мастерской Тутмоса характерна живость и непосредственность передачи натуры, стремление к точности портретных характеристик, решаемых однако в единой изобразительной манере (характерные надбровные дуги, удлинённый череп), минимум идеализации - связано это в том числе

и со своеобразным пониманием принципа «Маат» - важнейшей составляющей египетского мировоззрения и официальной идеологии. Данный принцип возводится во главу угла Аменхотепом III и активно проникает в искусство, предполагая и приветствуя достоверность художественных образов.

Если же проводить аналогии между упомянутыми произведениями и предшествующим искусством различных художественных центров, то, безусловно, мы увидим связь с Фивами, проявляющуюся в тонкости моделировки и стремлении к конкретизации образа. В то же время округлость лица фараона в манекене №116 и вытянутость пропорций в портрете №8 напоминают искусство Мемфиса, к примеру, статую Аменхотепа-писца из Британского музея или голову статуи Аменхотепа III из музея Бруклина (№59.19) в Нью-Йорке.

Между тем, если мы говорим о деревянных памятниках из гробницы Тутанхамона и возможной связи их создателей с мастерской Тутмоса, необходимо заметить, что именно от деревянного ремесленного производства скульпторы Амарны переняли композитную технологию изготовления произведений – когда статуя собиралась из деталей разных материалов. В мастерской Тутмоса такая технология применялась особенно часто.

Интересна 60-сантиметровая статуя Тутанхамона в виде юного божественного Хора Хорпахереда («Хора-дитя») (№275а), обнаруженная в «сокровищнице» гробницы KV62. Статуя и её подставка изготовлены также из дерева и покрыты черной смолой, а глаза инкрустированы золотом и алебастром. Справа с головы царя ниспадает так называемый «локон юности», отдельная длинная прядь волос, которую древние египтяне оставляли у несовершеннолетних и которая характерна для иконографии данной ипостаси божественного Хора. В правой руке фараона - позолоченная гипсовая эмблема богини Хатхор. Примечательно, что фараон здесь представлен обнажённым, вполне в духе искусства Амарны, которое впервые за всю историю Египта являет обнажённые изображения членов царской семьи. Между тем, принадлежность памятника №275а амарнскому искусству определяется не только по данному признаку – мы видим всё те же характерные длинные руки, вытянутый череп, выпуклый живот. Мастер акцентирует

внимание на слабости и болезненности персонажа. Безусловно, иконография Хора Хорпахереда в соответствии с древнеегипетской мифологией требует, чтобы тот казался неокрепшим и неспособным сражаться с богом Сетом, но воздействие искусства Амарны на иконографические принципы, в данном случае, несомненно.

Очевидно, эта работа относится ко второй фазе амарнского стиля, к которой причисляются, собственно, и памятники мастерской Тутмоса. Сравнить её можно, к примеру, с тутмосовской «головой царевны» (№21223 в Египетском музее Берлина) – черты их очень схожи. Наряду с перечисленными признаками, являющимися общими для искусства Амарны, изображения №275а и №21223 отличают выразительность формы, плавность линий, тонкость моделировки, гармоническая целостность и завершённость образа, характерные для работ Тутмоса Младшего.

Широко известные деревянные позолоченные статуи богинь-хранительниц Исиды, Нефтеды, Нейт и Селкет, помещённые по сторонам ковчега с канопами (№266) в «сокровищнице» гробницы Тутанхамона, - ещё один пример позднеамарнского искусства, в котором очевидно влияние мастерской Тутмоса. Данные статуи по своей стилистике и манере исполнения родственны также известному памятнику - «Торсу Принцессы» (E25409) из музея Лувра – памятнику, который небезосновательно связывается с кругом Тутмоса. Фигуры исполнены естественности, красоты и грации, что придаёт им необычайную жизненность. За линиями, имитирующими тонкие драпировки, в стиле статуэтки «певицы Ми» из Файюма, во всех упомянутых произведениях просвечивает обнажённое тело. Этот интерес к обнажённой пластике вообще характерен для Амарны, как в скульптуре, так и в художественном ремесле. В статуе Тутанхамона-Хора мастер внимательно и тонко передаёт особенности ещё совсем незрелого юношеского тела, луврский же торс и богини из гробницы Тутанхамона – это выразительная пластика тела женского.

Существует также определённая параллель между изваяниями богинь и такими работами мастерской Тутмоса, как портретные штудии №21340, №21355 и даже «портрет Эхнатона» №21351 из берлинской коллекции. Во всех этих примерах мы видим образы в высшей степени живописные и эмоционально насыщенные. Тонко очерченные линии

моделировки придают им выразительность и утончённость, а лёгкий поворот головы сообщает памятникам экспрессию светотени и подчёркивает стремление мастера максимально полно использовать преимущества трёхмерного изображения. Безусловно, эта линия связана с фиванской традицией и подтверждается такими памятниками, как фрагмент мужской головы из Каирского музея (JE 34536) (11).

Тем не менее, с нашей точки зрения, было бы не совсем корректным, связывать стиль мастерской Тутмоса Младшего с искусством какого-то одного художественного центра. По сути, творческая манера этой мастерской впитала в себя как всё возрастающее стремление к точной передаче портретных характеристик, подготовленное поступательной динамикой развития фиванского искусства на протяжении предшествующего периода Нового Царства, натурализм и изысканность файюмской пластики, так и сдержанную образность искусства Мемфиса с его плоскостно трактованными, вытянутыми фигурами и суховатыми типажами.

Стилевая близость работ мастерской Тутмоса и памятников из гробницы Тутанхамона также не должна подвергаться сомнению. Для этих произведений характерно внимание к портретным особенностям персонажей и, при этом, выразительность образов, относительная свобода в композиционных решениях, тонкость моделировки, закруглённость форм, тщательно и искусно проработанные детали. Это общие для поздней Амарны и ранней пост-Амарны черты, но с нашей точки зрения данный стиль и создавался во многом мастерской Тутмоса. Тутмос Младший, второй по должности придворный художник после главного придворного скульптора Бека, тем не менее, являлся определяющей фигурой амарнского искусства. В его мастерской проходило формирование стиля, который оттачивался в разных видах искусства, в том числе и в декоративно-прикладном.

При этом совершенно определённо существовало обратное воздействие со стороны ремесленного производства – и это воздействие технологическое. Именно там, в ремесленничестве находили первоначальное воплощение многие технологические принципы Амарны, впоследствии взятые на вооружение скульпторами: преимущественное использование мягких, но требующих

от мастера высочайшего уровня обработки материалов, композитная конструкция изделий.

Можно предполагать, что в мастерской Тутмоса (как вероятно и в других мастерских Ахетатона) изготавливались не только скульптурные произведения, но и произведения декоративно-прикладного искусства. К примеру, в мастерской Тутмоса найдены фрагменты алебастра (12) и даже незавершённая алебастровая скульптура (13), что свидетельствует о производившейся там обработке этого широкого применявшегося в египетском художественном ремесле камня (14). В этом случае, мы вправе говорить о мастерской Тутмоса собственно не как о скульптурной мастерской, а скорее как о едином центре искусств и ремёсел – причём, далеко не единственном в Ахетатоне, но, пожалуй, наиболее авторитетном (15). То есть, близость скульптурных памятников и памятников художественного ремесла, объясняется в том числе и тем, что мастера различных направлений трудились в мастерской Тутмоса и других подобных центрах бок о бок.

В общем и целом, пример памятников мастерской Тутмоса и гробницы Тутанхамона, косвенно, но достаточно определённо доказывает наличие художественных взаимовлияний скульптурного и ремесленного производства в амарнский период. И хотя данный вопрос, безусловно, требует дальнейшего тщательного изучения и глубокой проработки, зная о феномене данных воздействий, мы уже сейчас имеем возможность более широким взглядом оценить картину противоречивого амарнского искусства.

Примечания:

1. *Звонков О.С.* Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона // Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сборник научных статей. Спб, 2012. С. 18-24.

2. *Darnell J.C. and Manassa C.* Tutankhamun`s Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt`s Late Eighteenth Dynasty. Hoboken, New Jersey, 2007. P. 32.

3. *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961. С. 351.

4. *Богословская И.В.* Истоки амарнского стиля (по рельефам из

Мемфиса времени правления Аменхотепа III)/Тутанхамон и его время. М., 1976.

5. *Darnell J.C. and Manassa C.* Tutankhamun`s Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt`s Late Eighteenth Dynasty. Hoboken, New Jersey, 2007. P. 32.

6. *Borchardt L.* Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Leipzig, 1923. Borchardt L. Excavations at Tell el-Amarna, Egypt, in 1913-1914. Washington, 1921.

7. *Zivie A.* La tombe de Thoutmes, directeur des peintres dans la Place de Maât. Toulouse, 2013.

8. *Arnold D.* The Royal Women Of Amarna. New York, 1996. P. 74

9. Литература о гробнице Тутанхамона, особенно отечественная, страдает из-за отсутствия в тексте точных номеров упоминаемых артефактов, что зачастую приводит к путанице. В лучшем случае даются ссылки на иллюстрации в книге Г. Картера «Гробница Тутанхамона» (М., 1959). Что касается этого и всех дальнейших номеров предметов из гробницы Тутанхамона в настоящей статье, то они приведены автором и даны по каталогу Картера, соответствуя номерам в издании Murray H., Nutall M. A Handlist to Howard Carter's Catalogue of Objects in Tutankhamun Tomb. Oxford, 1963.

10. Tutankhamun: Anatomy of an Excavation. The Howard Carter Archives (www.griffith.ox.ac.uk/gri/4tut.html). Oxford, 2007-2009. Card/ Transcription №116-1, 116-2.

11. *Russmann E.R.* Egyptian Sculpture. Austin, 1989. P. 104.

12. *Seyfried F.* The Workshop Complex Of Thutmosis // In The Light Of Amarna. 100 Years Of The Nefertiti Discovery. Berlin, 2012. P. 177.

13. *Arnold D.* The Royal Women Of Amarna. New York, 1996. P. 43

14. Если говорить конкретно об алебастре, то он являлся традиционным материалом в производстве сосудов и ваз для мазей и притираний, прекрасные образцы которых обнаружены в гробнице Тутанхамона. См. Звонков О.С. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона //Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сборник научных статей. Спб, 2012. С. 18.

15. *Thompson K.* New Forms Of Composition – Composite Statues // In The Light Of Amarna. 100 Years Of The Nefertiti Discovery. Berlin, 2012. P. 164.

Библиография:

1. *Arnold D.* The Royal Women Of Amarna. New York, 1996.

2. *Borchardt L.* Excavations at Tell el-Amarna, Egypt, in 1913-1914. Washington, 1921.

3. *Borchardt L.* Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Leipzig, 1923.

4. *Carter H.* The Tomb of Tut-Ankh-Amen. Vol. I–III. London, 1923–1933.

5. *Darnell J.C. and Manassa C.* Tutankhamun`s Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt`s Late Eighteenth Dynasty. Hoboken, New Jersey, 2007.

6. *Murray H., Nutall M.* A Handlist to Howard Carter's Catalogue of Objects in Tutankhamun Tomb. Oxford, 1963.

7. *Reeves C.N.* The Complete Tutankhamun: the King, the Tomb, the Royal Treasure. London, 1995.

8. *Zivie A.* La tombe de Thoutmes, directeur des peintres dans la Place de Maât. Toulouse, 2013.

9. *Богословская И.В.* Истоки амарнского стиля (по рельефам из Мемфиса времени правления Аменхотепа III)/Тутанхамон и его время. М., 1976.

10. *Звонков О.С.* Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона //Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сборник научных статей. Спб, 2012. С. 18-24.

11. *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961.

12. *Павлов В.В., Ходжаш С.И.* Художественное ремесло древнего Египта. М., 1959.

13. In The Light Of Amarna. 100 Years Of The Nefertiti Discovery. Berlin, 2012.

14. Tutankhamun: Anatomy of an Excavation. The Howard Carter Archives (www.griffith.ox.ac.uk/gri/4tut.html). Oxford, 2007-2009.

СОДЕРЖАНИЕ

1. В.Р. Аронов	Классика мирового дизайна. Раймонд Лоуи. «Никогда не оставляйте их в покое»	4
2. Н.С. Аганина	Методология советского дизайна: «Идеологический ген» в системном, комплексном и средовом подходах	16
3. В.Б. Кошаев	Целостность и архетип в искусстве	33
4. Т.Е. Фадеева	Институция искусства и онтологический парадокс художественного предмета	42
5. Н.Н. Ганцева Н.А. Костиков	Красота как принцип бытия: аксиомы формообразования античной классики	49
6. Н.В. Геташвили	Другая античность в русской живописи рубежа XIX - XX века	59
7. Н.Н. Ганцева Г.И. Курган	Вопросы теории искусства в немецком романтизме	70

8. Л.Г. Крамаренко, В.А. Малолетков — От станковой живописи — к керамике и фарфору. Приобщение декоративного творчества к народным традициям (конец XIX — начало XX века) 83

9. Т.Л. Астраханцева — В.А. Серов: пластическая диалектика «статуарности» и «движения» 94

10. Т.В. Горбунова — Российская периодика первых десятилетий XX века о практике пространственных искусств 98

11. Е.А. Ржевская — Портреты Анны Ахматовой: неоклассическая линия 105

12. Е.В. Носкова — Роль П.К. Ваулина в возрождении русской керамики рубежа XIX–XX веков 123

13. Б.Х. Мальбахов, А.С. Хачиева — Истоки черкесского (адыгского) камнерезного искусства 136

14. Ф.Ю. Канокова — Традиционные виды вышивки и изготовления басонных изделий у ногайцев 145

15. И.И. Орлов — Некоторые аспекты месторасположения башен-колоколен в культовых сооружениях Окситании и средневековой Франции XI – XV вв. 155

16. Е.В. Жердев — Образность народного искусства: метафора в фольклоре и дизайне 167

17. Н.Н. Кудряшов — Триумф 1650-х годов Диего Веласкеса: новые сюжеты и новая техника 182

18. К.Г. Шашкина — К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» 191

19. Е.О. Романова — Галерея «Мои современники» как пластическая симфония о высоте и силе человеческого духа 203

20. А.Г. Кулешов — О металлообрабатывающих ремеслах во Владимирской области (по материалам экспедиций ГРЦРФ в Судогорский, Гороховецкий, Муромский и Селивановский районы) 213

21. А.В. Сазиков — Из истории витрины как одного из важнейших элементов наружной рекламы и дизайна Москвы 225

22. А.Н. Лаврентьев, Е.А. Лаврентьева — Понятие «среда» в экспериментальных проектах 1970–80-х годов в отечественном дизайне 237

23. Е.А. Заева-Бурдонская	«Классика авангарда». К проблеме стилеобразования в эпоху новейшего времени	247
24. А.Д. Жирякова	Гуманистический аспект и мировоззренческая многогранность образно-эмоционального моделирования школы Г.В. Крюкова	258
25. А.А. Егорова	Керамика «Раку»: японская традиция в интерпретации западных мастеров XX века	271
25. Е.Л. Силантьева	К истории художественной культуры Симбирска на рубеже XIX-XX веков. Творческое и педагогическое наследие художника Н.Ф.Некрасова	287
26. Н.С. Степанова-Третьякова Н.К. Шабанов	Формирование художественных умений у студентов дизайнеров, архитекторов по средствам освоения формы предметов в академической системе рисования	295
27. О.С. Павлова	Русский народный костюм как визуальный план русской культуры	301
28. Н.Н. Цветкова	Костюм как среда. Современные тенденции и типология	307

29. К.И. Маслов — К истории обучения «Рисовальному искусству» и иконописанию в духовных академиях и семинариях в XVIII–XIX веках — 314

30. О.И. Лексина — Линейчатые поверхности Гауди в проектной культуре модерна — 329

31. Ю.А. Амброзевич — Понятие декоративности в контексте его исторических и современных значений — 350

32. Д.М. Харитонова — Сложение типологии лофт-стиля: промышленное наследие и его художественное осмысление — 361

33. Ю.В. Назаров, Н.Ю. Казакова — Психология игрового процесса и сценарии игры в гейм-дизайне — 370

34. О.С. Звонков — Мастерская Тутмоса Младшего и памятники гробницы Тутанхамона — 387

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аронов В.Р. Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

Аганина Н.С. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Графический дизайн» Уральской государственной архитектурно-художественной академии
e-mail: mashanadya@gmail.com

Кошаев В.Б. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М.В. Ломоносова, профессор кафедры «Теория и история декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, член ВТОО СХР, лауреат премии Правительства РФ в области культуры
e-mail: koshaev@gmail.com

Фадеева Т.Е. Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: nakovrevertolete@gmail.com

Ганцева Н.Н. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

Костиков Н.А.
Доктор философских наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@ya.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

Курган Г.И.
Доктор философских наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: strog-tii412@ya.ru

Крамаренко Л.Г.
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@ya.ru

Малолетков В.А.
Доктор искусствоведения, действительный член Академии художеств РФ, Народный художник РФ, профессор кафедры «Художественная керамика»
МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 499 158 68 63

Астраханцева Т.Л. Заслуженный работник культуры РФ, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Горбунова Т.В. Профессор кафедры «Искусствоведение и культурология» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: gormstan@yandex.ru

Ржевская Е.А. Кандидат искусствоведения, пресс-секретарь аппарата президента РАХ
e-mail: lrjevskaya@rah.ru

Носкова Е.В. Искусствовед, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: enosk@mail.ru

Мальбахов Б.Х. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Хачиева А.С. Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство» Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Канокова Ф.Ю. Кандидат искусствоведения, Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х.М. Бербекова, кафедра «Декоративно-прикладное искусство»
e-mail: kanokova@rambler.ru

Орлов И.И. Кандидат искусствоведения, доцент Липецкого Государственного технического университета, профессор Российской Академии Естествознания, академик Российской Петровской Академии наук и искусств
e-mail: igorlov64@mail.ru

Жердев Е.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 965 306 46 60

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

Шашкина К.Г. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: karina704@mail.ru

Романова Е.О. Секретарь пресс-центра Аппарата Президента РАХ, научный сотрудник ММСИ, член-корреспондент РАХ
e-mail: tmpresslena@mail.ru

Кулешов А.Г. Кандидат искусствоведения, заведующий сектором декоративно-прикладного и народного искусства Государственного республиканского центра русского фольклора
e-mail: agkuleshov@yandex.ru

Сазиков А.В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

Лаврентьев А.Н. Доктор искусствоведения, профессор, проректор МГХПА им. С.Г. Строганова по научной работе
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Лаврентьева Е.А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com

Заева-Бурдонская Е.А. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

Жирякова А.Д. Доцент кафедры «ИГД» Национального исследовательского университета МИЭТ

Егорова А.А. Научный сотрудник Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа
e-mail: egorova-ermus@yandex.ru

Силантьева Е.Л. Заслуженный работник культуры РФ, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Дизайн и искусство интерьера», доцент Ульяновского государственного университета
e-mail: fkiulsu@mail.ru

Степанова-Третьякова Н.С. Аспирант Курского государственного университета
e-mail: tristena@mail.ru

Шабанов Н.К. Доктор педагогических наук, член Союза художников РФ, член Союза дизайнеров РФ, профессор, зав. кафедрой «Художественное образование и история искусств» Курского государственного университета
e-mail: shabanovk@gmail.com

Павлова О.С. Старший преподаватель НОЧУ ВПО «Липецкий Институт Управления»
e-mail: pavlova.olga.84@mail.ru

Цветкова Н.Н. Кандидат искусствоведения, доцент СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

Маслов К.И. Кандидат искусствоведения, реставратор
e-mail: zmaslo@mail.ru

Лексина О.И. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: o.leksina@mail.ru

Амброзевич Ю.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: juliaambrozevich@mail.ru

Харитонова Д.М. Доцент кафедры «ХПИ» МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: 1800da@gmail.com

Назаров Ю.В. Доктор искусствоведения, профессор
e-mail: e-mail: nazaret48@yandex.ru

Казакова Н.Ю. Кандидат филологических наук, магистр дизайна
e-mail: kazakov_u_a@mail.ru

Звонков О.С. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: olegzvonkoff@yandex.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

4/2014

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 14. 12. 2014
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 25,62.
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