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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

3/2015

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, 2015. – № 3. – 462 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 А.Н. Лаврентьев

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
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918 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, 2015

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, 2015. – № 3. – 462 p.

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

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

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

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
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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, 2015

К 190-летию основания МГХПА им. С.Г. Строганова

С.В. Курасов

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА НА СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ КАФЕДРЕ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

Статья посвящена принципам формирования методики преподавания на кафедре средового дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова, проблемам соотношения техногенных проектных принципов и общегуманитарного подхода, обоснованию концепции «моделирования» как ведущей проектной стратегии.

The article is dedicated to principles of educational programs of the department of environment design in the Moscow Stroganov Academy of Design and Applied Art, problems of correlation of the tecnogenic design principles with the general humanitarian approach, the basement of the conception of «modeling» as the basic design strategy.

Ключевые слова: среда, средовой дизайн, МГХПА им. С.Г.Строганова, методика проектирования, моделирование среды, проектный сценарий.

Keywords: environment, environment design, Moscow Stroganov Academy of Design and Applied Art, design methods, modeling of the environment, design script.

Создание гармоничной и целостной среды для различных форм жизнедеятельности, образования, производства, отдыха, коммуникации и т.д. предполагает наличие определенных подходов, где возможно сочетание, с одной стороны, проектных средств, то есть профессионального творчества дизайнеров и архитекторов и, с другой — естественного развития и самоорганизации, творчества жизни.

История предметной культуры и прото-дизайна указывает на канон как на механизм, обеспечивающий воспроизведение традиций, норм, правил изготовления изделий, гарантирующий устойчивость культуры и единство предметной среды. Поэтому исследование таких культур, своего рода «колыбельных цивилизаций», как, например, культура Тибета, дает ключ к пониманию этих процессов, в которых, по выражению В.Ф.Сидоренко, сама культура традиционного общества выступает проектным механизмом. Канон — это тоже своего рода проект [1].

Другой путь средоформирования — путь архитектуры. История цивилизации — от Древнего Вавилона, Египта, Античности до эпохи промышленной революции и далее — раскрывает влияние архитектуры, градостроительства на формирование пространства жизнедеятельности с точки зрения стилеобразования построек и предметных форм, организации функциональных процессов, эмоционально-образных характеристик пространства.

В эпоху информационного общества можно сказать, что лидером в проектном моделировании среды становится дизайн, поскольку он начинает определять характер ближайшего и сомасштабного человеку окружения.

В творческом наследии Строгановской школы мы видим воплощение всех этапов, механизмов средоформирования.

Деятельность В.И.Бутовского на посту директора Строгановского училища и директора Строгановского музея отмечена формированием коллекций предметов, отражающих национальный русский стиль. Собирание слепков, предметов утвари, обмеры архитектуры XVIII века есть не что иное, как попытка в эпоху доминирования архитектурной проектности сохранить и изучить элементы древнерусской канонической культуры.

В то же время, если мы вспомним, кто преподавал в Строгановке историю стилей, историю смены форм предметов декоративного искусства в конце XIX века, то увидим, что это, прежде всего, архитекторы: К.У.Соловьев, С.Г.Ноаковский, Ф.О.Шехтель, В.К.Олтаржевский. И лекции по истории мебели, утвари, светильников — это лекции по истории архитектурных стилей.

Модернистский период ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа воплощает дизайнерскую модель средоформирования на основе авангардных концепций творчества, «сильной проектности», предполагавшей создание всей предметной среды единовременно на основе общих структурно-композиционных закономерностей, но имея в виду, прежде всего, восприятие и непосредственное предметное окружение человека.

Думается, что сегодня необходимо сохранять все три подхода в средовом дизайне, раскрывать перед студентами сильные стороны этих подходов, формулировать их методические принципы и особенности.

Понимание специфики современных специализаций в сфере дизайна и потребности практики организации среды музейных, выставочных, рекреационных пространств, театральных постановок и рекламно-информационных стендов привело нас к необходимости создания кафедры средового дизайна.

2002 год стал годом рождения специализированной кафедры «Средовой дизайн». В одной-единственной учебной аудитории, с коллективом, состоящим из заведующего кафедрой С.В.Курасова, двух педагогов — Е.А.Заевой-Бурдонской и Е.И.Рузовой, началась творческая эпопея средового дизайна Строгановки. Первыми студентами кафедры стали продолжившие свое обучение третьекурсники специализации «Промышленный дизайн», а также первый набор 2002 года.

Благодаря грамотно выбранной стратегии развития, кафедре удалось занять свою нишу в системе дизайн-образования академии. Курс на интеграцию традиционных основ дизайна с новейшими цифровыми технологиями и их мультимедийными возможностями наиболее полно отразил проектные амбиции специализации: проектирование среды специального назначения. В эту профессиональную область дизайна входят городская среда и музейные пространства, среда корпоративного праздника и рекламный костюм, тематические интерьеры и архитектурно-ландшафтные разработки, экстремальная среда труднодоступных географических регионов и театральная сценография. При этом важно, что, включая максимально использование цифровых технологий моделирования, студенты не забывают и о предметности. Уже в ходе подготовки первых защит дипломных проектов стало ясно, что, помимо демонстрационной графики, необходимы и выполненные в

натуру фрагменты той или иной средовой ситуации: костюмы, какие-то элементы игрового или сувенирного характера, светильники и т.д.

Наиболее четко задачи средового дизайна как особого направления проектной деятельности сформулированы в официально принятой концепции кафедры. Это своего рода «хартия», текст которой приводится ниже дословно: «Среда как объект проектирования предоставляет дизайнеру уникальную возможность почувствовать и освоить целый спектр взаимосвязанных категорий. Рассмотрение каждой из них невозможно без осмысления целого, а это особенно ценно для вузовской подготовки дизайнера. Проектный анализ и системный подход, комплексное проектирование и совместная работа с другими специалистами, разработка концепций и составление программ, сценарное моделирование ситуации и художественный синтез — эти и другие формы работы в современном дизайне необходимы для проектирования среды. К тому же единственной мерой ее оптимальности всегда остается человек, что также соответствует назначению дизайнерской деятельности. Дизайн среды в полном смысле возникает лишь при осмыслении человека в пространстве в реальном действии, для чего среда должна обладать эмоциональной информативностью, «отзывчивостью» по отношению к человеку. Именно в этой ситуации деятельность дизайнера как специалиста, участвующего в формировании среды жизнедеятельности человека, очень велика. Недостаточно «насытить» существующую или проектируемую пространственную ситуацию оборудованием, назначение которого — удовлетворение функциональных и эстетических потребностей человека, должна быть создана предметно-пространственная среда полифонического звучания, обладающая возможностью развития во времени и пространстве, гармоническая по отношению к человеку во всех проявлениях его жизнедеятельности» [6].

Вопросы методики остаются наиболее важными в учебном процессе. Переход дизайна к виртуальному способу реализации, где наиболее ценным итогом, а по сути — целью новых форм коммуникации человека и предметно-пространственной среды становится ощущение, вызвал необходимость поиска новых интеллектуальных проектных технологий. С одной стороны, это техногенный мир, мир компьютерных программ,

коммуникаций и мультимедиа, который уже заложил в сознание проектировщика свои традиции: принципы программирования, комбинаторики, кинетики, виртуальности. С другой стороны, это мир культуры с бесконечным разнообразием этносов, исторических периодов, художественных течений. Работа в этом поле требует определенных гуманитарных навыков, точности, кругозора.

Формой освоения научно-технического и гуманитарного пространства становится формат моделирования, упрощающий, сосредоточивающий студента на конкретике задачи и метода ее решения. К примеру: функциональное моделирование, сценарное моделирование, образное моделирование и т.д. Обращение к моделирующему креативному мышлению позволило провести направление проектных заданий, задействовав сразу два направления — новейшие технико-технологические, а также традиционные историко-культурные смыслы.

Эти соображения определяют как состав дополнительных дисциплин технологического цикла (среди них — технологии и средства компьютерного моделирования и создания анимационных проектов, разработки Е.А.Дехтяренко, И.В.Зорькина, А.Ю.Овчинникова), так и состав дисциплин, развивающихся параллельно с курсовым проектированием. Это не только традиционная история дизайна, но и, например, такие курсы, как «Основы композиции в дизайне среды» (Е.И.Рузова), «Основы проектной графики в дизайне среды» (С.В.Курасов и М.В.Горелов) или «Формообразование в дизайне среды. Метод стилизации» (Е.А.Заева-Бурдонская), «Типология форм архитектурной среды» (С.С.Попадюк), которые помогают в дальнейшем выходить на сложные по тематике, объемные по материалу и комплексные по решению дипломные проекты.

В основе всей организационно-методической работы кафедры, формирования структуры проектных заданий и создания спецкурсов лежит методология средового подхода, опирающаяся на комплексное системное понимание предметно-пространственных связей человека во всем многообразии его форм жизнедеятельности. «Среда» во всей ее многогранной целостности становится центральной категорией творческого мышления при создании средового объекта, а как проектное понятие означает присутствие человека и его способов и

методов освоения окружающей действительности. Ориентация на человека со всеми его потребностями и возможностями устанавливает нерасторжимую связь предметно-пространственных структур и жизненных процессов. Это позволяет рассматривать среду как «пространство жизни», в центре которого находится человек во всем многообразии форм деятельности. Множественные, пронизывающие среду предметно-пространственные связи, образуют сложную систему, со своей иерархией, соподчинением второстепенного главному, соответствием формального и содержательного начал и т.д., поэтому методически средовой подход можно считать аналогом системного.

Подобная установка существенно облегчает методику работы студентов над проектами с ярко выраженным разноуровневым предметно-пространственным наполнением.

Системная методика позволила выбрать в качестве решения сложных многоэлементных средовых объектов, отличающихся не только внушительными размерами, но развитой функциональной структурой, концептуальное проектирование. Концепция стала той основой в технологии проектирования, которая позволила соединить образно-ассоциативные, стилевые возможности формообразования с жесткими требованиями архитектурно-планировочных норм и функционально-эргономических особенностей.

Специфика понимания самого средового дизайна — это представление об образе как о главном связующем звене в отношениях «человек — среда» и «человек — жилище». В Строгановке образное начало главенствует. Мы поднимаемся изнутри, от образа, изначально сформировав его, и только потом создаем среду, в которой живет человек. Специфика строгановского средового дизайна, на мой взгляд, состоит в том, что у нас ведущими являются не оболочки, не внешние категории, а внутренние — ассоциативно-образные и человеческие, поскольку мы сначала художники, а уже потом конструкторы и архитекторы. Другие вузы отталкиваются от чертежей, коммуникационных схем и т.д., под которые уже потом подкладывают изображение.

Формообразующие пластические решения оказываются нанизанными на сюжетную, сценарную основу проекта, которая для каждого студента становится самостоятельным авторским опытом.

Сюжетное, или «сценарное», моделирование предполагает его пролитературную основу (опыт сценографического проектирования, городских реконструкций и т.д.), а также понимание сюжета как основы деятельностного, процессуального подхода (среда мультимедийного шоу, корпоративного праздника, примеры эксподизайна).

Конечно, элемент писательского творчества присутствует. И в этом тоже есть своя интрига. Но главное заключается в том, что всю эту работу студенты делают в эскизах, то есть они создают визуализированный сценарий. Когда они «входят в тему», то могут что-то наговорить словами, вербально. Но потом все их предложения рассматриваются в эскизах, кроках, клаузурах. Самое главное для нас — это триада: образ, сценарий, режиссура.

В русле современных тенденций дизайн-практики учебные задачи ориентированы на учет, прежде всего, внутренних, психологических параметров среды: проектировать зачастую необходимо не столько предметное наполнение, сколько те ощущения, ту эмоциональную составляющую, ради которой человек и окружает себя тем или иным контекстом.

Работу студент начинает с создания тематической концепции среды, которая в проектной идее может принимать оттенок игрового, театрализованного начала, приподнимающего, казалось бы, серьезное пространство на новый художественный уровень надобыденности. Средовой «сюжет», литературно смоделированный, «пересказанный» самим студентом (иногда с помощью театральных, художественных ассоциаций или ассоциаций кино), сопровождается поиском пластического образа в графическом задании клаузуры, объемно-пространственной инсталляции и объемном плакате. Художественный образ среды — основное «действующее лицо». Глубина сценарной модели меняется в зависимости от степени сложности задания. Сюжет присутствует и на уровне создания объемной тематической открытки, и выставочного стенда (2 курс), и в экспозиционной и музейной среде (5 курс).

В реализации подобной проектной идеологии кафедра старается соединить в учебном процессе два начала — художественное (линия академических дисциплин: рисунок, живопись, скульптурная

пластика) и специальное, прикладное, функционально-конструктивное, архитектоническое (линия профилирующего предмета «Проектирование» и связанных с ним пропедевтических дисциплин). Студенты постигают основы будущей профессии, начиная с освоения традиционных графических приемов (отмывка, маскирование, тамповка, техника аэрографии и т.д.) и заканчивая сложнейшими цифровыми проектными 3-d моделями и анимационными презентациями.

Цифровые технологии стали основой нового подхода к дизайну среды как деятельностному процессу. Проектное моделирование базируется на комплексе дисциплин информационно-технологического блока. От плоских графических решений, через трехмерное объемное моделирование постепенно, к третьему курсу, студент подходит к созданию мультимедийного проектного продукта, отвечающего всем требованиям задуманного сюжетного сценария проекта. Итоговая презентация приобретает формат рекламного ролика созданной разработки, ее образно-тематической версии с многочисленными монтажными кино- и видео нарезками, web-сайта проекта и т.д.

Строгановка всегда славилась своими традициями. Именно на традиционную систему художественного образования ложились все нововведения кафедры средового дизайна. Благодатная почва того наследия, которое оставили наши предшественники еще на заре дизайна в первой трети XX столетия — талантливые преподаватели ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, по сей день поддерживается исторически сложившейся так называемой «сильной» проектностью художественной школы.

Это родство установок позволяет легко понимать суть художественного авангарда и его проектную направленность. Студенты кафедры участвовали в реконструкции объектов, выполненных в 1920-е годы студентами ВХУТЕМАСа на пропедевтических дисциплинах. Они выполняли модели архитектурных сооружений (курсовые проекты ВХУТЕМАСа), выполняли видео-реконструкции курсовых проектов металлообрабатывающего отделения. Демонстрация этих материалов в ГМИИ им. А.С.Пушкина в 2014–2015 годах показала, что, во-первых, наследие ВХУТЕМАСа (а по большому счету, это и есть часть наследия Строгановки) все еще обладает огромным творческим потенциалом, а

во-вторых, доказала высокий профессиональный уровень студентов, способных выполнять достаточно сложные средовые мультимедийные проекты. Прошедший год был насыщен проектами, связанными с русским художественным авангардом: проекты экспозиций выставок, посвященных супрематизму, теме авиации в искусстве авангарда, перспективному проекту выставки, посвященной ВХУТЕМАСу-ВХУТЕИНу.

Поэтому, несмотря на встречающиеся в программе подготовки приемы из станковых практик арт-дизайна, концептуализма и т.д., кафедра утвердила выбранное, глубоко традиционное, направление прикладного функционально-эстетического понимания окружающего предметного мира.

Библиография:

1. *Сидоренко В.Ф*. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора искусств.: 17.00.06. — М.: ВНИИ техн. Эстетики, 1990.

2. *Курасов С.В*. Среда как объект проектирования // Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г.Строганова. 1825-2005. Юбилейное издание. — М.: МГХПУ, 2005. — С. 29–30.

3. Строгановская школа композиции: к 180-летию основания МГХПУ им. С.Г.Строганова. — М.: Сварог и К, 2005.

4. *Заева-Бурдонская Е.А*. Средовой подход и проблемы стиля в дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — 2009. — № 1. — С. 3-15.

5. *Заева-Бурдонская Е.А*. Средовой дизайн // МГХПА им. С.Г.Строганова. 1825–2010. — М.: МГХПА, 2010.

6. *Курасов С.В*. Среда как объект проектирования. В В сб.: Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. 1825-2005 . Юбилейное издание. – М.: МГХПУ, 2005.

7. *Курасов С.В*. Предметно-пространственная среда и культура Тибета (структура, символика, смыслы и образы). — Московская обл., г.Но-

гинск: Аналитика Родис, 2013.

8. *Заева-Бурдонская Е.А*., *Курасов С.В*. Формообразование в дизайне среды. Метод стилизации. Пропедевтический курс. Учебное пособие. — М.: МГХПУ, 2008.

9. *Рузова Е.И., Курасов С.В*. Основы композиции в дизайне среды: практический курс. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2010.

10. *Попадюк С.С*. Программа «Типология форм архитектурной среды». — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2011.

11. *Горелов М.В., Курасов С.В*. Основы проектной графики в дизайне среды. Пропедевтический курс. Учебно-методическое пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2013.

А.Н. Лаврентьев

ФОТОГРАФИКА В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ ДИЗАЙНЕРА-ГРАФИКА

Статья посвящена теоретическим, методическим и творческим проблемам фотографики как необходимой дисциплины в системе современного образования в области графического дизайна. Автор анализирует десятилетний опыт существования данной дисциплины в системе образования в МГХПА им. С.Г.Строганова, подчеркивает взаимосвязь художественных, технологических и образовательных аспектов.

The article is dedicated to theoretical, methodical and creative problems of Photographics as an essential discipline in contemporary graphic design education. The author analyzes the decade experience of this discipline in the Moscow Stroganov Academy of Design and Applied Art, stresses the mutual influence of artistic, technological and educational aspects.

Ключевые слова: фотографика, фотодизайн, фотоискусство, проектирование фотографических образов, МГХПА им. С.Г.Строганова, фотографика как учебная дисциплина.

Keywords: Photographics, photodesign, photographic art, designing of the photographic images, Moscow Stroganov Academy of Design and Applied Art photography as an educational discipline.

В конце 1990-х годов зав. кафедрой коммуникативного дизайна и декан факультета «Промышленное искусство» МГХПА им. С.Г.Строганова К.А.Кондратьева обратила внимание на необходимость восстановить фотодело для дизайнеров-графиков.

Подобные ознакомительные курсы фотографии были в

Строгановке и ранее. В программе занятий по аналоговой черно-белой фотографии были задания на съемку репродукций, постановку света для съемки натюрморта. Два универсальных фотоувеличителя «Беларусь» использовались при печати фотоизображений для дипломных проектов. В число тем лекционных занятий, помимо технологии фотохимического процесса, входил перечень требований к фотоизображениям для воспроизведения в полиграфии, приемы ретуши фотоизображений.

Яркий концептуальный курс фотографии вела в 1970-е годы в Московском полиграфическом институте Е.В.Черневич. Центральное место в ее программе занимали упражнения с силуэтной графикой и фотограммой, а также выстраивание серий. Впоследствии в этом курсе сочетались лекции по теории и истории фотографии, которые читает искусствовед И.Ю.Чмырева, с творческими и практическими занятиями, которые ведет художник, фотограф, музыкант Святослав Пономарев. Курс фотографии в МГУП им. Ивана Федорова существует как один из элементов работы над многостраничными изданиями, где необходимы навык создания сценарной концепции и поиски новой визуальности.

Свой курс фотографии уже как моделирования орнамента существовал в Московском текстильном институте, его вел А.С.Пушкарев, а впоследствии П.Н.Бесчастнов, выпустивший учебное пособие на тему фотографии в текстильном рисунке [1].

О проекте курса фотографики для дизайнеров-графиков недавно писал профессор В.Ф.Сидоренко совместно с К.Р.Саморуковой [2]. В статье был выдвинут любопытный тезис о том, что фотографика — это современный этап развития фотографии, который отличается интеграцией различных видов современного искусства и использованием инструментария компьютерной графики. Основное отличие от традиционной фотографии авторы предлагали видеть в том, что фотография документирует события, вещи, явления, в то время как фотографика в структуре графического дизайна их интерпретирует. Это не совсем так, ибо фотоискусство такой же авторский вид художественной деятельности, как любой другой и, следовательно, немыслим без присутствия авторской позиции. К

тому же, суть введения фотографии в произведения графического дизайна именно в том, чтобы подчеркнуть документальный, реальный, событийный характер той или иной информации.

В другой статье В.Ф.Сидоренко «Проектная фотографика» [3] предлагается оригинальный креативный авторский курс упражнений, связанный с освоением дизайнерами-графиками образов, материалов и технологий фотомоделирования. Этот креативный авторский курс разработан В.Ф.Сидоренко и внедрен для введения в проектную графику на кафедре рекламной графики и визуальных коммуникаций Института искусств МГУДИТ. Важен именно проектный аспект в формулировке упражнений — выход на серии упражнений, позволяющих получить визуальные образы с заданными свойствами, то есть проектировать фотографическое изображение. Близость черно-белой графике здесь является неким объединяющим формально-композиционным началом. Результативность курса прослеживается в дипломных работах студентов кафедры рекламной графики последних лет. Сложные композиционные монтажные листы адекватно и остро выражают основную тематику кафедры: рекламу текстильных изделий, модные коллекции, проектирование изданий, посвященных моде.

В статье аспирантки МГХПА А.Ю.Прониной о предыстории тер-мина «фотографика» и о ее месте в системе искусств [4] была высказана гипотеза о том, что фотографику можно встроить в систему классификации технологических видов искусства, разработанную еще Б.М.Галеевым, руководителем студии «Прометей» в Казани. Б.М.Галеев как ученый исследовал проблемы светомузыкального синтеза и синестезии, вместе со своими сотрудниками проектировал светомузыкальные представления и шоу, создавал спектакли «Звук и свет», конструировал всевозможные светомузыкальные устройства. В идее поиска общих черт фотографики с электронными и технологическими видами искусств, с одной стороны, и с временными, исполнительскими искусствами — с другой, есть плодотворное зерно, поскольку введение фотографики в контекст кино, телевидения, театра, исполнительских видов искусств указывает на возможные векторы развития этой области творчества

и соответственно, учебных курсов. А схема искусств в виде таблицы с еще не заполненными клеточками дает импульс к поиску новых и новых гибридных жанров в сфере искусств XXI века.

Таким образом, мы видим, что сфера фотографии пересекается со сферой дизайна, что современный дизайнер (вне зависимости от специализации) каким-то образом нуждается в фотографических навыках. Более того, возникает потребность в создании стандартов на профессию фотографа, фотодизайнера как отдельной группы специальностей [5].

Проблемная ситуация

Сегодня фотоискусство и вся область фотографии, которая включает не только чисто художественые, но и информационные (фоторепортаж), а также технические формы своего существования (регистрация процессов в науке и технике) стала важной частью общемировой визуальной культуры XX–XXI веков. Фотография в ее художественной части интегрирована в общемировой художественный процесс. Это касается как современного искусства, так и различных гибридных форм, возникающих на стыке фотографии и живописи, фотографии и скульптуры, фотографии и мультимедиа. Фотография не просто фиксирует, а, скорее, концентрирует многие художественные новации. Технология фотографии воплощает многие актуальные принципы искусства: принцип аппроприации, концептуальное искусство. Занимаясь хэппенингом или перформенсом, художники постоянно прибегали к фотографии для регистрации акций и документации созданных ситуаций. Все это также часть современного фотографического контекста. Таким образом, обращаясь к фотографии, фотоискусству и фототехнологии, мы предоставляем сфере образования в области графического дизайна канал для внедрения в дизайн новых концепций и идей из сферы современного искусства.

Опыт искусства модернизма показал, что дизайнер должен быть не просто художником, а художником, способным генерировать новые формально-композиционные идеи и принципы, создавать визуальный язык, адекватный ситуации, теме, времени. Графический дизайн без обновления визуального языка перестает развиваться. То есть художник, дизайнер-график должен быть экспериментатором, генерирующим

новые формообразующие идеи, для того чтобы результаты этого опыта вносить в свою проектную работу. Этот опыт — база для формирования оригинальных проектных идей, коммуникативных образов.

То есть, занимаясь фотографией, современный дизайнер-график неизбежно будет заниматься и современным искусством в той мере, в какой в его видение, в его работы может войти фотография, в этом — потребности его профессии.

Но есть и другая сторона. Вопрос в том, что в современном графическом дизайне доля визуальной информации, представленной фотографиями, доминирует над другими изобразительными средствами, например, рисунком. Это вызвано тем, что фотография стала массовым искусством. Снимают все. От школьников до пенсионеров. Новое массовое увлечение «selfy» еще более привлекает внимание к фотоизображениям. Причем, несмотря на то, что можно выложить в Интернете и короткое видео, именно статичное фотоизображение обладает магией визуального утверждения. Фотовпечатления копятся у миллиардов жителей Земли. Фотографии заменяют текст. «Лень писать, легче выложить фото», — замечание Святослава Пономарева по этому поводу, которое отражает специфику современной коммуникативной ситуации [6].

Таким образом, есть уникальная ситуация самодеятельного массового творчества, имеющего иногда художественный результат. И есть ситуация массового использования продуктов этого вида деятельности для коммуникации — графичской, печатной, медийной и т.д.

Когда мы начинали заниматься фотографикой в Строгановке, то обратили внимание именно на тему сбора впечатлений и устроили несколько выставок летних работ в коридоре кафедры. Приведу текст обращения к студентам, который мы потом использовали в самодельном каталоге 1999 года:

«Записки охотника.

Каждый день из жизни обладает неповторимым ароматом впечатлений, событий, находок. Положительные или отрицательные, они существуют в полноте и нераздельности. Чтобы пережить эту полноту, мы учимся замечать и фиксировать проявления дней. Каждый день обладает своим лицом, знаком, приключением. Для нас

представляют интерес визуальные приключения, события. Каждый день дарит нам подарки и сувениры, вещественные и творческие.

Летом всегда собирают гербарии, ловят бабочек или жуков...

Мы собираем коллекцию дней. Пусть это будут лишь 5 или 10 дней из Лета, но каждый объект, экспонат, предмет, впечатление, фотография или что-либо иное, свидетельствующее о каком-либо дне, — все это должно сопровождаться точным указанием даты и места. Это творчество самой Жизни вокруг нас...

Происхождение великой тайны Фотографии теряется в глубинах веков. В тех далеких временах, когда наш усталый после охоты предок вдруг обратил внимание на вдохновенно изменчивую игру света и тени на камнях, листве и воде, на длинноногие тени своих сородичей, отброшенные заходящим солнцем. Так появились первые внимательные люди — фотографы и дизайнеры. Будучи разносторонне образованным человеком, основатель нашей школы граф С.Г.Строганов уважал и ценил фотографию. Изображенный на обложке каталога художник И.И.Шишкин плодотворно использовал достижения светописи в своем творчестве. Солнце — могущественный покровитель дизайнерской фотографии на всем протяжении ее развития до наших времен, включая и нынешнюю, третью по счету выставку. Отдавая дань уважения нашим далеким предкам, мы назвали нынешнюю выставку «Записки охотника». Истинный фотограф всегда охотник: он терпеливо выслеживает кадры, свое настроение, события, взаимное положение предметов, состояние природы. С целью придания этим сюжетам большей значительности и из уважения к трофеям наших охотников, иллюстрации в каталоге помещены в фрагментированном виде, дающем представление об истинных размерах той или иной фотографической добычи.

Доцент Снималкин А.Н.» [7].

Сегодня фотография как тип занятий практических, вспомогательных, творческих существует на всех дизайнерских кафедрах. Свой цикл упражнений есть на средовом и промышленном дизайне. В задачи фотокурсов входит научить видеть, отбирать аналитический фотоматериал, понимать характер отображения пространства. Последняя задача входит уже в профессиональные курсы 3-d презентации проектов. Студенты кафедры текстильного

дизайна снимают с целью поиска орнаментальных графических мотивов из фрагментов, фактур, природных и технических структур. На кафедре дизайна мебели успешно реализуется модель постановочной фотографии. Фотография, наряду с коротким рисунком, фактически продолжает традицию обучения проектированию в Строгановке через графику, графические искусства, учит мыслить визуально.

Таким образом, в размышлениях на тему роли и места фотографики в системе дизайн-образования исхожу из того, что фотографика — это творческий жанр, направление фотоискусства второй половины XX века. Также это проектный, графический инструмент фотодизайнера и, одновременно, специализированный учебный курс в системе подготовки дизайнера-графика. Эта тройственность (искусство, технология, образование) и накладывает свой отпечаток на построение учебных занятий.

Методика работы с изображениями

Поскольку фотография является одним из творческих и технологических направлений современного искусства и одновременно инструментом в проектировании, мы получаем в приложении к графическому дизайну некоторый гибридный жанр, который назван фотографикой.

Само это слово теперь стало привычным и обозначает всевозможные формы вмешательства и обработки фотоизображения, включающие коллаж и фотомонтаж, изменение контраста и цвета изображения в фоторедакторах, мультипликацию изображения, съемку с определенными заданными визуальными эффектами.

Этот термин стал вводить в обиход именно как творческий прием создания высококонтрастных (только черное и белое) изображений на основе фотографий польский фотохудожник Эдвард Хартвиг. Он издал альбом со своими фотографиями 1950-х и 1960-х годов именно под таким названием [8]. В 1960-е и 1970-е годы фотоизображение с повышенным контрастом, приближавшим фотографию к графике, широко использовалось в прикладной графике, при оформлении книг, отчасти — в связи с проблемами в полноценном воспроизведении полутонов в полиграфии, особенно на бумаге низкого качества. Этот прием широко использовался в поп-арте для создания ярких,

обобщенных изображений для печати шелкографией (Энди Уорхол).

Сегодня можно рассматривать фотографику как инструмент фотодизайнера, то есть специалиста-проектировщика в области визуальной коммуникации, использующего фотографию в качестве основного канала своего высказывания, способа передачи информации (образно-символической, социальной и т.д.).

Для того чтобы овладеть этим инструментом, надо быть в курсе эволюции визуальной фотографической культуры от первых дагерротипов и портретов-визиток, натюрмортов, пейзажей и жанровых постановок до репортажной фотографии, принципа «решающего момента», модернистских ракурсов и субъективной фотографии, постановочной концептуальной фотографии, цифровой фотографии и т.д. Таким образом, возникает необходимость в лекциях.

Но одновременно студентам нужно хотя бы минимально чувствовать (на уровне собственного опыта и знания правил), как и почему получается фотоизображение, как этим процессом управлять технологически. То есть освоить фототехнику как инструмент ремесла.

Но это лишь полдела. Главное — необходимо экспериментировать с теми находками, приемами, образами, которые выработали художники в XX–XXI веквх, то есть заниматься практикой фотомоделирования. Наработка собственного творческого опыта и есть самое основное в этой дисциплине, потому что это именно тот багаж, который всегда при себе, который легко вводить в курсовые, а далее — и в свои реальные профессиональные проекты.

Занятия складываются, таким образом, из двух частей: лекция + практическая работа, эксперимент. Россыпь отдельных часовых заданий и формирует в целом результативную часть опыта. Мы не собираемся создавать шедевры фотоискусства, мы ставим задачу максимально вариативно отработать задание.

Под каждое задание существует своя постановка — натюрморты, портреты, съемка друг друга в аудитории.

Построение курса

Первоначально курс фотографики в МГХПА им. С.Г.Строганова существовал в виде заданий по летней практике. В 2005 году эта дисциплина «вышла из тени». По предложению зав. кафедрой

В.А.Музыченко, была составлена программа, и курс вошел на правах самостоятельной дисциплины в систему образования дизайнера-графика. Таким образом, за десять лет накопился некоторый опыт осмысления проблем, места дисциплины в системе образования и опыт работ студентов.

Поскольку курс рассчитан на два семестра, у каждого семестра своя сверхзадача.

Сверхзадача первого семестра — овладение фотоформой. Тут возникает ряд творческих, художественно-образных проблем. Во-первых, кадрирование, то есть понимание логики устройства кадра. Это концентрация элементов, отработка центров внимания, пустота в центре и «разгон по краям», схемы построения композиции кадра (диагональ, вертикаль, горизонталь и т.д.), понятие общего, среднего и крупного плана, тень и форма, силуэт.

У каждого композиционного задания есть и своя техническая задача: высокий и низкий ключ (съемка в светлой и темной тональности), глубина резкости, экспозиция, тональная проработка и контраст, баланс белого (цветовой баланс), возможности съемки движения и т.д.

То, чем мы занимались со студентами в течение последних лет, основано на двух принципиальных моментах: аналитике композиции и принципе игры или эксперимента с формой в рамках задания.

Композиция — это всегда целое. Но любое целое скреплено неким общим мотивом, приемом, организующим принципом. В этом целом есть внутренняя логика соподчинения. Эта логика может быть вскрыта путем упрощения и геометризации чьей-либо работы.

Аналитический подход к композиции в многом базируется на том этапе русского авангарда, когда в начале 1920-х годов была сделана попытка расчленить целостные произведения визуального искусства на отдельные составные детали. В основе искусства, архитектуры и дизайна как проектной деятельности, а также и введения в формотворчество лежала концепция творчества как процесса организации элементов. Этот подход предполагал специфическое понимание процесса композиции как комбинаторной, вариативной деятельности.

Как в любой комбинаторной системе здесь есть три уровня: элементы, правила организации, критерии отбора (извне системы),

определяющие качества целого с точки зрения визуальных характеристик, определяющих наше отношение к содержанию. То есть, помимо элементов композиций, должны существовать правила их комбинирования (правила организации, стыковки, построения), а также критерии отбора (ценности композиции, определенные цели).

Обозначив эти организующие приемы, мы можем разработать на их основе простейшие упражнения и показать их применение.

Таким образом, наш курс фотокомпозиции основан на принципе формального языка и поиска особой цельной визуальной формы (формирующей своего рода целостности, «стили») для каждого цикла и для каждого отдельного упражнения и задания. Здесь в построении учебных заданий можно воспользоваться опытом формального анализа языка, который развивался в литературе благодаря трудам В.Б.Шкловского, Р.О.Якосона, а также О.М.Брика.

Идея Брика о том, что ритм и синтаксис в поэзии — это не просто умозрительные абстрактные схемы, а историко-культурные поэтические нормы и правила, справедлива и для сферы фотографии. Здесь также идеи эпохи и конкретного периода, предметы, сюжеты и сцены соотносятся с их композиционной трактовкой и стилистикой. Комбинаторика слов и сочетаний аналогична комбинаторике визуального материала.

«Стихотворный штамп — это и есть результат полного срастания ритмической, синтаксической и семантической стороны стихотворной речи; образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит» [9]. По отношению к фотографии штампы возникают похожим образом. Это некоторый мотив, который фиксируется соответствующим образом, чтобы вызвать у зрителя переживание аналогичное тому, которое когда-то испытал автор, рассматривая поразившую его фотографию. В этом штампе фотограф воспроизводит увиденную однажды фотографию, аналогичным образом трактуя похожий мотив. Революция в фотографии и преодоление штампов — в показе нового, нестандартного мотива в новой образно-композиционной системе. При этом сама образно-композиционная система может диктовать и выбор соответствующего ей объекта для съемки. То есть каждый прием — это не просто прием, а еще и прием из конкретной исторической эпохи, напоминающий нам о том или ином стилевом движении и эпохе.

Так на занятиях мы «проигрываем» живописность фотографического пикториализма созвучную импрессионизму в живописи, тему движения в футуризме, парадоксальность визуальных метафор сюрреализма, геометрию кадра конструктивизма, минимализм супрематизма и т.д.

Однако взятые в чистом виде схемы и принципы нуждаются в конкретной интерпретации в ходе живых занятий. Тут аналитический принцип дополняется принципом игры, который ничуть не противоречит общей комбинаторной модели курса. Каждое занятие, в идеале, можно представить в виде игры по определенным правилам комбинирования материала.

Игра в кадрирование и фрагментирование чужой фотографии или картины заставляет превратиться в стороннего наблюдателя сцены, увиденной другим художником и за счет выбора фрагментов расставить новые смысловые соотношения, почувствовать неисчерпаемость и бесконечность визуального личностного отбора. Игра в теневой театр позволяет мгновенно комбинировать силуэты, варьировать размеры, пробовать разнообразные материалы напросвет и тут же фиксировать результат на цифровую камеру. Игра с пространством строится на наложении контуров предметов, создании композиций «а-ля кубизм» (монтаж панорамы из множества самостоятельных кадров, аналог фасеточного видения), съемке через кулисы и рамки.

Задача второго семестра — решение простейших проектных задач: понимание того, что фотографию, фотоизображение можно спланировать, спроектировать; построение фотосерии, акцент на пространственности, учет контекста в монтаже и ассамбляже с использованием фотографии, создание объектов специально для съемки. Отдельное задание — на поиск образного и эмоционального соответствия фотоизображения какому-либо поэтическому фрагменту на выбор. Заканчивается все построением видеоряда, то есть созданием авторского портфолио на основе выполненных упражнений. Здесь уже важна концепция этого авторского альбома, последовательность видеоряда, сюжет, возможность включения каких-то новых добавочных элементов.

Особую роль в фотографике и в создании серий, портфолио играют

ритм и своеобразные «рифмы», то есть визуальные переклички форм, цвета, движения. Ритм связан с повтором, орнаментом, структурой. По сути, это самая ранняя система кодирования информации.

Высказанные Бриком в статье «Ритм и синтаксис» наблюдения о природе движения стиха, движения поэтических образов могут быть перенесены и в сферу визуальных искусств, в сферу фотографии. «Ритм — это особенным образом оформленное движение», — пишет Брик [10]. Он предлагает различать движение и результат движения. Именно различные формы ритма могут акцентировать зрительную композиционную динамику, передавать интенсивность движения или его отсутствие. Работа с визуальными ритмами — следствие работы со структурой форм и пространства. В современной культуре, активно осваивающей мультимедиа-средства, проблема ритма в композиции, увязки и синхронизации ритмов становится одной из центральных.

Завершается курс заданием по летней практике. Первоначально эти задания существовали сами по себе, независимо друг от друга. Например, нужно было показать, что авторы умеют сделать автопортрет технический и автопортрет композиционный, образный, сюжетный. Нужно было снять круглый предмет максимально объемно, показать, что есть варианты в выборе резкого плана для акцентировки пространства (либо передний план резко, либо, наоборот, задний). Поскольку на втором курсе фотография уже является составной частью курсовых проектов, предлагалось еще одно задание — найти любой понравившийся натюрморт в истории фотоискусства и попытаться максимально точно его повторить, с теми же предметами, тем же освещением, той же тональной или цветовой гаммой.

Уже второй год успешно проходит несколько иной вариант этого же задания. Каждый студент (в основном, это студентки) делает рекламный проспект воображаемого музея, то есть собирает свою коллекцию фотоизображений.

Во-первых, — создатель музея, куратор или экспозиционер: это автопортрет.

Во-вторых, — здание музея: любая архитектура, показанная максимально выразительно, объемно снаружи (фасад) и изнутри (интерьер).

В-третьих, — экспонаты музея. Здесь должна быть живопись: выбирается любое произведение живописи из истории искусства и снимается фотография, воспроизводящая тот же колорит и те же соотношения цветов по площади. Репродукция живописи и ее вариация стоят рядом. Далее здесь должна быть скульптура. Снова выбираем любое пространственное, скульптурное произведение и делаем фотографическую версию, но уже из любых форм и материалов, главное — повторить соотношение объемов, общее движение, светотеневую моделировку. И третий экспонат — фотография: репродукция любого фотонатюрморта, выполненного каким-либо известным фотографом, и рядом — собственная версия этого же мотива.

В музее должны быть посетители, смотрители, могут быть и консультанты. Ими могут оказаться портреты животных, выполненные в зоопарке во время зарисовок. Консультанты — портреты-шаржи на преподавателей.

Все вместе собирается в небольшой буклет. Возможны подписи и комментарии.

Самой большой наградой преподавателю, на мой взгляд, является увлеченность студентов и создание остроумных ответов.

Несколько лет назад вместе с С.А.Голышевой мы попробовали свести все эти упражнения в альбом наподобие учебного пособия. Она точно уловила игровую подоплеку курса и назвала свой дипломный проект «Photo-games». Блок альбома с короткой преамбулой к темам и примерами выполнения заданий дополнялся важными элементами для самостоятельной творческой работы: кадрирующими рамками разной формы (прямоугольник, квадрат, круг), цветными пленками, матовой калькой, фильтром для съемки «размытых» пикториальных изображений.

Действительно, заинтересовать студентов я могу лишь созданием игровой ситуации, правила которой меняются от задания к заданию.

Считаю, что сама фотография — это что-то вроде чуда, аттракциона. И если результат еще не до конца понятен, тем более интересно попытаться проделать опыт.

Трудно сказать, насколько все перечисленные задания могут быть формализованы до такой степени, чтобы стать универсальной методикой.

Я исходил из того, что у каждого творческого задания есть свой аналог в фотоискусстве. И когда показываешь примеры работ Надара, Андрея Карелина, Эдварда Вестона, Александра Родченко, Картье-Брессона, Александра Гринберга, Ричарда Аведона, Йозефа Судека и многих других авторов, хочется, чтобы студенты вдохновились их снимками, увидели ту изюминку, прием, ход, который лежит в основе той или иной фотографии, то есть осознали, что каждый снимок — это результат не только впечатления, но и проектных усилий их авторов.

Надар строил кадр как театральную мизансцену. Андрей Карелин выстраивал сюжетные тематические снимки, наподобие картин художников-передвижников. Эдвард Вестон со своим предельно точным изображением превращал любой объект в своего рода ландшафт. Александр Родченко показал мир с необычных точек съемки. Картье Брессон — мастер мгновения эмоций. Александр Гринберг — мастер живописной, поэтической фотографии. Ричард Аведон умел доводить любой портрет до состояния предельно лаконичной визуальной формулы характера человека своим белым фоном, в котором нередко растворялись его персонажи, подчеркивая светоносность снимка. Йозеф Судек проникал своими снимками в душу вещей, пейзажей, которые он снимал.

Примечания:

1. *Бесчастнов П.Н.* Текстильный фоторисунок. История и методика проектирования. — М.: Московский гос. текстильный ун-т им. А.Н.Косыгина, 2007.

2. *Сидоренко В.Ф., Саморукова К.Р.* Пути развития фотографики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № 4. — С. 12–17.

3. *Сидоренко В.Ф.* Проектная фотографика. (Упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. – № 1. — С. 176–185.

4. *Пронина А.Ю.* Фотографика. История термина, его значение и местоположение в системе искусств // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № 4. — С. 49–54.

5. Подготовке ФГОС «Фотография» была посвящена работа специальной группы под руководством А.Н.Лейбовича в Федеральном институте развития образования в 2013–2015 годах. В разработке стандарта принимали участие педагоги Института искусств МГУДИТ Н.П.Бесчастнов, Школы современной фотографии Photoplay (А.Горбачев), Гуманитарно-прикладной институт НИУ МЭИ А.С.Пушкарев, педагоги Школы фотографии им. А.М.Родченко.

6. Святослав Пономарев: навести резкость на хаос. Интервью Юлии Квасок. Advertology. Наука о рекламе. http://www.advertology.ru/article82062.htm (дата обращения: 08.08.2015).

7. *Лаврентьев А.Н*. Концепция фотовыставки. — М.: МВХПУ, 1999.

8. *Hartwig Edward*. Fotografika. — Arkady, 1962.

9. *Брик О.М*. Ритм и синтаксис // Новый Леф. — 1927. — № 3. — С. 36.

10. Там же. — С. 16.

Библиография:

1. *Бесчастнов П.Н*. Текстильный фоторисунок. История и методика проектирования. — М.: Московский гос. текстильный ун-т им. А.Н.Косыгина, 2007.

2. *Брик О.М*. Ритм и синтаксис // Новый Леф. — 1927. — № 3.

3. *Галеев Б.М*. Искусство космического века: избранные статьи / Б.М.Галеев. — Казань: Издательство «Фэн», 2002.

4. *Сидоренко В.Ф*. Проектная фотографика. (Упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 1.

5. *Черневич Е.В*. Комментарий к теме // Техническая эстетика. — 1982. — № 6.

6. *Hartwig Edward* . Fotografika. — Warszawa, 1960.

Н.К. Соловьев

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ ИНТЕРЬЕРА

В статье проведен обзор различных творческих направлений новейшей архитектуры в решении ее главной задачи по формированию ближайшей предметно-пространственной среды человека — интерьера и его оборудования. В различные исторические периоды композиционное решение интерьера было либо продолжением архитектурно-художественных традиций прошлого, либо антитезой этим традициям.

The author reviews different creative trends in newest architecture relating to the basic task — the creation of the human environment, interior design, furniture and equipment. In different historical periods composition of the interior space was based either on the continuation of the architectural traditions or antithesis of these traditions.

Ключевые слова: интерьер, новейшая история, «предыстория», архитектура-скульптура, постмодернизм, хай-тек, деконструктивизм, неомодернизм.

Keywords: interior, the newest history, prehistory, architecture as sculpture, postmodernism, high-tech, deconstructivism, neomodernism.

Новейшая история интерьера уходит своими корнями в послевоенный период западной архитектуры. В начале XXI века продолжают успешно работать архитекторы и дизайнеры, получившие широкое признание еще в 1970-е годы. Многие из них развивают те творческие доктрины, которые сделали их имена известными, поэтому разговор о «новейшей» истории интерьера логично начать с его краткой «предыстории».

Функционализм, бывший в 1920–40-е годы ведущим авангардным

направлением в архитектуре Запада, десятилетием позже был подвергнут критике многими его первоначальными идеологами. Казавшиеся аксиомой постулаты «форма следует функции» или «форма и функция едины» (по Ф.Л.Райту) сменились идеями интерьерного «универсального пространства» Л.Миса ван дер Роэ, являвшимися ответом на меняющиеся запросы жизни и нацеленными на поиск художественно совершенных и «универсальных» архитектурных форм, независимых от функционального назначения построек.

Антитезу методологическим доктринам функционализма наиболее четко сформулировал один из ведущих архитекторов и дизайнеров «современного движения» Алвар Аалто: «Социальные, чисто человеческие, технические и экономические требования, возникающие наряду с требованиями психологическими и затрагивающие каждого индивидуума и каждую группу людей с их жизненным ритмом и всеми их внутренними противоречивыми стремлениями, столь многочисленны, образуют такой запутанный узел, что его не распутать рациональными методами… В подобных случаях я поступаю совершенно иррациональным образом: я забываю на какое-то время обо всем этом узле противоречий и… начинаю рисовать, всецело полагаясь на свою интуицию, — тогда-то вдруг и возникает идея. Она и служит исходным пунктом, где сходятся вместе и составляют гармоничное единство те различные, часто противоречащие проблемы, о которых говорилось выше» [1].

Чуть раньше сторонник ортодоксального функционализма и преемник В.Гропиуса на посту директора Баухауза в 1928–1930-х годах швейцарский архитектор Ганнес Майер провозглашал, что «… все вещи на земле являются произведением от перемножения функции на экономичность. Все вещи поэтому не являются произведениями искусства. Любое произведение искусства является сочинением и тем самым нецелесообразно. Все проявления жизни являются функциями и, следовательно, нехудожественны… зодчество — процесс биологический. Зодчество не является процессом эстетического порядка… архитектура как «самовыражение художника» не имеет права на существование» [2]. Упор на рационализацию проектной работы, приоритет в ней технических и научных факторов распространялись им

и его единомышленниками на все сферы художественной деятельности. В архитектурном авангарде Советской России 1920-х годов также не было теоретического единства. Конструктивисты и рационалисты вели жесткую полемику, категорически отрицая творческие доктрины друг друга. Рационалисты (приверженцы «Ассоциации новых архитекторов») обвиняли конструктивистов (членов «Объединения современных архитекторов») в невнимании к эмоциональному воздействию архитектуры и в слепом подражании Западу. Конструктивисты, в свою очередь, упрекали рационалистов в дуализме (разработке форм в отрыве от их функционального обоснования). Эта полемика в значительной степени была искусственной, так как представители ОСА (за исключением ортодоксальных функционалистов) большое внимание уделяли формальной выразительности своих построек, а приверженцы АСНОВА в своей практической работе (а не в пропедевтических экзерсисах ВХУТЕМАСа) серьезно относились к вопросам функциональной организации интерьеров. В стилистическом же отношении работы и рационалистов, и конструктивистов были очень близки и оказали определенное влияние на формирование архитектурного языка деконструктивизма последнего десятилетия XX века (в частности, так называемые «folies» — «безумные объекты» архитектора Бернара Чуми в благоустройстве парижского парка Ля Виллет).

Интерьеры следующего периода «предыстории» — 1950–2000-х годов отличались наибольшим плюрализмом творческих концепций, направлений и индивидуальных архитектурно-художественных манер, терминологическое определение которых часто бывает затруднительно. Последнее пятидесятилетие XX века сначала продолжило различные идеи архитектурного авангарда предыдущих десятилетий, вскоре их скорректировало, затем в категоричной форме развенчало, а в конце частично реабилитировало (история современной архитектуры часто выглядит историей «обвинений и реабилитаций»). В эти годы в архитектуре периодически провозглашались новые эстетические и этические доктрины, сменявшие друг друга, но чаще существовавшие параллельно. Многие из выдающихся зодчих этого времени до неузнаваемости меняли свои теоретические установки и свой

художественный почерк. На этот период приходится деятельность нескольких поколений архитекторов XX века, в том числе так называемого «первого поколения» — Л. Мис ван дер Роэ, В.Гропиус и Ле Корбюзье, которые оставались признанными лидерами «современного движения» в 1950-е годы, а в 1970-е их творчество, ранее критиковавшееся «правыми консерваторами» от архитектуры, подверглось жесткой архитектурной иронии «слева».

В 1950–60-е годы в западной архитектуре параллельно сосуществовали принципы функционализма, «органической архитектуры», неоклассицизма, «архитектуры-скульптуры» с идеями этики и «правды» архитектуры «без грима» необрутализма. Альтернативой механистичности жесткого функционального метода организации интерьеров в контексте архитектурного формообразования и их обреченности на быстрое моральное устаревание были идеи метаболизма и структурализма. Согласно постулату структурализма, «архитектурная форма должна выводиться из желаний потенциальных пользователей», а конкретная композиция построек складываться из отдельных универсальных элементов-модулей, количество которых могут определять сами пользователи. Подобный метод структурного моделирования до сих пор успешно используется не только в архитектуре, но и в различных сферах промышленного и средового дизайна.

Развитие новых архитектурных идей в 1960-е годы не всегда четко вписывалось в обозначенные историками и теоретиками «измы». В ряде случаев такие идеи рождались архитекторами-одиночками. Огромную популярность в среде архитектурной молодежи в это время получило творчество американского архитектора Луиса Кана, который довел необруталистские концепции правдивой архитектуры до бескомпромиссного морально-философского звучания (каждой конструктивной форме предписывалось «стать тем, чем она хочет стать»). Нахождение объективных закономерностей в формообразовании, независимых от конъюнктуры и моды, привело к использованию новых, непривычных архитектурных форм и планировочных решений (например, четко артикулированных, изолированных интерьерных пространств, сменивших принцип их перетекания, с которым традиционно связывалось понятие «современной архитектуры»).

Возможности острого эмоционального переживания человеком внутреннего пространства породили в 1970-е годы эксперименты диаметрального характера — создание гигантской функционально и художественно организованной пустоты (высотой до 50 этажей) внутри одного архитектурного объема. Развитие этой идеи, которая генетически восходит к архитектуре «чугуна и стекла» X1X века, связано с именами выдающегося английского архитектора Джеймса Стерлинга и американских архитекторов Кевина Роша, Джона Динкелу и Джона Портмена. Их непосредственным предшественником можно считать Ф.Л.Райта, создавшего большие атриумные интерьеры в самом начале и в самом конце своей жизни (Ларкин-Билдинг в Буффало, 1903–1905 гг. и музей С.Гуггенхейма в Нью-Йорке, 1946–1959 гг.).

Все эти направления можно считать различными составляющими единого понятия «современное движение в архитектуре». Альтернативой ему в 1970–90-е годы стал «постмодернизм», отрицавший культурное значение всего предыдущего развития современной архитектуры и провозглашавший необходимость «вернуть архитектуре богатство и сложность значений». В этой формулировке был заложен один из главных принципов постмодернизма — обращение к истории и отсутствие каких-либо запретов при цитировании или трансформации выхваченных из архитектуры различных культур и периодов композиционных форм. В отличие от неоклассицизма 1950-х годов, использовались не только и не столько основные композиционные принципы классики (регулярность, симметрия, структурная ясность, завершенность), сколько конкретные исторические формы и детали. В отличие же от неоклассицизма 1910-х годов (например, построек И.А.Фомина, И.В.Жолтовского, Ф.Ф.Свиньина и др.), использовавших композиционные формы ренессанса и классицизма вдумчиво и даже подобострастно, исторические формы в архитектуре постмодерна, как правило, представлялись с элементами пародии, издевки, а иногда и кича.

Для идеологии постмодернизма характерны принципы и приемы эклектики, которые до того оценивались как антихудожественные. Коллажность использования различных архитектурных элементов, выхваченных из исторического контекста, их метафоричность и конкретно-образный символизм были реакцией на аскетизм

архитектурного языка «интернационального стиля» и пугающий маргинальный радикализм «антиархитектуры» конца 1960-х годов. Снятие запретов на обращение к историческим формам в постмодернизме сочеталось с иронической трактовкой этих форм, их шаржированием и двойным кодированием, основанном на различных намеках, ассоциациях и многозначности художественного образа.

География и хронология исторических заимствований в интерьерах постмодернизма были ничем не ограничены. Историей воспринимались не только Древний мир, Средние века или Новое время, но и относительно недавнее прошлое, например, авангардизм 1920–30-х годов, давший массу поводов для соответствующих стилизаций. В одном из своих интервью выдающийся американский архитектор Филипп Джонсон, работавший в 1970–80-е годы в разнообразных и несовместимых стилистических манерах и ставший признанным апологетом постмодернизма, сказал, что он — человек плагиата («…понимаете ли, я беру, что угодно, откуда угодно, видите: это скопировано у Корбюзье, это из византийских храмов...») [3]. Эти слова были сказаны самым ревностным последователем Миса ван дер Роэ 1950-х годов, который в то время гордился своим прозвищем «Мис Ван дер Джонсон». В 1960-е годы его назовут «безмисовским Джонсоном», а сам он заявит: «Мис основал свое искусство на трех вещах: экономия, наука, технология. Конечно, он был прав, но как раз от этого мне скучно». Категорическое отрицание каких-либо доктрин архитектуры модернизма Джонсон выразил фразой: «Я всегда стоял за принцип отсутствия принципов». Эту фразу можно расценивать и как одну из доктрин самого постмодернизма, апологеты которого назвали 1984 год — годом Филиппа Джонсона. Показательно, что уже в 1988 году отрекшийся от постмодернизма Ф.Джонсон будет курировать проведение в Музее современного искусства в Нью-Йорке первой выставки архитектуры деконструктивизма.

Постмодернизм — явление, возникшее в США и затронувшее, в первую очередь, американскую архитектуру. Крупнейшие практики и популяризаторы идей постмодерна — американские архитекторы Филипп Джонсон, Роберт Вентури, Чарлз Мур, Роберт Стерн, Майкл Грейвз — заложили различные его версии, композиционные приемы

которых впоследствии широко использовались многочисленными эпигонами. В европейскую архитектуру идеи постмодернизма привлекались выборочно. Влияние американского постмодернизма в большей степени касалось расширения стилистики архитектурно-оформительского оборудования интерьеров. Исключение составляют, пожалуй, только французские урбанистические реализации постмодернистского неоклассицизма «самого американского из испанских архитекторов, работающих во Франции» Рикардо Бофилла и возглавляемой им интернациональной группы «Тальер де Аркитектура». Значительная часть европейской архитектурной критики отнеслась к постмодернизму настороженно и не считала его творческой панацеей, навязываемой его идеологами. Думается, что в степени долговечности и жизненности архитектурных идей конца XX века есть определенная закономерность: чем радикальнее и нетерпимее к опыту ближайшего прошлого идеи, тем быстрее они завоевывают всеобщее внимание и быстрее разочаровывают поверхностной субъективностью своих полемических перехлестов. В начале XXI века постмодернизм воспринимается одним из пройденных этапов развития архитектурной мысли. К тому же он был не единственным направлением в архитектуре 1970–80-х годов.

Рационалистические идеи «современного движения» получили развитие в это время в так называемом стиле «хай-тек» — архитектуре высоких технологий, направленной не на использование исторических форм, а на разработку ведущихся по последнему слову научно-технических достижений. Идеи «хай-тек» оказались жизненными и в последующие десятилетия. В массовом сознании они ассоциируются с новой промышленной революцией, электроникой, жидкими кристаллами, оптическими волокнами, лазерными лучами и другими технологическими открытиями. Применительно к архитектуре «хай-тек» обозначал использование легких промышленных материалов, стальных структур, металлических оболочек, перегородок из стекла и синтетических материалов, выявленных и дизайнерски трактованных технических коммуникаций, индустриальных методов строительства, основанных на «сухом» монтаже элементов промышленного изготовления, а также принципов трансформации внутренних

пространств. Предтечей «хай-тека» в архитектуре конца XX века можно считать постройки 1930–50-х годов выдающегося французского архитектора и конструктора Жана Пруве, а его последние работы на рубеже 60–70-х годов — самим «хай-теком». Показательно, что, будучи председателем жюри Международного конкурса на здание Национального центра искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже, Ж.Пруве инициировал присуждение первой премии проекту англо-итальянской группы Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса, реализация которого в 1977 году стала первым крупным воплощением принципов этого направления в архитектурной практике. Кроме Пиано и Роджерса, наиболее известными лидерами «хай-тека» стали англичанин Норман Фостер, австриец Густав Пейхль, француз Жан Нувель, японец Ицуко Хасегава.

Многие архитекторы отвергают термин «хай-тек» применительно к своему творчеству, видя в нем только поверхностное выражение индустриального стилистического образа построек, своеобразный «стиль высокой технологии», востребованный потребителями наряду с другими так называемыми «стилями» рубежа XX–XXI веков. Тем не менее, этот термин прижился как в профессиональной искусствоведческой критике, так и в популярных «глянцевых» журналах, посвященных современному интерьеру. Очень часто определение того или иного направления в новейшей архитектуре интерьера и, тем более, принадлежности к нему того или иного архитектора бывает довольно условно. Об интерьерах известного испанского архитектора, инженера и художника Сантьяго Калатрава можно говорить и как о «хай-теке», и как об «архитектуре-скульптуре», генетически связанной с капеллой в Роншане Ле Корбюзье. Показательным примером может служить ряд интерьеров австрийской группы «КООП Химмельблау», образованной архитекторами Вольфом Приксом и Хельмутом Свицински, по своему дизайнерскому характеру подпадающих под определение «хай-тек». Однако по «колючести» и композиционной непредсказуемости творческого почерка критика относит их к «деконструктивизму» — направлению в западной архитектуре, заявившему о себе в конце 1980-х годов в виде реакции на потребительский конформизм постмодернизма. Один из создателей и идеологов этого направления

американский архитектор Питер Эйзенман, отталкиваясь от методов структурной лингвистики, «пытался трансформировать в архитектуру идеи беспрестанно меняющегося неопределенного текста, подчеркивая «де-центрирование» человеческого субъекта» [4].

Очень часто деконструктивизм выглядит своеобразной философски-формальной игрой, правила которой выдумывают сами архитекторы. Конкретные функции при этом отходят на второй или даже на третий план. Наиболее общей чертой построек этого направления является либо абстрагирование от средового контекста, либо умозрительная кодировка этого контекста, при которых «архитектор-творец», возвращая себе утраченные постмодернизмом права единолично определять не только формальную композицию построек, но и их социокультурную интерпретацию. От постмодернизма же деконструктивизм унаследовал ироничное, а иногда и пародийное отношение к различным направлениям архитектуры XX века, приемы которых он использовал.

К интерьерам деконструктивизма применимы определения «неопределенность формы», «беспокойная сложность», «смещение пространственных ориентиров», «визуальные наслоения». В 1990-е годы деконструктивизм особенно проявился в так называемой «Калифорнийской школе», лидерами которой были Френк Гери и Эрик Оуэн Моос. Входящий, согласно рейтингу, в первую десятку архитекторов мира Ф.Гери — создатель экспрессивно-скульптурной версии деконструктивиэма, утверждал, что «здание является скульптурой, так как это трехмерный объект». Его крупнейшая реализация — здание Музея Гуггенхейма в Бильбао, Испания (1990–1997), ставшее, подобно оперному театру в Сиднее, символом города, представляет собой огромную обитаемую экспрессионистическую скульптуру, поставленную на набережной реки Нервьон. Здание-скульптура, облицованное листами титана (листовой металл — алюминий, медь, нержавеющая сталь, титан — излюбленные материалы архитектора), ассоциируется с гигантским цветком, ядром которого является атриум 55-метровой высоты, а в лепестках расположены экспозиционные пространства.

Интерьеры «Центра рок музыки» в Сиэтле уникальны самым большим в мире киноэкраном, позволяющим, по словам архитектора,

«войти в мир американской популярной музыки», а также тем, что внутренние пространства пронзает городская монорельсовая дорога, пассажиры которой могут видеть киноэкран. Прохождение поезда через интерьеры здания является своеобразным аттракционом, создающим эмоционально острый театрализованный эффект, различно переживаемый пассажирами и посетителями Центра.

Эрик Оуэн Моос ставил своей целью также создание архитектуры как объекта искусства, формы которого не подчиняются общепринятым прагматичным функциональным и конструктивным схемам. «Сделать что-то ни на что не похожее, чтобы человек не мог сказать: «Я это уже где-то видел», — эти слова Мооса раскрывают направленность его творческой деятельности, которая в 1990-е годы во многом была связана с реконструкцией заброшенных киностудий в пригороде Лос-Анджелеса для придания им новых функций.

Реконструкция интерьеров промышленных зданий в последние десятилетия стала особой и очень востребованной областью деятельности архитекторов и дизайнеров. Один из первых примеров такой деятельности, получивший мировую известность — переоборудование старого цементного завода в проектную мастерскую «Тальер де аркитектура» по проекту одноименной интернациональной группы под руководством Риккардо Бофилла (1970–1975). Основная композиционная интрига архитектурного решения этой так называемой «Цементерии» заключалась в сочетании образа романтических руинированных заводских объемов с заключенными в них современными респектабельными интерьерами. На эффекте контрастного сопоставления исторической оболочки с новаторским дизайном интерьеров основывалась реконструкция парижского вокзала Орсэ в одноименный художественный музей (группа ACTArchitecture, дизайнер Газ Ауленти, 1974–1986) и других транспортных и промышленных объектов.

Говоря о западных интерьерах рубежа XX–XXI веков, необходимо отметить, что большинство из них (за исключением программных) можно относительно условно отнести к тем или иным творческим направлениям. В ряде случаев архитектурные группировки объединяли различных по творческим устремлениям членов. Примером может быть

проведение в нью-йоркском Музее современного искусства выставки пяти архитекторов — Ричарда Мейера, Джона Хейдука, Чарлза Гуотми, Питера Эйзенмана и Майкла Грейвза, которых критика объединила в так называемую «Нью-Йоркскую пятерку», а в печати была декларирована соответствующая творческая группа. Между тем у участников выставки не было ни общих проектов, ни каких-либо совместных деклараций. Объединяли их только протест против выхолощенной официальной модернистской архитектуры и стремление возродить корбюзианскую эстетику «белой архитектуры» на уровне более сложных форм. Вскоре, однако, Грейвз стал одним из апологетов постмодернизма, а Эйзенман разработал концепцию деконструктивизма. Верным своим первоначальным стремлениям остался только Ричард Мейер, ставший одним из лидеров так называемого «неомодернизма».

Неомодернизм, с одной стороны, продолжает рационалистические традиции «современного движения», отказываясь от прямых исторических цитат и отвергая всеядность постмодернизма. С другой стороны, ему присуще преобладание формально-стилистических аспектов формообразования, причем за образец берутся эстетика и словарь архитектурных форм авангарда 1920-х годов. В интерьерах Мейера (например, в музеях искусств во Франкфурте-на-Майне, Атланте, Барселоне) ясно просматривается более усложненное и рафинированное развитие многих композиционных приемов раннего Корбюзье («пять отправных точек», пандусы, связывающие различные уровни внутреннего пространства и являющиеся ключевыми элементами его структуры и др.).

В архитектуре Финляндии этого времени, где постмодернизм не получил распространения, излюбленной темой было перефразирование мотивов голландской группы «Де Стиль». Разрушение цельного объема и организация пространства за счет сочетания отдельных плоскостей характеризуют работы Кристиана Гулликсена (торговый центр с башней офисов в Хельсинки, 1987 г.) и Юха Лейвиская (церковь Мяннисте в Куопио, 1993 г.).

Рационалистические идеи неомодернизма получили особенно последовательное развитие в архитектуре северной Италии и соседнем с ней италоязычном кантоне Швейцарии, где сформировалась «школа

Тичино», возглавляемая выдающимся архитектором Марио Ботта. Один из крупнейших представителей итальянского неомодернизма Витторио Греготти доказал жизненность этого направления в самых различных областях архитектурного и дизайнерского творчества. Главный редактор знаменитого итальянского журнала «Casabella», художественный критик, автор градостроительных проектов и крупных архитектурных комплексов он проявил себя также как талантливый художник и дизайнер, разрабатывающий интерьеры и оборудование музеев и выставок, магазинов, морских лайнеров и яхт, жилых квартир, объектов мебели и графического дизайна. Все эти интерьеры и их оборудование отличаются формально острыми композиционными решениями, рафинированной стилистикой и тщательно продуманными деталями, в которых отсутствует какое-либо «присутствие прошлого».

Архитектурную панораму двух последних десятилетий невозможно представить также без имен Джеймса Стерлинга, Альдо Росси, Ханса Холляйна, Хельмута Яна, Арата Исодзаки, Тодао Андо, Освальда Матиаса Унгерса, Готфрида Бема, Поля Шеметова, Кристиана Портзампарка, Заха Хадид. Перечень имен можно было бы продолжать еще долго. Созданные по их проектам интерьеры отражают не только стилистические предпочтения авторов, которые нередко изменялись с течением времени, но почти целый диапазон архитектурных направлений тех лет.

Новейшая архитектура в гораздо большей степени антинормативна, чем в начале и середине XX века. Если раньше в массовое сознание успешно внедрялось отношение к стилю как к ценностному критерию, а к стилистической норме как к гарантии хорошего вкуса и объективной эстетической оценки, то сейчас отношение многих архитекторов-практиков (а нередко и критиков) к понятию «стиль» изменилось. Эстетическая установка модернизма на стилистическое единство предметно-пространственной среды интерьеров, обуславливающая в качестве «общего знаменателя» ряд нормативных эталонов, соответствующих общим художественным идеалам, под влиянием доктрин постмодернизма сменилась плюрализмом подходов и мнений, реабилитацией эклектики как творческого метода и возможной художественной ценности. Эта тенденция особенно ясно

прослеживается в частном жилище и в общественных интерьерах коммерческого характера (гостиницах, магазинах, ресторанах, барах и т.д.). Бытовая трактовка понятия «стиль» из лексики потребителей зачастую проникает и в терминологию профессионалов. В России, казалось бы, ушедшие в историю постулаты постмодернизма и в начале XXI века продолжают широко реализовываться (чаще всего неосознанно) в коммерческой практике оформления интерьеров, способствуя сохранению значительного разрыва между «элитарной» и «рыночной» художественной культурой и демонстрируя такую же эфемерность и изменчивость суждений о красоте, как и сама красота.

Франк Ллойд Райт был по-своему прав как архитектор, автор «принципов органической архитектуры», когда отвергал зодчество Древней Греции, Древнего Рима, ренессанса, барокко, классицизма и европейского модернизма, которые не отвечали этим принципам. Но с чисто искусствоведческих позиций его суждения об истории архитектуры абсолютно предвзяты и субъективны. Новейшая история интерьера не дает и не может дать каких-либо рецептов о всеобщих принципах проектной деятельности ее создателей.

Примечания:

1. *Алвар Аалто*. Архитектура и гуманизм // Сб. ст. / пер. с фин., англ., фр., нем. / под ред. А.Гозака. — М., 1978. — С. 85.
2. Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1972. — С. 395, 360.
3. Цит. по: *Рябушкин А.В., Шукурова А.Н*. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1985. — С. 83.
4. *Иконников А.В*. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. 2. — М., 2002. — С. 340.

Библиография:

1. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. — М., 1985.
2. *Иконников А.В.* Зарубежная архитектура: от новой архитектуры до постмодернизма. — М., 1982.

3. *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т.Т. 1, 2. — М., 2001.

4. *Рябушин А.В., Шукурова А.Н.* Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. — М., 1986.

5. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа десятилетий. — М., 2005.

6. *Соловьев Н.К.* История современного интерьера. — М., 2004.

7. *Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д.* Всеобщая история интерьера. — М., 2013.

8. *Шукурова А.Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990.

А.А. Грашин

ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА ЭЛЕМЕНТОВ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ ГЕНДЕРНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Статья посвящена актуальным проблемам дизайна элементов предметной среды гендерного содержания. Приводится анализ недавно изданной книги О.Р.Халиуллиной «Проектные технологии современного дизайна с учетом гендерного фактора», которая знакомит читателя с философско-мировоззренческими предпосылками формирования гендерных стереотипов, нашедших отражение в проектной культуре, а также обращает внимание на знаковую сущность дизайн-объектов концептуально-осмысленного гендерного содержания, на их гендерный образ и гендерную установку дизайнера на проектирование таких объектов.

The article is devoted to topical issues of the design elements of the gender content of subject environment. The analysis of recently published book of O.R.Galiullina «Design technology of modern design with a gender factor» is considered. It presents to the reader philosophical and ideological prerequisites for the formation of gender stereotypes, reflected in design culture. It also highlights the iconic essence of the design objects conceptually-meaningful gender content in their gender image and gender installation of designer for the design of such facilities.

Ключевые слова: дизайн, проектная культура, гендерный фактор, гендерный образ, гендерный стереотип, метафора пола, семиотика, предметная среда, проектные технологии.

Keywords: design, design culture, gender, gender stereotype, the sex metaphor, semiotics, the object environment, project technology.

В 60–70-е гг. XX в., подводя итоги эпохи модернизма и развития функционалистского дизайна, теоретики и практики итальянского дизайна первыми заговорили о том, что создаваемая дизайнерами функциональная предметная среда и ее понимание не адекватны новым социокультурным реалиям, в частности, тем, которые в философии, психологии и социологии уже давно интерпретируются в терминах гендерного подхода.

Это время, когда поведение и деятельность людей быстро менялись в связи с развитием научно-технического прогресса и бурно протекающими социальными процессами; физиологическое понятие «пол» оказалось не в состоянии включить в себя все актуальные оттенки смыслов «мужского/женского». В связи с этим в научный оборот было введено новое понятие «гендер» — социокультурная надстройка над физиологической реальностью. В настоящее время гендерным исследованиям уделяется все более пристальное внимание в культурологии, социологии, психологии, искусствоведении, а также в дизайне.

В дизайне XX в. постоянно возникала проблема приоритета функции или формы, утилитарности или эстетики, рациональности или чувственности в создаваемой предметной среде и ее элементах. В тон ей существовала социокультурная реальность противопоставления полов, а феминизация повлекла изменение предпочтений в формировании такой среды.

Проблема создания предметной среды, имеющей гендерное содержание, актуализируется, осмысливается и интерпретируется многими специалистами современного дизайна. Однако приходится констатировать недостаточную изученность данного вопроса в теории и методологии дизайна, в отличие от гуманитарных наук, в которых его рассмотрению всегда уделялось традиционно повышенное внимание.

Современный дизайн как новый вид творческой, проектно-инновационной, художественно-технической деятельности проектно моделирует изменения социальных потребностей общества и таким образом участвует в развитии гендерных отношений. Предметная среда концептуально осмысленного гендерного содержания, способствуя установлению роли мужчины и женщины в современном

обществе, выводит дизайнера на новый уровень понимания задач современной проектной культуры. Проектные технологии создания объектов предметной среды с учетом гендерного фактора связаны с художественно-образными аспектами проектирования, особенно актуальными в современной проектной культуре. Преобладающим стал концептуально-аналитический метод дизайн-проектирования, основанный на построении сценария, культурных ссылках, на введении философского концепта и т.д.

Проблема поло-гендерных отношений в дизайне до 1990-х годов в научном плане практически не обсуждалась, хотя в разное время рассматривалась в гуманитарных науках.

В области отечественной психологии первые научно-исследовательские труды, в которых рассматривались социальные задачи пола, появляются в 1970–80-е гг., а вопрос о гендерных различиях начинает подробно освещаться лишь с 1990 гг.

В европейской социологии проблема гендера приобретает актуальность в 60–70 гг. XIX в. В связи с ее отношением к «женскому вопросу», в частности, к вопросу об эмансипации, или об освобождении женщин от так называемых «буржуазных предрассудков». В рамках данного направления впоследствии строится вся гендерная социология, проблемы которой в современной России проанализированы во многих трудах отечественных ученых. Активно рассматривается также гендерная проблематика под философско-культурологическим углом зрения.

Для рассматриваемой проблематики представляют значимость труды теоретиков, историков, методологов дизайна О.И.Генисаретского, Г.Г.Курьеровой, В.Ф.Сидоренко, В.Л.Глазычева, Н.В.Воронова и др. [1, 2, 3].

Их интервью и публикации сводятся к выводу о том, что, вместе с социальными и технико-технологическими переменами, в современном мире различия полов в наш век нивелированы, а окружающая предметная среда — это среда компромисса. Признаем, что «неоднозначность», «двойственность» и, наконец, «компромисс» — это проявление традиционного «женского» стереотипа, а, следовательно, мы живем в эпоху «женского» дизайна. В контексте

современной проектной культуры это, на наш взгляд, положительное явление. Журнал «Интерьер+дизайн» (2014, июнь) приводит слова одного практикующего французского архитектора П.Графо, который считает, что нечто «женское» в дизайне и архитектуре источает не только чувственность, очарование и легкость, но и определяет их инновационность, ведет к поиску нового формального языка.

Сегодня дизайн получает такие новые трактовки и определения, как «чувственный дизайн», «сентиментальный дизайн», «дизайн-метафора», «дизайн-символ», «поэтический дизайн» и т.п. Идет активная разработка научно-методических подходов к решению проблем взаимодействия, диалога человека с его предметной средой обитания, формообразование которой с помощью новейших материалов и технологий преследует цель получения человеком чувственных, сенсорных ощущений на основе создания иллюзии реагирования или непосредственной реакции элемента этой среды на действия их пользователя.

Тем не менее, для отечественной теории и практики дизайна сама постановка проблемы гендера продолжает оставаться новой. В зарубежной теории дизайна можно найти отдельные интересные фрагментарные высказывания на тему гендерности, но специальных исследований, посвященных данной теме, не существует. Модернизм мало интересовался теорией гендерности, а постмодернизм открыл эту тему в проектах дизайнеров, но не создал теорию гендерного подхода в дизайне. Указанной выше проблематике посвящена книга «Проектные технологии современного дизайна с учетом гендерного фактора» [4], которая является первым систематическим научным исследованием проблемы гендерного подхода в дизайне предметной среды.

В книге рассматриваются гендерные ценности и знаково-семантические ориентиры предметной среды, выявлены и классифицированы проектные технологии дизайна предметной среды с учетом гендерного фактора. Для этого были выявлены сущность и значение понятий «гендер», «гендерный подход» применительно к сфере дизайна; показана роль гендерного фактора и его влияние на формообразование элементов предметной среды; классифицированы гендерные культурные коды предметной среды в языке семиотических

моделей; а также выявлены и охарактеризованы средства и методы дизайн-проектирования элементов предметной среды с позиций гендерного подхода.

Работа выполнена на материале авторского анализа дизайн-проектов различных объектов предметной среды, обладающих гендерной образностью и выразительностью, концептуальных текстов выдающихся практикующих дизайнеров и теоретиков дизайна, а также авторитетных исследований в смежных областях науки (историко-культурных исследований гендерного фактора, философии, социологии, психологии гендерного фактора и др.).

Подобрано большое количество иллюстраций, которые отражают сущность гендерного подхода в дизайне и показывают метонимические, символические, аллегорические и др. выразительные образы элементов предметной среды.

Подобран и проанализирован обширный материал по истории проектной культуры, отразившей развитие гендерных стереотипов. Книга состоит из трех взаимосвязанных разделов-глав: «Философско-мировоззренческие предпосылки гендера в проектной культуре», «Знаковая сущность дизайн-объектов концептуально осмысленного гендерного содержания», «Проектные технологии создания элементов предметной среды с учетом гендерного фактора».

В первой главе гендер рассмотрен как социальный конструкт, имеющий проектные традиции, и одна из парадигм современной проектной культуры. В главе исследуется явление гендерной асимметрии (традиционное понимание роли полов), его отражение в художественных образах материального компонента культуры.

Для удобства изложения материала вся глава поделена на три раздела: «Парадигма гендерного диморфизма», «Гендерная амбивалентность постмодернизма» и «Типология гендерного фактора». Этот последний раздел рассматривает ряд контекстов гендерного фактора, таких как социологический контекст, географическо-климатический, психофизиологический, андрагогический (возрастной), темпо-ритмический контекст жизнедеятельности, философский контекст, культурный контекст.

Таким образом, гендерный фактор с его контекстами в процессе

проектирования элементов предметной среды может определять проектную метафору, которая служит своеобразным средством для создания среды гендерного содержания.

Во второй главе дается характеристика знаковой сущности дизайн-объектов концептуально осмысленного гендерного содержания. Последовательно рассматриваются генезис семиотических особенностей гендерной выразительности, символы как наглядные символические образы мужского и женского начал в культуре и искусстве, архетипы как первичные формы и образы объектов и формы проектного мышления, строение формообразования с учетом гендерного фактора. Семиотика гендера в предметной среде представлена в виде трех моделей, отражающих подходы к анализу гендерного фактора в предметной среде. В описании этих моделей использованы данные специальных культурологических исследований, рассматривающих гендерные образы в культуре.

В первой модели рассматривается социально-функциональная дихотомия полов и собственно дизайн, создающий проектные метафоры среды гендерного содержания. Во второй модели учитывается образ всего пространства пересечения полов, когда дизайн-проект специально направлен (или не направлен) на учитывание гендерных установок конкретного адресата: мужчины или женщины. Третья модель заостряет внимание на возможном преодолении пола. Автор приходит к выводу, что в современных условиях дизайн-объектов гендерного содержания устоявшаяся дихотомия «мужское/женское» размывается, а противоположности часто меняются местами.

В условиях современного осмысления предметной среды гендерного содержания и последующего ее проектирования возникает реальная необходимость уточнения методов дизайн-проектирования. Любой метод проектирования в этом случае формируется на основе понимания оппозиции полов и анализа современной социокультурной ситуации. Этой проблеме посвящена третья глава книги.

Глава содержит три раздела: «Гендерный образ предметной среды», «Гендерная установка дизайнера на проектирование элементов предметной среды концептуально-осмысленного гендерного содержания» и «Особенности проектирования элементов предметной

среды концептуально-осмысленного гендерного содержания». В конце главы формулируются следующие основные принципы дизайн-проектирования с учетом гендерного фактора: принцип учета культурной традиции и ориентации в вопросах гендерных установок; принцип использования контекстной типологии гендерного фактора; принцип процесса реализации средств дизайн-проектирования в аспекте гендерного подхода; принцип выбора стилистической модели; принцип наличия культурной памяти дизайнера; принцип проектного моделирования культурно-психологического типа потребителя; принципы трактовки гендера в предметной среде как своеобразной сценической площадки, предполагающей разыгрывание социокультурных ситуаций. Учет изложенных выше принципов, по мнению автора книги, в процессе проектирования объектов с учетом гендерного фактора будет способствовать созданию новой предметной среды, с осмысленным на концептуальном уровне гендерным содержанием. Это поможет установлению и укреплению традиционно понимаемых, иерархически выстроенных социокультурных ролей мужчины и женщины в современном мире.

Книга предназначена для преподавателей и студентов архитектурно-дизайнерских специальностей, а также всех интересующихся художественно-образными аспектами проектирования, особенно актуальными в современной проектной культуре.

Библиография:

1. *Глазычев В.Л.* Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. — М.: Европа, 2006.

2. *Курьерова Г.Г.* Экология предметного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период. — М.: ВНИИТЭ, 2008.

3. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. — М.: ВНИИТЭ, 2007.

4. *Халиуллина О.Р.* Проектные технологии современного дизайна с учетом гендерного фактора / под науч. редакцией А.А.Грашина. — М.: ВНИИТЭ, 2015.

М.А. Небольсина

ТВОРЧЕСКАЯ СУДЬБА ФРАНЧЕСКО БОРРОМИНИ В СВЕТЕ АРХИВНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ XVII – XVIII ВВ.

Несомненно важными для исследования и понимания творческой деятельности Франческо Борромини, итальянского архитектора эпохи Барокко, являются сохранившиеся источники, связанные с его деятельностью и личной жизнью, а также отзывы и суждения со стороны его современников и теоретиков XVIII столетия. В отечественном искусствознании на данный момент отсутствует какой бы то ни было анализ данных материалов, в связи с чем наша статья предлагает краткий обзор ключевых источников, необходимых для работы с творческим наследием Франческо Борромини.

It is obvious that remaining primary sources on Francesco Borromini's (Italian architect of the Baroque age) life and activities, as well as criticisms and opinions of his coevals and theorists of XVIII are essential to conduct research on the architect's artistic activities and to understand it. At the moment the native Art history lacks any type of analysis of these materials. Therefore this article offers a brief review of the main primary sources that are needed for work with the Francesco Borromini's heritage.

Ключевые слова: Франческо Борромини, архитектура итальянского Барокко, источники о Франческо Борромини, отзывы о творчестве Борромини.

Keywords: Francesco Borromini, Italian Baroque architecture, primary sources on Francesco Borromini, criticism on Borromini.

Важным основанием для исследования творчества итальянского

архитектора Франческо Борромини являются сохранившиеся до наших дней немногочисленные, но неоценимо важные источники: чертежи, выполненные самим архитектором, и различные документы, имеющие отношение к его жизни и деятельности, некоторые из которых были представлены на одной из многочисленных выставок, посвященных Борромини, организованной Апостольской библиотекой Ватикана в октябре 1967 года [1].

Источники, связанные с творчеством Борромини, на данный момент являются неосвещенными в отечественном искусствознании, равно как и подробное изучение творческого наследия Франческо Борромини. Мы предлагаем рассмотреть отдельные особо значимые источники (в переводе автора статьи М.А.Небольсиной), относящиеся к жизни и творческой деятельности архитектора: его предсмертное завещание, Opus architectonicum за авторством самого Борромини, рассказ о строительстве монастыря Сан Карло алле Куаттро фонтане; кроме того, мы предлагаем рассмотреть отдельные, наиболее значительные, критические отзывы современников и теоретиков архитектуры XVIII века в отношении творчества Франческо Борромини.

Примечательными документами для исследователей жизни и творчества архитектора являются составленное им завещание и инвентарная опись его имущества, произведенная после его кончины [2]. Завещание архитектора было составлено и заверено нотариусом 2 августа 1667 года, за день до его смерти, в короткий момент просветления сознания Борромини, пребывавшего в тяжелейшей агонии. Согласно тексту документа, первое распоряжение умирающего было относительно погребения: тело «следовало приватно перенести в церковь Сан Джованни деи Фьорентини в Риме, не выставляя напоказ; захоронить в усыпальнице синьоры Джованны Мадерно, где захоронен синьор Карло Мадерно, известный в Риме архитектор, в связи с чем в той же церкви за упокой его души отслужить тысячу заупокойных месс (реквием) и одну разовую, и им по случаю захоронения будут предоставлены сотня факелов: однако, в случае демонстрации тела, эти факелы должны быть переданы другой церкви» [3]. Это распоряжение покойного может быть рассмотрено в контексте исследования личности и характера Франческо Борромини, что подвергалось тщательному

анализу такими исследователями, как Ганс Зедльмайер и Рудольф Витковер [4]. Пожелание провести церемонию захоронения в предельно камерной обстановке очень характерно для личности архитектора, который прослыл очень замкнутым, асоциальным, скрытным человеком.

Одним из наиважнейших источников в исследовании архитектурного творчества Борромини является принадлежащий ему труд «*Opera del Caval. Francesco Borromino»* (с редакцией Вирджилио Спада), позднее названный «*Opus architectonicum»*, посвященный описанию его работ с братством ордена святого Филиппа Нери при строительстве Оратория и обители ораторианцев. Данный текст, составленный в жанре опуса, содержит бесценные свидетельства о личности архитектора, его отношении к своей профессии, объяснение отдельных принятых им решений, описания его первоначальных идей и фаз строительства, выход из различного рода трудностей, сравнение с другими проектами и постройками, которые сделал сам архитектор. Одним из ключевых исследователей данного источника является Джозеф Коннорс [5].

Еще одним основополагающим источником для изучения творчества Борромини является «Рассказ о строительстве» монастыря Сан Карло алле Куатро фонтане, принадлежащий одному из братьев ордена босых тринитариев Хуану де Сан Бонавентура [6], написанный между 1650 и 1655 годами. Ценность данного источника заключается в том, что, во-первых, его автор лично присутствовал в монастыре, в качестве эконома, в период его строительства, вследствие чего нет оснований не доверять его сведениями. В данной работе присутствует достаточно много информации жизнеописательного характера относительно руководившего орденом во время строительства монастырского комплекса Хуана д'Анунсасьона, с элементами панегирика ему, что обуславливается принадлежностью автора к самому ордену и, несомненно, трепетным отношением к его истории. Достаточно подробно излагается история возникновения самого ордена тринитариев и его развитие на протяжении веков, вплоть до появления в Риме и выбора места для основания общины. Так же говорится о выборе архитектора для строительства монастырского комплекса. Однако, несмотря на откровенно религиозный характер данной работы, из нее

можно почерпнуть некоторые ценные сведения, касающиеся заказа на строительство, отношений между орденом и архитектором, некоторые факты, связанные с замыслами заказчиков и характеристикой личности архитектора.

Многие документы, относящиеся к периоду творчества Франческо Борромини во времена папства Урбана VIII, были опубликованы в 1928 году в работе О.Поллака «Die Kunsttatigkeit unter Urban VIII» («Об искусствах времени правления Урбана VIII»), изданной в Вене. Большое число остальных документов, касающихся жизни Борромини и его окружения были представлены на юбилейной выставке 1967 года, организованной римским Государственным архивом в Александринской библиотеке в комплексе Сапиенца.

Подробные биографические сведения о Франческо Борромини можно почерпнуть из жизнеописания, принадлежащего его современнику Джамбаттиста Пассери, который составил «Жизнеописания художников, скульпторов и архитекторов, работавших в Риме. Скончавшихся между 1641 и 1673 годами» [7]. О Борромини в этом тексте можно почерпнуть основные вехи его биографии и творческого пути. Наиболее интересным представляется отношение самого автора к творчеству архитектора, которое прочитывается в тех комментариях, которыми он сопровождает описание тех или иных построек Борромини. Например, говоря о первой работе Франческо над монастырским комплексом Сан Карло алле Куаттро Фонтане, Пассери пишет: «Действительно, это пример достойного восхищения ума и тончайшей смекалки; несмотря на скудность настолько узкого участка, суметь разместить на нем очень удобную обитель и церковь, полную изящества, грациозности, расположить алтари, выходы — эта достопримечательность настолько умело украшена, богата, светла, что не найдется ума, который в ней разочаруется, не назовущего ее чудом искусства» [8]. Работа Пассери была опубликована только в 1772 году, хотя датируется 1670-ми годами.

К числу источников можно отнести и «Жизнеописания живописцев, скульпторов и архитекторов» [9] Джованни Бальоне, написанные в духе Вазари, однако содержащиеся в издании жизнеописания ограничиваются 1642 годом, то есть как раз тем моментом, когда деятельность Борромини только начала расширяться. Тем не менее, он

пишет об «изящной и изысканной архитектуре Франческо Борромини» [10] и его «di buona maniera» [11] . Интересные личные оценки в отношении Борромини можно почерпнуть из «Дневника путешествия рыцаря Бернини во Францию» [12], содержащего подробное описание поездки архитектора во Францию и его высказывания, записанные французским дворянином Шантелу.

Ф.Бальдинуччи в начале 1680-х годов публикует две работы [13], в которых личности Борромини уделяется значительное внимание, поскольку автор был практически личным биографом Дж.Лоренцо Бернини и был знаком с Франческо Борромини. Так, он пишет: «Франческо Борромини был человеком приятной наружности, крупного и крепкого телосложения, сильный духом, высоких и благородных суждений. Воздерживался в принятии пищи, и вел целомудренный образ жизни. Он высоко ценил свое искусство, из любви к которому не уставал трудиться: чтобы его проекты выходили абсолютно завершенными, он выполнял их своими собственными руками из воска и иногда из терракоты. Он никогда не принимал измерений, выполненных руками его подопечных, говоря, что не следует архитектору ничего другого делать, кроме как проектировать и упорядочивать, следить за тем, чтобы все было верно исполнено» [14].

Отзывы о работах Франческо Борромини одного из знакомых с ним современников Фиораванте Мартинелли [15], с которым архитектор находился в достаточно хороших отношениях и совместно с ним в свое время пытался опубликовать отдельные свои чертежи [16], можно найти в одной из его работ, посвященных Риму XVII века, представляющей собой некоторое подобие путеводителя по городу с общими сведениями по истории отдельных построек и монументов: «Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scultura» [17] 1662–1663 гг. В ней, говоря об участии Франческо Борромини в тех или иных постройках, автор очень высоко оценивает его вклад в историю архитектуры и всячески подчеркивает гениальность архитектора, его верность классическим традициям: это «величайший ум кавалера Борромино» [18], прекрасная «практика витрувианских правил» [19], ему «виртуозы своей профессии должны быть во многом благодарны за то, что тот преподал им строительство реальных сооружений, не разрушая их благородства» [20].

С наступлением XVIII века потребности общества и стилистика в искусстве претерпели некоторые изменения, в какой-то степени радикальные, поскольку произошел отход от барочной концепции понимания мира и обращение к традициям Возрождения несмотря на то, что продолжали сохраняться те или иные черты предшествующей эпохи практически на всем протяжении нового века. Тем не менее, подобные перемены оставили свой след в оценке барокко представителями художественного сообщества эпохи классицизма. В особенности критику со стороны приверженцев классицизма испытала на себе именно барочная архитектура, которая изначально воспринималась как антиклассичная, особенно на фоне культа палладианской архитектуры. Ярким примером такого отношения может служить ряд работ, принадлежащих Теофило Галлачини, сиенскому теоретику архитектуры, и Франческо Милиция, также архитектурному теоретику и знатоку искусства. Первому принадлежит труд «Об ошибках у архитекторов» [21], в котором автор обрушивается с критикой на Борромини, обвиняя его архитектуру в отсутствии композиции и в странности, «достойной порицания». Милиция же в своих работах проявляет себя как явный сторонник классицизма, считая ее «архитектурой, совершенной во всех частях», что, несомненно, выразилось в кардинальной критике архитектуры барокко в его «Памятниках древних и новых архитекторов» [22], где он рассматривает архитектуру в ее развитии от древних времен до современности. Заслугой Милиция можно считать пристальное внимание, которое он уделял проблеме формы в архитектуре, хотя и с точки зрения поклонника классицизма. Отношение автора к архитектуре Борромини прочитывается в таких комментариях как: «сумасбродство Борромини» [23], «не понимал сути архитектуры» [24] более того, Милиция оценивает его как «одного из первых людей своего века по возвышенности гения и одним из последних по нелепости его применения» [25], в итоге он обвинил архитектора в непонимании сущности архитектуры, а его последователей признавал гораздо более опасными.

Представленный краткий обзор отдельных, наиболее значимых, но далеко не единственных источников о жизни и творчестве Франческо Борромини, в совокупности с фрагментами отзывов о его деятельности со

стороны современников вводит в поле отечественного искусствознания материалы, позволяющие осуществить более глубинный анализ деятельности архитектора, особенностей его биографии и личности. Так, например, в завещании Борромини находят отражение тревожные и аскетические проявления его личности, а желание быть захороненным в предельно приватной атмосфере роднит его с представителями нищенствующих монашеских орденов, с которыми Борромини был очень близок в рамках своей творческой деятельности, и дает возможность реконструировать специфику его мировоззрения, нашедшую отражение в работах архитектора. Отдельного внимания заслуживает «Opus architectonicum», составленный самим архитектором, повествующий о процессе его работы над Ораторием конгрегации Св. Филиппо Нери, также содержащий множество характерных для личности Франческо Борромини комментариев и суждений. «Рассказ о строительстве» монастыря Сан Карло — источник того же порядка, составленный свидетелем процесса работы архитектора над монастырским комплексом ордена босоногих Тринитаериев, содержит множество интересных технических аспектов строительства, проблематику работы архитектора, а также положительные и благодарные отзывы ордена в адрес самого Борромини. Выдержки из суждений о деятельности Франческо Борромини от его современников и теоретиков XVIII века органично дополняют обозначенные источники, позволяя определить место, которое занимал архитектор в итальянской художественной культуре своего времени, а так же во взглядах деятелей следующего столетия.

Библиография:

1. Francesco Borromini mostra di disegni e documenti vaticani. Biblioteca Apostolica vaticana, ottobre 1967, catalogo della mostra / A cura di H. Thelen. — Poligotta, 1967.

2. Опубликованные в *Portoghesi P.* Borromini nella cultura europea. — Roma: Officina Edizioni, 1964.

3. *Portoghesi P.* Borromini nella cultura europea. — Roma: Officina Edizioni, 1964. — P. 381.

4. См.: *Sedlmayr H.* L'architettura di Borromini: la figura e l'opera. Edizione italiana a cura di Marco Pogačnik; con un'appendice storico stilistica. — Milano: Electa, 1996. и *Wittkower R.* Studies in the Italian Baroque. — Hampshire, 1975 // Francesco Borromini, his Character and Life.

5. *Connors J.* Borromini and the Roman Oratory: Style and Society. — New York: The Architectural History Foundation, 1980; Francesco Borromini Opus architectonicum / A cura di J. Connors. — Milano: Il polifilo, 1998.

6. San Carlo alle Quattro fontane di Francesco Borromini nella «Relatione della Fabrica» di Fra Juan e San Buenaventura / A cura di J. M. Montirano Garcìa. — Milano: Edizioni il Polifilo, 1999.

7. *Giambattista Passeri.* Vite de' pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma. Morti del 1641 fino al 1673. — Roma, 1772.

8. Ibid. — P. 385.

9. *Romano Giovanni Baglione.* Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottavo. — Roma, 1649.

10. Ibid. — P. 181.

11. Ibid. — P. 142.

12. *Chantelou,Paul Fréart de.* Journal du voyage en France du cavalier Bernin. — Paris, 1930.

13. *Baldinucci Filippo.* Vite de' Professori del Disegno. — Firenze, 1681; Idem. Vita del Caval. Gio. Lorenzo Bernino. — Firenze, 1982.

14. *Baldinucci Filippo.* Notizie dei professori del disegno, XVII. — Firenze, 1773. — P. 61–71.

15. Интересны биографические совпадения Фиораванте Мартинелли и Франческо Борромини: оба они родились в один год, оба скончались в один год с разницей в одну неделю. По замечанию Джозефа Коннорса в каталоге выставки «Борромини и вселенная барокко», «эмоциональное напряжение последних дней архитектора вероятнее всего осложнялось потерей этого ученого друга, который глубоко его понимал» (Borromini e l'universo barocco / A cura di R. Bosel, C.L.Frommel. — Milano: Electa, 2000. — P. 373).

16. *Raspe M.* The final problem Borromini's failed publication project and his suicide // Annali di architettura, Rivista del Centro internazionale di

Studi d'architettura Andrea Palladio di Vicenza. Vol. 13. 2001.

17. «Рим, одаренный архитектурой, скульптурой и живописью» опубликованный в *Cesare D'Onofrio.* — Roma nel Seicento, Firenze, Vallecchi, 1968.

18. «…felicissimo ingegno del Cavalier Borromino» в d'Onofrio C. Roma nel Seicento. — Novara: Vallechi editore, 1968. — P. 107.

19. «…per la prattica delle regole Vitruviane». Ibid. — P. 216.

20. «…al quale i virtuosi della sua professione devono restar molt'obligati per haver insegnato di fabricare edifitij reali senza demolire le sue parti nobili». Ibid. — P. 218.

21. *Teofilo Gallacini.* Trattato sopra gli errori degli architetti. —Venezia, 1767.

22. *Francesco Milizia.* Memorie degli architetti antichi e moderni. — Parma: Stamperia Reale, 1781.

23. *Giorgio Simoncini Francesco Milizia.* Architetti di età barocca e tardobarocca // Universale di Architettura. — luglio 1998. — N. 46. — P. 18.

24. Ibid. — P. 20.

25. Ibid.

Н.Е. Косполова

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО

«…Увидев в Вене картины Питера Брейгеля, я, кажется, понял, что в нем привлекало Стрикленда. Брейгелю тоже виделся какой-то особый мир, его самого удивлявший; а… люди представлялись ему уродливыми и комичными,… но горько ему было над этим смеяться. Мне казалось, что Брейгель средствами одного искусства тщится изобразить то, что лучше поддалось бы выражению средствами другого; может быть, потому то и смутно тянуло к нему Стрикленда» [5, 131].

Объектом исследования является творчество мастеров Возрождения. В статье анализируются особенности модели мира, воспроизводимой средствами живописи. Оцениваются качества стиля и композиции художников, ранее не сравниваемых. Отмечается влияние психотипа художника как один из факторов, влияющих на сложение стиля и выбор модели мира.

Object of study is the creativity of the masters of the Renaissance. This article analyzes the features of the model world, repeatable means of painting. Evaluated quality of style and compositions of artists that had not previously been compared. Notes the influence of psihotipa of the artist as one of the factors. Influencing addition style and choice models of the world.

Ключевые слова: антропологический тип, Возрождение, динамика, модель, модель мира, композиция, образ, подобие, пространственные построения.

Keywords: anthropological type, Renaissance, dynamics, model, model of the world, song, image, likeness, spatial build.

В противовес ряду исследований о Брейгеле [1, 19] и, например, Боттичелли как представителя Возрождения [2, 604], данная работа не рассматривает литературные источники как первооснову изобразительного материала при анализе творчества художников. Задачей данной статьи не является философский анализ брейгелевских работ либо поиск литературных аналогий его картин. Совокупность приемов и методов, востребованных данным материалом, лежит на стыке культурологии, искусствоведения и антропологии, включая искусствоведческий анализ и анализ изобразительных средств.

Приступая к анализу пространственных построений Питера Брейгеля Старшего, необходимо отметить ряд композиционных особенностей мастеров итальянского Возрождения как отправной точки для той совокупности впервые применяемых Брейгелем приемов, которую можно трактовать как инновационную для его времени и сложившуюся в самостоятельную систему механизмов, дополнившую представление о пейзаже и легшую в основу стиля художника.

Итальянское Возрождение дает примеры геометризации, искусственности, подчиненности пространства в картине [2, 604].

Та вспомогательная, декоративная, второстепенная функция, которую выполнял пейзаж до Брейгеля, начиная с его творческих изысканий, остается в прошлом. Можно утверждать, что роль в композиционном построении пейзажа Питера Брейгеля Старшего уникальна, что можно видеть на ряде предлагаемых сравнительных анализов.

В контексте данной статьи при анализе творчества Питера Брейгеля Старшего необходимым окажется сравнение его работ с живописью такого художника, как Поль Гоген. Подобная адресация, но в обратном направлении — от Гогена к Брейгелю — содержится в первоначальных анализах творчества Гогена, который зашифрован под именем Стрикленда в романе Сомерсета Моэма «Луна и грош» [5].

Исходной точкой для анализа пространственных построений Брейгеля выбран анализ построения *модели мира*.

Степень интравертированности психотипа художника позволяет выйти на создание своей модели мира, компенсаторной для указанных психотипов творцов.

Исходя из антропологической предпосылки, указанной во

вступлении к сборнику, модель мира того и другого художника будет рассматриваться при необходимости в комплексе с анализом предпочитаемого антропологического типа как одной из характеристик этнической антропологии. [2, 297–298].

Предполагаемые результаты исследования касаются качественной характеристики эстетического и образного решения при использовании модели мира.

Модель мира Брейгеля, как и всякая модель мира, обладает биологическими, географическими, социальными, химическими и физическими характеристиками; в ракурсе наших исследований добавим — антропологическими.

Модель мира у Брейгеля характеризуется рядом признаков, в совокупности дающих нечто универсальное, как универсальны становятся со временем и его картины — проводники в полуфантастическую среду со своей системой динамики и статики с осторожным использованием антропоморфного ряда, так как у Брейгеля это именно ряды, группы, толпы, гущи. Причем, отметим сразу, у Брейгеля преобладает динамика движущихся людских масс, нарушающих стопроцентную самодостаточность не слишком похожего на земной пейзажа. Пейзажи Брейгеля статичны, за исключением морских. Однако и там не наблюдается полнота движения, которой наделены группы людей в брейгелевских полотнах. Море у Брейгеля — таинственная, загадочная, химически активная среда с тяжелыми вспениваниями и ажурными брызгами, не рвущимися к небу, но словно окликающими его. Море у Брейгеля силится отразить небо, но не может, так как оно совершенно не похоже на море из воды. В какой-то определенной степени море и небо равноправны в своей противоположности. Море Брейгеля напоминает океан Соляриса Станислава Лема; или — еще более парадоксально — то будущее состояние земного океана, которое описывает Стивен Кинг. И оттого так противоестественно земному падению выглядит падение Икара: то ли он повис между небом и полужидкой твердью в невесомости, то ли прилип к языкам этого странного «кисельного» моря. Во всяком случае, никакого действия силы, тянущей его в «воду», не наблюдается. Всюду — какое-то чуждое земному парение, танцевание, веяние: танцуют

это люди или вихри моря. Земной эту среду назвать трудно. Поклон философии — отметим сразу, что такое остранение действительности, «обращение обряда», иносказание в живописном повествовании у Брейгеля намеренное. У Брейгеля, таким образом, в совершенно инопланетном пространстве, представленном как земное, псевдоземное, лишенное правил привычной системы тяготения, с другой жидкостной средой, с животными и растениями земными, но тоже развивающимися вне привычных законов тяготения, — в этом иноземном пространстве, по-своему прекрасном, пребывают антропоморфные вполне узнаваемые и вполне земные персонажи. Фантастические пейзажи — с реальными людьми, фантастически непривлекательными, как мог их увидеть обитатель более совершенной планеты.

Модель мира Гогена, напротив, состоит из земного места обитания, узнаваемого, весомого, наполненного экзотическими реалиями; правда, окрашенного, точнее, светящегося неправдоподобно яркими красками, наводящими на мысль о внутреннем свечении предметов и сред.

Подчеркнем, — и у Брейгеля, и у Гогена светоносность среды поразительная, она несет в себе нечто большее, чем предмет любования; новаторские приемы в экспериментах с цветом не чужды ни тому, ни другому, и поражает, что оба, говоря нам о действительности ирреальной, так мощно, виртуозно и убедительно используют цвет и свет.

Каждый из художников сотворяет мир, по-своему универсальный. И в той же степени необычны и универсальны должны быть картины — проводники в этот неправдоподобно яркий мир, скопировать который невозможно. Гоген не то что бы любуется им; он словно постигает его на ощупь, на запах, на вкус, на цвет… он пьет этот цвет, льет его вырезает им острые грани и жесткие переломы формы, зажигает им и гасит; обугленные тени обрамляют сочные свечения (в моделировке обнаженных фигур, в основном) — Гоген купается в этом цвете и купает в нем зрителя.

Отметим: участков живописи без цвета у Гогена нет. Освещенные солнцем плоскости будто не писаны маслом, а сложены из драгоценных камней. Но в отличие, скажем, от сред, создаваемых живописными средствами Врубелем или Коровиным, эти драгоценные металлы и кристаллы, творящие вселенную Гогена, близки более плазме,

этот огонь или свет — текучий, живой, заполняющий огненными раскаленными жидкостями оранжево-красно-раскаленные тела, и холодно-хроматическими яркими кристаллами — фон за ними — тоже из расплавленного металла: «Женщина с цветком», 1891, х.м. 70х46 [8], [9, 96]. И эта сила контрастов находится в пограничных областях мира музыки и мира цвета в их сочетании. В сочетании, близком токкатам и фугам — у Брейгеля; симфоническом сочетании — у Гогена.

Моделирование мира у художников происходит по законам, лежащим в одной плоскости понятий; для того и другого незыблема лишь свобода самовыражения и вера в явственность своего мира.

Гоген, как и Брейгель, подходит к необходимости создать свой мир, свою модель мира и воспевать ее, говорить о ней бесконечно. Для Брейгеля это создание мира было чем-то в корне отличным от первооснов итальянского Возрождения, которые прослеживаются в его ранних работах и преодолеваются в поздних.

«Брейгелевское возрождение» пропитано другими ощущениями и зиждется на другой основе, нежели его южный аналог [7, 22]. У Рафаэля, например, мы наблюдаем, как совершенные, гармоничные модели словно пребывают в декорациях, вполне узнаваемых, стопроцентно земных, но развернутых в некоей сказочной тригонометрии. Мир Рафаэля — мир покоя и покоящихся даже в динамике фигур [9, 367]. У фигур этих нет часто ни взаимной слитности, подобной находкам его предшественника Синьорелли [9, 415]; ни притяжения, рожденного силой извне, сбивающего фигуры в вихри у Микеланджело [9, 279].

У Микеланджело — гармония «скульптур» на небесах, бесстрашно объединенных в динамические живописные композиции, блестяще, гениально материальные, но не нарушающие законов этого материального мира; земного мира, в первую очередь, — закона всемирного тяготения.

У Боттичелли — свой особый, зыбкий мир похожих на водоросли, заполняющие своеобразные «аквариумы», работ, болезненно вытянутых тел, удерживающихся на грани эстетического и антиэстетического. Модель мира Боттичелли менее «земная», скорее околоземная: мы наблюдаем это болезненное преувеличение действительности, так как его мир в большой степени литературный, он весь как одна большая иллюстрация к книге; мир вспомогательный, контурный…

Неудивительно, что его работы часто и вырастали из таких «зарисовок на полях» к литературным произведениям («Рай» Данте. Рисунок к «Божественной комедии». Берлин, Государственный музей. Ил. 151) [3, 136].

Мир Боттичелли — плоскостной по восприятию, окантовывающий по функции; в нем огромная доля обрамления фигур, воспеваемых художником, однотипных, множимых им с исступленным пристрастием и не требующих позади себя конкретизации мира вещей либо мира живых (неантропоморфных) существ. Часто кажется, что вокруг фигур просто проложен плоскостной узор, заполняющий пространство, чтобы подчеркнуть обведенную утонченной, уставшей от самой себя линией чистую область внутри контуров женского или юношеского (реже) тела.

Мир Боттичелли, таким образом, недостаточно конкретизирован, в нем нет проработки всех характеристик «модели мира», да художник к этому и не стремился, повторим, так как цель его другая. Цель его — не мир, ода — не миру, ода — линии, которой он, по словам Дворжака, принес в жертву необходимую и достаточную материальность фигур [4, 131].

Для Брейгеля важна вся картина. У Брейгеля — это уже мир со своими законами, в котором достигнутое совершенство в заимствованной у Итальянского Возрождения (Рафаэль) технике свечения применяется как закон, действующий с непреложностью в созданном Брейгелем мире. Мире, не похожем на земной, законы которого столь же ирреальны.

Преувеличенно длинные деревья и горы у Брейгеля не имеют тяжести и тянутся вверх; реки и моря с блаженной готовностью двинуться в небо легко отрывают волну от волны по направлению (в стремлении) к вышнему; люди (тяжеловесные простолюдины) парят, однако, в пространстве картин, то ли танцуя, то ли плавая в невесомости. Даже слепцы («Слепые») не падают; их какая-то сила, как перышки, скидывает вниз, это снова какая-то, но не похожая на земную, форма полета; неведомая землянам сила тяжести, меньшая во сто крат.

Такое явление в изобразительном искусстве часто сопровождается высокой линией горизонта и присутствует очень ярко в работах Северного изобразительного стиля. В целом это похоже на физические законы в работах Северного стиля, где в работах, например, Панкова,

персонажи переживают планирование в разреженной атмосфере [6, 36, 37, 47]. Неудивительно, ведь повествование строится на плоскости листа, мыслящегося как жизненное пространство, в которое входит художник [6, 15].

Правда, у Брейгеля среда не такая разреженная, как в работах Северного стиля, благодаря мощной сложной импримату́ре. Некий космический бульон из парящих тел и готовых ко взлету деревьев у Брейгеля говорит о насыщенности, в то время как работы Северного стиля с фрагментами морской и речной среды преувеличенно воздушны [6, 47].

Динамика брейгелевского мира свободна от земных законов. То ли неземная зыбкая атмосфера, то ли музыка, но не сила притяжения, заставляет фигуры двигаться.

Динамика Брейгеля самодостаточна, но не стабильна. Если у Рафаэля — стабильная, на века рассчитанная гармония, гармония мира, прекрасного не то что по-земному, а как-то по-повседневному, у Микеланджело — бесконечный процесс трансформации материи, демиургическая власть над фигурами и стихиями, то у Брейгеля движутся только массы людей в несбыточно прекрасном, похожем на сон или другую планету, статическом мире. Статическом относительно движущихся масс.

Высокая точка обзора дает ощущение планетарного движения, подразумевающего, что эта статичная планета с бегающими по ней людьми сама устремляется куда-то.

Брейгель, в отличие от Боттичелли, занят деталями создаваемого им мира с упоением, растянутым на годы. Он любуется разлитым в пространстве искусственным, не кислородным по происхождению, а химически неземным ярко синим светом («Сенокос», «Возвращение стад») [7, 22], либо напряженным свечением («Охотники на снегу») [7, 16–17], либо мучительной скудостью света под тяжеловесными «магнитными» тучами («Морское сражение в Неаполитанском заливе») [7, 4]. Он «творит» венерианские горы и марсианские пейзажи, с трудом вписывая в них земных простолюдинов, наблюдаемых им в жизни, с таким же трудом привязывая психологические подробности и антропологические метки к лицам персонажей, в принципе его

не интересующих как персоны, что подчеркнуто в «Крестьянском танце» антитезой одинокого героя либо в некоторых работах полным отсутствием лиц. Закономерно поэтому, что так поздно приходит Брейгель к психологическим характеристикам и к психологии вообще, словно вспомнив, что на земле нужно и можно говорить по-земному.

Можно предположить, не игнорируя мистический опыт мастера, не исключаемый в его ситуации, что отчасти подобная картина мира складывается как объективация психотипа интраверта в определенных условиях. Или, что не менее вероятно, как антитеза одиночеству вынужденному либо добровольному. Либо третье (синтез двух первых) — как результат мистического опыта уединения.

Брейгель творит контраст невыразимо прекрасного мира и грубого человека, чтобы пробудить дремлющих современников.

Что касается модели мира Гогена, то, как и всякая модель мира, как и модель мира Брейгеля, она также обладает биогеографическими, социальными, физико-химическими и антропологическими характеристиками.

Но если мы отметили у Брейгеля отсутствие силы тяжести у фигур, предположительно связанное с интравертной объективацией, с одной стороны, и особенностями работы с импримaтурой — с другой, то у Гогена в его заповедном, не тронутом цивилизацией и социумом мире наблюдается избыток силы тяжести у фигур.

То общее, что объединяет Брейгеля и Гогена, мы встречаем в характеристике Сомерсета Моэма, вскользь данной обоим художникам в романе «Луна и грош» [5].

Оба ищут особенный технический подход, особое решение задачи, которую ставят себе. И задачи их сходны. Это создание определенными подходящими изобразительными средствами мира, не похожего на земной и не похожего на миры других творцов.

Натура и тому, и другому нужна лишь на определенном этапе. Правда, взаимоотношения с натурой различны. Ученичество Брейгеля — это Италия, школа Рафаэля.

Ученичество у Гогена после его 40 лет целиком связано с распознаванием натуры. Уход от импрессионизма выводит к новому пониманию натуры.

В земном обиталище у Гогена действуют неземные действующие лица. У Брейгеля — наоборот: неземной пейзаж с земными грубыми антропоморфными дополнениями.

Гоген утяжеляет моделей. Сочетаясь, противопоставляясь или изолируясь от тотемических статуэток, которыми он дополняет ряд последних работ, они сами делаются статуарными. И вылеплены эти модели в позах далеко не случайных. Мастеру словно постоянно необходим материал для любования, и позы, тщательно отобранные для периодического повторения в картинах — из картины в картину — сообщают нечто большее, чем просто случайные позы.

Такое утяжеление и укрупнение, монументализация у Гогена оправданы. Любое облегчение силуэта либо усложнение декора дало бы ненужную легковесность и фривольность; это — пройденный этап для позднего Гогена, которому претит витиеватость высказывания, так как он заговорил с нами высоким слогом. В его укрупнениях и утяжелениях — максимум простоты.

Набор поз у Гогена работает как код, повторяясь, как постоянные компоненты, фразы некоего текста. Заинтересовавшая Гогена сложная поза модели в работе «А, ты ревнуешь?», например, транслирована в «Великого Будду» [5, ил. 8, ил. 29]; она же присутствует в более сдержанном колорите в картине «Золото их тел» » [8, ил. XIII].

Поза «Жены короля» переходит, незначительно измененная, в «Откуда мы, кто мы, куда мы идем?», как и все остальные позы этой программной картины. И отдельные «предложения» или слова-позы, опробованные в высказываниях неоднократно в разных картинах и усиливающие друг друга, как это происходит в орнаменте или обряде, собраны в «Откуда мы, кто мы, куда мы идем» как микро-эпос.

Этот эпос обращен к нам как завещание. Монументальность фигур — повышена. Обращенность к нам — как из другого мира, в ней и есть одна из главных загадок Гогена.

Отсутствующий у Брейгеля контакт со зрителем у Гогена присутствует и в «малых формах». Его модели как бы нехотя пускают зрителя в свой мир — мир грез. [5, ил. 9, ил. 26]. Они самодостаточны. Они застыли на миг, растянувшийся на целую вечность нашего постижения гогеновского таланта. Они застыли у

невидимой границы между мирами (из арсенала Стивена Кинга), чтобы взглянуть сквозь невидимую преграду на нас, докучающих им своей суетой.

Если Рафаэль-землянин не сомневается в совершенстве воспеваемой им части Земли, в ее гармонии, включающей такого же гармоничного человека, то у Брейгеля мы видим понимание гармонии, на Земле в период его пребывания на ней не достигнутой и недостижимой. Гармония картин Брейгеля — это скрытый призыв к гармонии. Гармонии в обществе, которую художник не может призвать иными средствами, кроме как показа уродливой человеческой натуры, умноженной, размноженной безжалостно и динамично на его холстах, как насекомые на райских плодах. Без этого призыва художник не видит совершенства, а совершенство он понимает космически, его планка высока, по его системе градаций прекрасная планета несет на себе прекрасный зооморфный мир в глубины космоса, но омраченный низостью его антропоморфных обитателей.

Гармония Брейгеля — гармония недостижимого. Брейгель сокрушен, что не может исправить мир, далекий от идеала. Гоген сокрушен, что не хватает красок и материальных средств воспевать, сохранять рай на земле, тот кусок вселенной, где правила рая исчерпаны. Он нашел код к этому раю и язык, достойный его. Он дописал портреты обитателей рая до гармонии, им самим не известной.

У того и другого — собственная эстетическая шкала, позволившая им стать незабвенными и стоящими особняком в мире искусства. Но если Гоген прямо очерчивает эстетическую норму, давая цветом представление о высшем, максимально возможное в данных усложненных условиях (прямое освещение, сильное влияние солнца на разбеленность цвета), то Брейгель дает представление о достижении гармонии усилением контраста между элементами картины мира — прекрасным по-неземному пейзажем и его посредственными обитателями, задавая ритм достижению гармонии и освоению прекрасного и высшего, забытого земными обитателями в их обытовленной суете. Гоген при этом совершает гигантский рывок в области науки цветоведения, справившись с трудной задачей локализации цвета в условиях его разбеленности. Только часто пишущий с натуры художник способен

оценить этот подвиг. Брейгель же достигает высоты музыкальной и числовой гармонии в его картинах, также трудно достижимой.

У того и другого — своя собственная Вселенная, живущая по собственным законам, куда художник впускает нехотя (Гоген), либо впускает избранных (Брейгель).

И ценность миров, оставшихся незапечатленными, становится малой и условной рядом с увековеченными неземными пейзажами Брейгеля и неземными мадоннами Гогена.

Библиография:

1. Большая Советская энциклопедия. Т. 4 / под ред. А.М.Прохорова. — М.: Советская энциклопедия, 1971. — 599 с.

2. Большая Советская энциклопедия. Т. 3 / под ред. А.М.Прохорова. М.: Советская энциклопедия, 1970. — 640 с.

3. *Вазари Джорджо*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. А.И.Венедиктова и А.Г.Габричевского, под ред. А.Г.Габричевского. Т. 2. — М.: Астрель АСТ, 2001. — С. 136.

4. *Дворжак Макс*. История Итальянского искусства в эпоху Возрождения. XIV — XV века / под ред. Е.И.Ротенберга. — М.: Искусство, 1978.

5. ПОЛЬ ГОГЕН / Сомерсет Моэм. Луна и грош. Бенгт Даниельсон. Гоген в Полинезии. Фрагменты/Киев: Мистецтво, 1993. — 286 с.

6. *Федорова Н.Н.* Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы. — М.: Наше наследие, 2002. — 128 с.

7. Художественная галерея (Еженедельное издание). — 2013. — № 15. — 32 с.

8. *Gauguin Paul*. I maestri del colore — 16. — Milano: Nuova edizione, 1976. — 24 с.

9. 1750 шедевров мировой живописи. 500 Великих мастеров / авт.-сост. М.В.Адамчик. — Минск: Харвест, 2007. — 544 с.

В.А. Васягина

РУКОПИСНАЯ И ПЕРВОПЕЧАТНАЯ КНИГА В ЕВРОПЕ: УНАСЛЕДОВАННЫЙ ОПЫТ И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ

В данной статье идет речь об опыте, позволившем рукописной книге осуществить влияние на печатную (с начала возникновения машинного производства книги и по сей день), а также обратный процесс. Оба типа книги сосуществовали на протяжении нескольких веков и имеют ряд общих черт и функций, включая схожие внешние особенности, заранее подготовившие манускрипты к их механическому тиражированию во времена первых книг — инкунабул.

In this article it's a question of experience, which let a manuscript to have an influence on printed book (from the appearance of the machine production until today), and the inverse process. These two types of book coexisted during a few centuries and they have a set of common traits and functions, included the analogous exterior features, which prepared the manuscripts to the mechanical replication.

Ключевые слова: готика, Средние века, манускрипт, рукопись, XIII — начало XV века, печатная книга, инкунабула, светский, религиозный, печатный станок.

Keywords: Gothic art, Middle Ages, manuscript, XIII — the beginning of XV century, printed book, incunabulum, secular, religious, printing-press.

Влияние западноевропейских рукописей на печатные книги сложно переоценить. В современной книге нередко присутствуют рубрики, глоссы, иллюстрации, инициалы и так далее. Что же касается инкунабул, первопечатных книг, изданных по 31 декабря 1500 года, то они являются точными копиями рукописных [1].

Что объединяет эти два вида книг, помимо одинаковой функции и параллельного существования на протяжении нескольких веков?

Во-первых, это религиозное содержание. С появлением печатного станка в середине XV века оно осталось прежним: общество нуждалось в религиозных (одной из первых инкунабул, напечатанных И.Гуттенбергом [2], была Библия) и светских книгах.

Во-вторых, как было замечено исследователями, все внешние особенности рукописной книги воспроизводились в печатной. Так, еще до появления печатного станка книга технически уже была подготовлена для ее механического изготовления. Например, известно, что первые инкунабулы составлялись из листов пергамента, и лишь потом для них стала использоваться бумага, впервые появившаяся в манускриптах. Это определило и одинаковый размер листов рукописной и печатной книг. Изначально они ориентировались на размеры шкур животных, всячески варьируясь: характерны такие отношения, как 32 на 20 см, 40 на 25 см, 50 на 30 см, или даже такие миниатюрные, как 4 на 2,5 см. Количество листов в тетрадях и число сгибов листа также было схожим. Например, кодексы, предназначенные для богослужебных книг, традиционно составлялись из тетрадей в 10–12 листов, а для Библии — в 12 и даже 24 листа.

Оглавление книги помещалось в начало рукописи. При наличии цитат, их авторы указывались на полях манускрипта, куда выносились и комментарии. То же можно увидеть и в инкунабулах. Все элементы, которые не могли быть воспроизведены с помощью печатной формы, добавлялись вручную.

Говоря об организации текста, отметим, что именно в рукописях родилась система рубрик [3], инициалов, заголовков. У них могло быть разное колористическое решение, форма, размер, шрифт. Для акцентирования важных идей текст мог подчеркиваться красной линией, либо выделялся значком «NB». Цветные инициалы, малые и большие, обозначали буквы, начинающие первые слова разделов. Они могли быть декорированы филигранью, растительным или животным орнаментом, завитками и т.д. Заголовки выделялись либо иным типом письма, либо цветом, а иногда они выносились на поля. То же мы видим и в первопечатных книгах. Более того, в инкунабулы инициалы первоначально врисовывались вручную.

В рукописных и первопечатных книгах не было абзацев — их функцию выполняли так называемые «pieds de mouche» (фр.) — «лапки мушки», которые отделяли одну мысль от другой. Название рубрика получила за узор, напоминающий лапки этого насекомого. В инкунабулах они врисовывались художниками, а впоследствии абзацы стали обозначать печатными фигурными знаками.

Еще одним заимствованным элементом стали рекламы [4], пришедшие в европейские манускрипты из арабских рукописей и широко используемые с XII века. Рекламы могли быть украшены отдельными декоративными элементами. В некоторых рукописях присутствует фолиация — обозначение отдельных листов.

В период готики в Европе соседствовали разные виды письма: традиционно, как и в античное время, использовалось капитальное письмо, с его характерной правильностью и торжественностью, и беглый наклонный курсив. Конечно, для написания роскошных рукописей служил первый вариант, а для документов и для литературы на народных языках — второй. Шрифт, который использовался во Франции с XII века до начала эпохи Возрождения, носит название «готический». Этот шрифт имел многие новшества: например, начертания букв, наряду со сжатостью, сочетали в себе одновременно и изломы, и большую округлость, а между словами появились пробелы, облегчающие чтение текста. Большинство исследователей различает четыре вида готического письма: текстура — острое письмо; фрактура — острое письмо с ломаными очертаниями; швабахер — ломаное письмо с округленными очертаниями некоторых букв; круглоготическое, переходный вид письма от готического к гуманистическому письму (в подражание римским монументальным надписям) эпохи Возрождения. Не все из них прижились в Европе повсеместно: так, например, фрактура и швабахер больше свойственны немецкому готическому шрифту. А в XIV веке в результате скрещивания книжного письма и курсива возникает новая разновидность готического письма — бастарда (от французского «bâtard» — смешанный). Бастарда еще больше округлила буквы, постепенно приближая их к антикве. Вместе с тем, их написание стало более быстрым, чего требовал ускорившийся темп жизни

города. Появилась светская литература на национальных языках, и получили большое распространение молитвенники для мирян, шрифт которых более не нуждался в такой торжественной строгости, как богослужебные книги раннего времени.

Рукописные шрифты стали моделью для печатных книг. Первым из них был готический книжный шрифт (текстура), который был взят И.Гуттенбергом как образец для печатных шрифтов. Литеры для них были изготовлены Петером Шеффером. Это было непросто: чтобы показать разнообразие вариантов рукописных форм букв, а также для равной выключки строк, потребовалось разработать около 240 различных по рисунку литер. Кроме того, из манускриптов была заимствована система лигатур [5] и сокращений. Результат этой работы можно увидеть в 42-строчной Библии Гуттенберга. Она имеет и другое название — Майнцевская Библия, по имени города, где находилась знаменитая типография. Так продолжалось до XVI века, когда для книгопечатания стали создавать специальные шрифты. Нужно заметить, что печатная книга не могла сравниться с рукописной в разнообразии почерков и видов букв, — даже 4 тысячи шрифтов, встречаемых в инкунабулах, — бесконечно маленькое число. Основой для этого разнообразия было пять типов письма: архитектоническое письмо литургических книг (с двойным изломом), книжное готическое письмо-текстура, используемое Гуттенбергом, бастарда, готический курсив, используемый в документах и канцелярских бумагах, гуманистическое письмо — основа для будущих гуманистических шрифтов. Со временем, когда литеры и шрифты стали продаваться и обмениваться, письмо стало более унифицированным, и число шрифтов стало сокращаться. Другой унаследованной от рукописных книг особенностью стало соответствие шрифта содержанию книги: в богослужебных и богословских использовалось книжное готическое письмо, а в книгах, предназначенных для мирян (часословы и литература светского содержания), — бастрада, которая сохраняла национальные вариации письма. Таковы, например, «Большие французские хроники», напечатанные в 1476 году бастардой на французском языке.

Несмотря на столь сильное влияние рукописной книги на печатную, первые издатели занимались не только копированием, но также и

поиском новых решений и идей, которые позволял машинный способ производства. Так, искусство книги совершенствовалось и далее. Нужно отметить, что хоть процесс оттиска страницы занимал меньше времени, чем переписка текста, печатник делал больше подготовительной работы: нужно было рассчитать страницу и количество букв в строке и число строк в столбце, в зависимости от имеющихся размеров листов и литер [6]. В печатных книгах появились некоторые нововведения, которые упрощали работу читателя с текстом, например, именные и предметные указатели.

Известно, что печатная книга также могла влиять на рукописную. Конечно, в некоторых из первопечатных книг были унаследованные от манускриптов колофоны, где присутствовали сведения о названии, авторе, писце и дате, обычно помещаемые в конце манускрипта (впервые колофон встретился в Псалтири 1457 года, напечатанной в Майнце Шеффером и Фустом). Однако в конце XV века в печатной книге появился титульный лист, которого не было в рукописных изданиях. Однако и здесь прослеживаются рукописные традиции: так же, как и в колофонах рукописи, первоначально указывалось название книги, затем имя автора в родительном падеже. Со временем, как мы знаем, указываемой информации стало больше: это название издательства и имя печатника, иногда даже указывалось имя книготорговца с адресом, где можно приобрести данное сочинение. Впоследствии появились и издательские знаки, так называемые марки. Конечно, титульные листы предоставили художникам дополнительную возможность для украшения, и они стали заполняться бордюрами и прочими декоративными элементами. Интересно, что конкуренция между печатной книгой и рукописной заставляла ремесленников пересматривать уже сложившуюся систему структурного решения манускриптов, и в последних также стали появляться титульные листы.

Это касается и пагинации — порядковой нумерации страниц с помощью римских, а затем арабских цифр. Некоторые исследователи отмечают, что пагинация впервые появилась во французских рукописях во второй половине XV века именно под влиянием печатной книги.

Структурировать книгу помогали специально созданные для этого вспомогательные элементы, иногда носившие также и декоративную

функцию. Еще в манускриптах присутствовали сигнатуры [7]. В инкунабулах они могли быть как печатными, так и рукописными (печатные указывали на порядок тетрадей, а рукописные буквенно-цифровые помогали ремесленникам правильно разместить печатные формы.

В том, что касается процесса оформления манускриптов, исследователи утверждают, что на первых порах появления книгопечатания в декор не было внесено никаких изменений, поскольку данная технология не была окончательно разработана. Для историзованных инициалов, миниатюр, бордюров и пр. оставлялись пустые места, которые заполнялись художниками вручную. В принципе, такой способ производства книги не слишком отличается от рукописной, когда каллиграф оставлял для оформителей пустые места, предназначенные для рубрикаторов, миниатюристов, позолотчиков и т.д. Традиционно глава мастерской заранее определял рисунок миниатюр, сопровождая его пояснениями художникам-исполнителям на полях страницы. Затем рисовальщик разрабатывал рисунок, а иллюминатор раскрашивал его красками. От иллюминатора рукопись попадала к позолотчику, который первоначально накладывал грунт на оставленные места в миниатюре, а на него приклеивал тонкую золотую пластинку или покрывал грунт твореным золотом: золотой порошок в данном случае наносился на клей или мастику. Затем рукопись снова попадала к мастеру, который обводил рисунок миниатюры чернилами и исправлял мелкие недостатки [8].

Так продолжалось первые десять лет с появления книгопечатания, а по прошествии этого времени печатники стали искать более быстрые и менее трудоемкие способы для печати инициалов и миниатюр, поскольку тираж книг увеличивался очень быстро. Так, в целях декорирования книги стали использовать ксилографию, гравюру на дереве. Одна из первых иллюстрированных книг — «Корабль дураков» С.Бранта (Базель, 1494) — была украшена гравюрами Альбрехта Дюрера. Появились книги блокбухи, представляющие собой сборники иллюстраций, напечатанных с одной стороны, дополненные небольшими текстовыми пояснениями. В 1470–80-х годах также начали использовать медные доски для

гравюр. Чтобы увеличить сходство между рукописной и печатной книгами, некоторые печатники использовали так называемую миниатюрированную гравюру, черно-белый оттиск, раскрашенный художниками вручную. Этот способ существовал до первой трети XVI века. Сюжеты и иконография гравюр заимствовались из рукописных книг, а в некоторых случаях просто копировались.

Выше мы рассмотрели влияние рукописной традиции на первопечатные книги. Теперь следует коснуться вопроса: почему это влияние было настолько сильным? Рукописная книга, которую один из известных книговедов В.С.Люблинский назвал одним «из высших достижений искусства» [9], с самого своего появления была материальным выражением представлений человека о красоте, соразмерности и гармонии. Конечно, в то время как печатная книга только зарождалась, история рукописной уже насчитывала почти тысячелетие, поэтому первая унаследовала от своей матери вершины достижения средневековых каллиграфов и миниатюристов. Они включали в себя расположение текста на странице, количество колонок и их соотношение с инициалами, колонтитулом, декоративными рамками, миниатюрами рукописи. Кроме того, не нужно забывать, что первые печатники сами были каллиграфами, рубрикаторами, граверами и так далее, поэтому естественно, что они взяли за основу печатной книги те формы и ту систему, которая была им знакома и успешно работала. Если же изготовлением печатных форм и литер начинали заниматься другие ремесленники, такие как ювелиры, кузнецы и т.д., они опять же опирались на известные образцы рукописей.

Можно утверждать, что в рукописях присутствовал необходимый вспомогательный аппарат необходимых структурных и декоративных элементов, который печатники заимствовали и усовершенствовали, в зависимости от возможностей печатных форм. Печатная книга больше тяготела к лаконичности графичной манеры, обязанной способу тиражирования книг, поэтому многокрасочность рукописных книг не прижилась. Практически в таком виде печатная книга сохранилась вплоть до наших дней.

Примечания:

1. Термин «инкунабула» был впервые использован протестантом-библиофилом Бернардом фон Малинкродтом в 1639 году в памфлете «О развитии и прогрессе искусства типографии» и получил популярность в XVIII веке.

2. В 1445 году Иоганн Гуттенберг (ок. 1400–1468 гг.), чья личность представляет немало вопросов вследствие не дошедших до нас фактов о его жизни, открыл в немецком городе Майнце первую в Европе типографию для книгопечатания. Изобретение Гуттенберга действительно было уникальным на тот период времени. Помимо печатного станка, оно представляло собой целую систему технических новшеств: разборный шрифт, словолитный аппарат, специальный сплав для изготовления печатных литер, особый состав типографской краски.

3. Рубрика (от лат. ruber — красный) — заголовок раздела, главы, абзаца какого-либо сочинения.

4. Реклама — первое слово или несколько слов текста последующей тетради, написанное ниже последней строки последней страницы предыдущей тетради.

5. Лигатура — такое соединение букв, при котором они имеют общие составляющие их элементы.

6. Литера — брусок из металла, имеющий на одном из торцов рельефное изображение буквы или знака, используемое в качестве печатающего элемента.

7. Сигнатура (от лат. signo — указываю, обозначаю), в полиграфии — последовательная нумерация печатного листа, проставляемая арабскими цифрами на 1-й и 3-й его полосах (в нижнем левом углу).

8. *Conrad Rudolph*. A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. — Blackwell Publishing Ltd, 2006. — С. 20.

9. *Люблинский В.С.* На заре книгопечатания. — СПб., 2006. — С. 83.

Библиография:

1. *Киселева Л.И.* Готический курсив XIII–XV веков. — Л., 1974. — 257 с.

2. *Киселева Л.И.* Западноевропейская рукописная и печатная книга XIV–XV вв. — Л.: История, 1985. — 303 с.

3. *Нессельштраус Ц.Г.* История искусства зарубежных стран. Средние века и Возрождение. — М.: Сварог и К, 2003. — 672 с.

4. *Романова В.Л.* Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV веках. — М.: Наука, 1975. — 235 с.

5. *Cassagnes-Brouquet S.* La passion du livre au Moyen Age. Editions Ouest-France, 2003. — 127 p.

6. *Conrad Rudolph.* A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. — Blackwell Publishing Ltd, 2006. — 421 p.

Л.В. Иванова

К ВОПРОСУ О ПРОБИРНОМ НАДЗОРЕ В АНГЛИИ И ИСТОРИИ КОМПАНИИ ГОЛДСМИТС

В настоящей статье впервые в российском искусствознании обозначены основные вехи истории Компании Голдсмитс, а также приведены фрагменты главных нормативных документов, регулирующих ее деятельность, знание которых является важным для качественной атрибуции английских изделий из драгоценных металлов.

This article illustrates the key events in the history of the Goldsmiths' Company, and provides an overview of the principal laws that regulate it's activity. This information is important for researchers in improving their understanding of English antique plates made from precious metals.

Ключевые слова: Компания Голдсмитс, золото-серебряных дел мастер, клейма, пробирный надзор, законодательство о клеймах.

Keywords: The Goldsmiths' Company, goldsmiths, English hallmarks, laws of hallmarks.

Контроль качества сплавов изделий из драгоценных металлов, выполненных золото-серебряных дел мастерами, в Англии, начиная с XIII века являлся одним из важнейших вопросов государственного регулирования. Для осуществления подобного контроля в 1300 году были назначены специальные лица — вордены [1], которые преобразовались в самостоятельный орган управления, входивший в объединение, называемое «Вордены и Сообщество ювелирного ремесла города Лондона» (Wardens and Commonalty of the Mistery of goldsmiths of the city of London), учрежденное королевской Хартией 1327 года. Объединение получило от короля Эдуарда IV в 1462 году широкий

объем полномочий и пятнадцатью годами позднее, уже под названием «Компания Голдсмитс», оно приступило к своему структурному и процедурному реформированию, создав систему опробования и клеймения, существующую по сей день.

Значение истории Компании Голдсмитс, отметившей в 2000 году свой 700-летний юбилей, крайне велико. Ведь на протяжении многих столетий Компания является «хранителем» качества сплавов драгоценных металлов и способствует поддержанию английского ювелирного ремесла на высоком профессиональном уровне.

Первые упоминания о гильдии золото-серебряных мастеров относятся к 1179–1190 годам, когда «ее альдерманом (старейшиной) являлся Ральф Флаел» (Ralph Flael) [2]. Среди 18 лондонских гильдий, которые упоминаются в списке правонарушителей того времени, эта гильдия являлась самой богатой. Это неудивительно, ведь золото-серебряных дел мастера имели дело с самими ценными металлами: золотом и серебром, из которых изготавливались монеты, ювелирные украшения, церковная и домашняя утварь, а их заказчиками были король, аристократия, представители церкви и знатные лондонские торговцы.

В 1238 году государство сочло необходимым вмешаться в деятельность гильдии для того, чтобы защитить общество от недопустимого использования низкокачественного металла недобросовестными ремесленниками. Король Генрих III издал первый нормативный акт — указ (Order 22 Henry III от 1238 года), регулирующий стандарты драгоценных металлов, который назывался «De auro fabricando in Civitate Londoniarum» («О золоте, изготавливаемом в городе Лондоне»). Несмотря на то, что название указа не включало слово «серебро», о нем также упоминалось в документе. В нем говорилось, что «никто не мог использовать золото, марка которого составляет менее 100 шиллингов, и серебро — ниже стандарта для чеканки монет королевства» [3] (здесь имелся в виду «стерлинговый стандарт», который составлял 10 унций и 2 пеннивейта — 0.925 в десятичном эквиваленте. — Л.И.).

Архивные записи 1272 года [4] содержат информацию о существовании в это время «братства Святого Дунстана». Вероятно, гильдия золото-серебряных дел мастеров к концу XIII века преобразовалась в «братство», поэтому нормативные документы

последующих лет содержат указания на «братство золото-серебряных мастеров», а не на «гильдию золото-серебряных дел мастеров». Те же записи упоминают о правилах деятельности братства, которые включали «общие правила выполнения ремесла, религиозные порядки, положения о смерти члена братства, стандарты мастерства и правила взаимодействия между членами» [5].

Очередные меры по контролю за деятельностью золото-серебряных дел мастеров были предприняты в период правления Эдуарда I (1272–1307 г.г.). Парламентским актом 1300 года (Stat. 28 Edw I c. 20) требования стандарта для изделий из золота и серебра были указаны более определенно. Золото должно было соответствовать «стандарту Парижа» (Touch of Paris), а серебро — «стерлинговому стандарту». Стандарт Парижа (19,2 карата), упомянутый в данном законе, был избран в качестве стандарта для золота, поскольку в Англии до 1343 года не было золотых монет [6]. Согласно данному Парламентскому акту, изделия из серебра не могли предлагаться к продаже, пока они не будут проверены ворденами и оклеймлены специальным клеймом с головой леопарда — это было первое клеймо, упоминаемое в документах. Интересно заметить, что подобных положений в отношении золотых изделий закон не содержал. Вордены должны были посещать мастерские золото-серебряных дел мастеров и проверять их изделия на соответствие стандарту. Изделия, не соответствующие стандарту, подлежали конфискации «в пользу короля», а мастер, допустивший нарушение, подлежал заключению в тюрьму. Действия указанного документа распространялись на Лондон, однако «все хорошие города Англии, где работают золото-серебряных дела мастера должны подчиняться этому статуту и один представитель от мастеров из каждого города должен прийти в Лондон, чтобы убедиться, что их изделия соответствуют стандарту» [7].

В 1327 году братство золото-серебряных дел мастеров города Лондона обратилось к королю с петицией, в которой сообщалось о многочисленных нарушениях в работе с драгоценными металлами в г.Лондоне, а именно: «торговле в тайных местах, несанкционированных короной, изделиями непонятного происхождения; продаже ювелирных украшений, таких как короны, броши, кольца и другие из золота и серебра

со вставками из стекла, имитирующими драгоценные камни; продаже ножовщиками оловянных изделий покрытых серебром под видом серебряных» [8]. Реакцией короля было издание с согласия Парламента двух важных Хартий. На основании первой из них (Edw. III' s Charter от 13 марта 1327 года) все изделия из драгоценных металлов должны продаваться на Бирже или открыто в местах их изготовления (без права перепродажи). Все мастера, являющиеся членами братства, должны были иметь мастерские в районе Чип Лондона. Им предписывалось выбрать «честных, законопослушных и уважаемых людей, с лучшим опытом в своей сфере» [9] для прекращения заявленных нарушений и привлечения нарушителей к ответственности с помощью мэров и шерифов, если потребуется. При этом один или два представителя из каждого города должны были прибыть в Лондон для проверки их изделий на соответствие стандарту и получения клейма с головой леопарда. На основании второй Хартии (Edw. III' s Charter от 20 марта 1327 года) «братство имело право выбирать из своего состава ежегодно в день Святого Дунстана (19 мая) [10] четырех уважаемых людей, чтобы выполнять функции ворденов. И эти четыре вордена в течение срока своих полномочий с согласия ассамблеи братства имели право издавать приказы, направленные на регулирование и процветание ремесла, а все члены должны были им подчиняться» [11]. Важно отметить, что в обеих Хартиях впервые указываются критерии по выбору ворденов, которые не упоминались в законе 1300 года.

Таким образом, именно в 1327 году объединение мастеров и ворденов под названием «Вордены и Сообщество ювелирного ремесла города Лондона» начало свою деятельность, а вордены получили статус органа управления данного объединения. Им было предоставлено право следить за соответствием стандартам, вершить правосудие и помещать в тюрьму нарушителей. В реализации полномочий ворденам помогал «Суд Помощи», который также являлся выборным органом. К концу XV века он стал состоять из бывших ворденов, которые участвовали в принятии всех важных решений. Однако более серьезные вопросы, связанные с деятельностью объединения, требовали одобрения генеральной ассамблеи.

Самые ранние документы сообщества мастеров и ворденов

датируются 1334–35 годами и содержат информацию о еженедельных выплатах «бедным» членам братства, а также расходах на рождественские подарки и похороны членов» [12].

Для создания необходимых условий для контроля за оборотом изделий из драгоценных металлов на основании Парламентского акта от 1363 года (Stat. 37 Edw. III c. 7), каждому золото-серебряных дел мастеру было предписано иметь персональное клеймо, информацию о котором он должен был сообщить ворденам. Указанное клеймо могло наноситься на изделие только после того, как ворден проверит его и удостоверит соответствие стандарту клеймом с головой леопарда.

В 1370 году в обязанности ворденов также входил «обход дважды в квартал всех мастеров, являющихся членами братства, чтобы убедиться, что никто не принял в свою мастерскую помощника, не одобренного ворденом» [13]. Наряду с этим, любые ювелирные украшения не могли предлагаться к продаже, пока вордены «не проверят их качество и не убедятся, что в изделиях присутствуют настоящие камни, а не стекло» [14]. В противном случае изделия подлежали уничтожению.

В 1379 году Палата Общин, возможно усомнившись в способности ворденов осуществлять действенный контроль за золото-серебряных дел мастерами, поскольку последние избирались из состава «братства», обратилась к королю с петицией, требовавшей чтобы «проверка сплавов производилась под муниципальным контролем с участием начальника Монетного двора, а клеймение производилось городами» [15]. Ответом короля Ричарда II было издание в то же году указа (ordinance), которым в Лондоне и других городах назначались пробирщики, а королевским представителям вменялось в обязанность налагать клейма на изделия после их проверки. Этот указ носил скорее декларативный характер, поскольку не обнаружено данных о его исполнении в эти годы. Действие приказа было ограничено следующей парламентской сессией.

В 1392 году король Ричард II, признав, вероятно, попытку введения «внешнего управления» неудачной, издал Хартию, по которой золото-серебряных дел мастерам Лондона повторно было предоставлено право «являться постоянным объединением, состоящим из них самих,

и это сообщество могло выбирать 4-х ворденов для управления ремеслом и контроля за объединением и каждым его членом» [16], тем самым подтвердив привилегии объединению золото-серебряных дел мастеров и ворденов 1327 года.

30 мая 1462 года Эдуард IV издал Хартию (Charter 2 Edw. IV), по которой ворденам, сообществу и их преемникам «навсегда» были предоставлены дополнительные полномочия по «поиску, проверке, судебному разбирательству и нормативному регулированию в отношении изделий из золота и серебра, сделанных и предлагаемых к продаже в городе Лондоне и его пригородах, на выставках, рынках и всех городах и районах и других местах по всей Англии с правом наказывать тех, кто изготавливал золото и серебро ниже стандартов, а также правом самостоятельно уничтожать все фальшивые изделия из золота и серебра, если будет установлено, что они сделаны и предложены к продаже для обмана королевских подданных» [17]. Также им было предоставлено право использовать собственную печать и бессрочно владеть землей. Считается [18], что именно с 1462 года [19] объединение стало именоваться «Компания Голдсмитс».

Спустя 15 лет был принят очень важный документ —Парламентский акт 1477 года (Stat. 17 Edw. IV c. 1), который повлек серьезные структурные изменения в деятельности Компании. На ворденов возлагалась ответственность в виде штрафа за клеймение клеймом с головой леопарда в короне серебряных изделий ниже «стергингового стандарта». Поставивший такое клеймо должен был уплатить штраф в размере двойной стоимости изделия, а Компания несла ответственность перед королем и парламентом за недобросовестность вордена.

Возложение на Компанию ответственности за нарушения ворденов вызвало необходимость пересмотра системы проверки качества изделий. «На собрании, проходившем 17 декабря 1478 года, Христофор Элион был назначен Публичным пробирщиком с зарплатой 20 фунтов в год» [20]. Он должен был проводить регулярное опробование изделий в Голдсмитс Холле. На изделия, признаваемые соответствующими стандарту, налагалось специальное клеймо — «дейт-летта» (буква даты). Раз в неделю «тач ворден» (ворден, ответственный за наложения клейма соответствия стандарту) должен был посещать пробирщика,

чтобы проверить его работу и одобрить оклейменные изделия путем наложения клейма с головой леопарда в короне. Эта процедура предусмотрена в клятве пробирщика [21], написанной в 1483 году в Книге Ордонансов, к ведению которой Компания приступила в 1478 году в ряду своих реформ. Там же можно увидеть и клятву вордена [22]. К обязанностям пробирщика, также относилось ведение записей об именах мастеров и владельцев изделий, которые он опробовал и оклеймил. Имена мастеров сверялись с данными, предоставляемыми мастерами в пробирный офис (имя мастера и образец клейма), как это требовал Парламентский акт 1477 года (Stat. 17 Edw. IV c. 1). Проверке и клеймению подлежали изделия мастеров, сообщивших свои данные в Пробирный офис.

Новый порядок предоставления изделий на опробование и клеймение также был подробно описан в ордонансе Компании 1483 года: «никакой золото-серебряных дела мастер не может предлагать к продаже изделие из серебра до момента пока он не поставит на нем свое клеймо, после чего такое изделие должно быть принесено в пробирный дом Голдсмится Холла проверено и признано хорошим, после чего пробирщик поставит на нем свое клеймо (клеймо даты), а затем ворден поставит свое с головой леопарда в короне» [23]. То есть теперь клеймо мастера ставилось на изделие перед проверкой, а не после, как это было в 1300 году.

Следует подчеркнуть, что вордены уже не посещали мастерские для проверок, а мастера сами приносили свои изделия в Голдсмитс Холл, где располагался пробирный офис Компании Голдсмитс. Новый порядок повлек изменения в методе проведения самой проверки.

Анализ опубликованных источников по данному вопросу [24] позволяет нам предположить, что до середины XV века в основном использовался метод проверки с помощью пробирного камня [25], а к проверке с помощью тигеля прибегали, «когда результаты проверок на пробирном камне были под сомнением» [26]. Со второй половины XV века проверка изделий из золота и серебра на соответствие стандарту производилась в Голдсмится Холле методом купелирования («метод тигеля») [27], данный процесс технологически являлся более сложным по сравнению с ранее используемым методом, более длительным по времени и требовал специального оборудования.

Интересно, что образцы серебра, которые брались с изделий для проверки «методом тигеля», по внутреннему приказу Компании от 1469 года должны были «целиком использоваться в интересах братства для изготовления коллекции стоящих кубков, которая должна быть начата с двух» [28]. До этого образцы серебра являлись личным приработком (доходом) ворденов.

К концу XV века вордены лишились еще одного источника личного дохода — платы за опробование. Раньше мастера платили ворденам за данную услугу наличными, либо передавали какое-то имущество в залог. После 1478 года плата была отменена и был введен членский взнос в размере 8 пеннивейтов для каждого «брата», зарегистрировавшего свое клеймо в Компании. Взимание платы за опробование и клеймение было возобновлено только в 1739 году, когда Парламент удовлетворил ходатайство Компании об установлении фиксированной стоимости данных услуг. Однако, в соответствии с Парламентским актом (Stat. 12 Geo. II c. 26) от 1739 года, доходы, полученные от оказания услуг по опробованию и клеймению, могли использоваться только для покрытия текущих расходов Компании. Компаниям Голдсмитс в провинциальных городах было разрешено взимать плату за опробование и клеймение изделий равную плате за такие услуги в Лондоне. Вордены могли отказать в опробовании и клеймении, если плата не была своевременно внесена.

Приобретя самостоятельность и стабильность, Компания Голдсмитс во второй четверти XVI века чуть не утратила все свои привилегии. Полагают [29], что это произошло из-за того, что Компания самостоятельно ввела использование нового клейма «шагающий охраняющий лев» (lion passant) [30] «в качестве протеста против значительного понижения качества монет, начавшееся в 1542 году при короле Генрихе VIII» [31]. Клеймо начали использовать в 1544 году для подтверждения того, что качество изделий из драгоценных металлов (подобно монетам) не снизилось. Архивы сохранили свидетельство о гневе короля на вольность Компании Голдсмитс. Впоследствии Компания была оштрафована на 3000 марок и обязана согласиться с назначением двух представителей короля для управления Пробирным офисом. В результате «клеймо шагающий лев» обрело

корону и использовалось в период с 1544 по 1550 год, символизируя королевский надзор за Пробирным офисом. Смерть Генриха VIII (1547) способствовала забвению этого неприятного инцидента, и Компания Голдсмитс продолжила свою обычную деятельность.

Известна, что Компания попыталась отменить «низкие» стандарты для золота. Это произошло в 1854 году, когда Парламентским актом (Stat. 17&18 Vic. c. 96) были легализованы низкие золотые стандарты: 15, 12 и 9 карат. Так в «обзоре Актов Парламента и Хартий», подготовленном Вольтером Придоксом в 1878 по запросу Избранного Комитета при Палате общин, имеется его заметка в отношении акта 1854 года: «Компания Голдсмитс выступала против введения пониженных стандартов из-за низкого содержания золота» [32]. Эта попытка, очевидно, уже не предусматривала дерзких и провокационных мер, как это было в 1544 году, и к великому разочарованию многих «честных» золотых дел мастеров не увенчалась успехом, и «низкие» стандарты продолжали действовать. Единственное, что могло утешить «хранителей стандарта» так это то, что клеймо «корона», удостоверяющее, что изделие является золотом надлежащего качества, на изделиях «низких» стандартов не проставлялось.

Необходимость следовать стандартам и предоставлять в особом порядке свои изделия на проверку ворденам заставляла некоторых недобросовестных мастеров, практикующих использование низкокачественных сплавов, подделывать клейма. Однако данные нарушения решительно пресекались ворденами, контролирующими стандарты и ремесло. В Книгах лондонской Компании Голдсмитс от 1597 года имеется отчет о мошенничествах и поддельных клеймах двух ювелиров, которые были приговорены «к позорному столбу» сначала в Вестминстере, где им прибили уши к столбу, и они стояли с повязкой на головах, на которой были указаны их преступления. «Из Вестминстрера они были приведены к позорному столбу в Чипсайде, где им отрезали уши, после чего их провели через Фостер Лэйн в тюрьму Флит» [33]. В дополнении к своему позору и страданиям они должны были заплатить штраф в десять марок.

Вероятно, Парламентские акты 1363 и 1477 годов, обязывающие золото-серебряных дел мастеров представлять в Пробирных офис

свои имена и клейма, плохо соблюдались мастерами. Поэтому в 1675 году Компания издает ордонанс, согласно которому все мастера по металлу, включая мастеров с небольшим объемом производства, должны были явиться в Голдсмитс Холл, чтобы «записать свои имена и адреса, а также оставить отметки своих клейм на пластине, которая должна была висеть в Пробирном офисе для справки» [34]. Указанные положения касались мастеров, действующих в Лондоне, Вестминстере и в их пригородах. Возможно, на этот раз требования ворденов были соблюдены, однако после пожара 23 ноября 1681 году, все пергаментные свитки с именами и адресами мастеров были утрачены и сохранилась только пластина с образцами клейм. Новые записи о мастерах и их клеймах были начаты с 1697 года.

XVII век стал для Компании периодом финансового кризиса. В те годы доходы Компании не покрывали расходы, в связи с чем ее долги увеличивались с каждым годом. Одной из причин тяжелой финансовой ситуации были обязательные займы короне в период гражданской войны (1642–1660 гг.). Тяжелое положение Компании ухудшили Великий пожар в Лондоне в 1666 году и пожар в пробирной палате Компании в 1681 году. В 1667 году Компании пришлось продать свою коллекцию серебряных и позолоченных изделий [35], а 30 апреля 1669 году Компания обратилась в Суд Помощи с просьбой предоставить денежные средства на восстановление помещений.

Наряду с финансовыми проблемами Компании, также могли возникнуть и проблемы извне, которые вели бы к ухудшению материального положения членов братства. На очередном заседании Суда Помощи 19 июля 1678 года [36] было объявлено о том, что в Парламенте находится законопроект о предоставлении протестантам-иностранцам [37] из других государств права переселения в Англию для осуществления различных работ, требующих ручного труда, включая работы с драгоценными металлами. По мнению Суда Помощи закон мог помешать местным ремесленникам, поэтому было решено выступать против него. Однако, несмотря на протесты Компании, иностранные мастера все-таки получили право прибыть в Англию и стали конкурировать с местными мастерами. Компания поначалу пыталась ограничивать торговлю иностранцев изделиями

из драгоценных металлов на равных правах с местными мастерами, ссылаясь на то, что право зарегистрировать клеймо имеет только член Компании, а продажа без клейм была запрещена законом. Данный спор был разрешен в 1725 году, когда Королевский юрист Лондона, несмотря на возмущения членов лондонской торговли и выступления Компании в их поддержку, определил, что «никому не может быть отказано в праве подавать именные клейма на регистрацию в Пробирный офис, вне зависимости от того, член он Компании или нет» [38]. После этого Пробирный офис Лондона неохотно, но признал права иностранных мастеров по металлу.

Несмотря на финансовые трудности, Компания в конце XVII века все же продолжает свою деятельность. В 1696 году Парламентским актом (Stat. 8 Will. III c. 8) был установлен новый повышенный стандарт для серебряных изделий — стандарт «Британия» [39]. Введение нового стандарта на серебряные изделия было связано с желанием государства остановить происходивший в те годы массовый процесс переплавки серебряных монет в изделия. Переплавка практиковалась недобросовестными мастерами, поскольку до 1696 года стандарты для монет и изделий были одинаковыми и составляли 11 унций 2 пеннивейта – 0,925 в десятичном выражении. В те годы Компания, помимо обязанностей по опробованию и клеймению изделий стандарта «Британия», должна была регистрировать новые клейма мастеров. Теперь клейма мастеров должны были состоять из первых двух букв фамилии, а не из инициалов мастера, как было ранее в связи с использованием «стерлингового стандарта». В 1720 году Парламентским актом (Stat. 6 Geo. I, c. 11) «стерлинговый стандарт», отмененный в 1697 году, был восстановлен и стал существовать одновременно со стандартом «Британия». Мастерам было предоставлено право решать по своему усмотрению, серебро какого стандарта им использовать в своей работе.

В связи с легализацией в 1720 году двух стандартов возникла путаница с клеймами мастеров: одни использовали первые две буквы фамилии, другие — инициалы. Данная проблема была решена Парламентским актом от 1739 года (Stat. 12 Geo. II c. 26), на основании которого все старые клейма мастеров должны уничтожались и мастера должны были зарегистрировать новые

клейма, отличные от предыдущих, а также представить ворденам свое имя и место жительства. В качестве дисциплинарных мер для мастеров, нарушающих указанное предписание акта, была предусмотрена ответственность в виде штрафа в 10 фунтов. Это правило распространялось на мастеров г.Лондона и других провинциальных городов, где действовали пробирные офисы. Указанный парламентский акт 1739 года, помимо названных вопросов, также устанавливал новый порядок предоставления изделий на опробование и клеймение, на основании которого каждый работающий золото-серебряных дел мастер должен послать записку или меморандум с его изделием в пробирный офис, где должны быть указаны дата, его имя, место жительства, вес изделий и описание изделий. Так был создан порядок предоставления на опробование и клеймение, действующий по сей день.

В XVIII веке государство было обеспокоено частыми случаями подделки клейм, в связи с чем был издан ряд нормативных актов, устанавливающих ответственность за подобные нарушения. Так Парламентским актом от 1784 (Stat. 24 Geo. III c. 53) за подделку любых клейм, в том числе городских клейм пробирных офисов Лондона и провинциальных городов, а также умышленную продажу изделий с такими клеймами, либо за перемещение клейм с одного изделия на другое была предусмотрена смертная казнь. С 1 октября 1798 года Парламентским актом 1798 года (Stat. 38 Geo. III c. 69) наказание за подделку клейм смягчается и карается ссылкой до 7 лет. В 1844 году на основании Парламентского акта (Stat. 7&6 Vic. c. 22) наказание вновь ужесточается и теперь за подделку пуансонов, намеренное изменение пуансона, использование поддельного пуансона для клеймения изделий из золота и серебра, перенос клейм английских пробирных офисов с одних изделий на другие и т.п. предусматривалась ссылка до 14 лет, но не менее 7 лет, либо тюремное заключение с исправительными работами на срок не менее трех лет.

Наряду с лондонской Компанией Голдсмитс, полномочиями по опробованию и клеймению изделий обладали и пробирные офисы «провинциальных городов». Первая попытка организовать точки опробования и клеймения изделий из серебра в других городах,

где работали золото-серебряных дел мастера, была предпринята Парламентом с одобрения короля в 1423 году. Так, Парламентским актом 1423 года (Stat. 2 Hen VI c. 14) были назначены семь городов Англии: Йорк, Нью-Касл, Линкольн, Норвич, Бристоль, Солсбери и Ковентри, которые наделялись полномочиями по опробованию и клеймению изделий из серебра в порядке, принятом в Лондоне, при этом указанные города должны были иметь свои собственные клейма (городские). Однако «несмотря на то, что вышеуказанные 7 пробирных офисов были учреждены, все же все или большинство из них впоследствии прекратили свое существование и золото-серебряных дел мастера провинциальных городов направляли свои изделия из серебра для опробования и клеймения в Лондон, а пробирные офисы в Линкольне, Солсбери и Ковентри, если когда-то и были учреждены, то никогда не были впоследствии возрождены вновь, но офисы Йорка, Нью-Кастла, Норвича, Бристоля были возрождены в 1700–1701 годах» [40].

Таким образом, первая попытка по организации «провинциальных» офисов не увенчалась успехом, поскольку к концу XVII века ни одного из назначенных офисов не существовало и, когда в 1696 году на основании Парламентского акта 1696 года (Stat 8&9 Will. III c. 8) был введен новый стандарт для серебряных изделий — «стандарт Британия», в период с 1696 года по 1700 год только Лондонский пробирный офис осуществлял опробование и клеймение изделий из серебра нового стандарта.

Следующая попытка создать пробирные офисы в других городах оказалась более успешной. В 1700–1701 годах (Stat. 12 Will. III c. 4/Stat. 1 Anne c. 9) города, где недавно были учреждены монетные дворы для выплавки сербряных монет: Йорк, Эксетер, Бристоль, Честер и Норвич, Нью-Кастл (1701 год) были повторно назначены для опробования и клеймения готовых изделий (теперь как серебряных, так и золотых). В каждом из указанных городов золото-серебряных дел мастерам, «являющимся почетными гражданами указанных городов, либо проживающим в указанных городах и прошедшим ученичество в сфере золото-серебряных дел», было предписано учредить свою Компанию Голдсмитс. Это и было сделано. Каждый из вновь учрежденных пробирных офисов должен был иметь свое собственное городское клеймо, а порядок опробования и клеймения должен был применяться

подобный тому, что действовал в Лондоне. Теперь золото-серебряных дел мастера, работающие в указанных городах, могли опробовать и клеймить изделия в местных пробирных офисах, не выезжая в Лондон. Те же, кто не имел пробирного офиса в своем городе могли, обращаться в офисы близлежащих городов. При этом мастерам было необходимо зарегистрировать в новых пробирных офисах свои клейма и предоставить туда сведения об имени и месте жительства. Данное правило в 1854 году было отменено Парламентским актом (Stat. 17&18 Vic., c. 96), когда мастерам было предоставлено право выбирать пробирный офис для опробования и клеймения по своему усмотрению.

В 1773 году, помимо указанных шести офисов, на основании Парламентского акта (Stat. 13 Geo. III c. 52) учреждаются два дополнительных пробирных офиса в Бирмингеме и Шеффилде, но им пока было предоставлено право опробования и клеймения изделий только из серебра. Известно, что в учреждении пробирного офиса в Бирмингеме большая заслуга принадлежала Мэтью Болтону, мастеру из Бирмингема, который горячо протестовал против закона, принуждавшего его отправлять изделия из серебра для опробования и клеймения в Честер (пробирный офис, ближайший к Бирмингему, — Л.И.). Поскольку были претензии в отношении деятельности лондонской Компании Голдсмитс, Парламент поддержал инициативу Мэтью Болтона. Впоследствии указанным офисам было предоставлено дополнительное полномочие опробовать и клеймить также изделия из золота, но это произошло только в 1824 году для Бирмингема и в 1903 году для Шеффилда.

Укрепление позиции лондонской Компании Голдсмитс произошло в конце XIX веке, когда из 8 «провинциальных» пробирных офисов остались действовать только три: офис Честера, Бирмингема и Шеффилда.

Интересен факт, что Компания не только реализовывала возложенные на нее функции по пробирному надзору, но и осуществляла благотворительную деятельность, направленную на стимулирование качества ювелирного ремесла в целом. Так в 1564 году Компания учредила первый образовательный грант за лучшую работу на выставках в Оксфорде и Кембридже [41].

В начале XVII века Компания была обеспокоенна общим снижением уровня мастерства и 4 ноября 1607 года был опубликован меморандум, в котором сообщалось, что «искусство и ремесло мастеров по металлу не только пришло в упадок, но рассыпается на множество специальностей, так, что сейчас очень мало работников могут закончить изделие самостоятельно с отделкой и соединением всех частей без помощи многих или нескольких рук…» [42]. Поэтому в Пробирной палате была образована мастерская для мастеров по металлу, желающих зарегистрировать свое клеймо и открыть свой собственный магазин. Им надлежало изготовить проверочный образец, называемый «шедевром». Этот образец выполнялся мастером самостоятельно и проверялся ворденами и двумя опытными мастерами.

В послевоенные годы (война с Францией 1793–1815 г.г.) Компания продолжила активное участие в благотворительности: выплачивала пенсии и выдавала денежные пособия членам братства, а также вела деятельность по развитию ювелирной отрасли, поддерживая лучших мастеров. В 1840 году, когда принц Альберт стал Почетным членом Компании Голдсмитс, Компания приняла участие во Всемирной Промышленной Выставке 1851 года [43], выделив 1000 фунтов на призы «как специальное поощрение производителей столового серебра в данной стране» [44]. Кроме того, в память о выставке Компания приобрела орнаментированную тарелку стоимостью 5000 фунтов.

В целях улучшения технического образования мастеров, вовлеченных в ремесло по металлу, Компания в 1871 году, организовала ежегодное соревнование и предложила призы за лучший дизайн и лучшее исполнение изделий из драгоценных металлов. Для этого из Клеркенвелла пригласили учителя по рисунку и моделированию, который обучал учеников мастеров по металлу и проводил регулярные бесплатные уроки для студентов. Для реализации дальнейших планов в 1877 году Компания объединилась с другими гильдиями и благодаря совместным усилиям в 1878 году был создан Лондонский Институт Города и Гильдий. Указанная организация и сегодня продолжает свою деятельность, предлагая образовательные программы в разных сферах деятельности во всему миру.

В 1889 году Компания Голдсмитс приобрела землю и здания в

Нью-Кроссе на юге Лондона, где ранее располагалась Королевская Морская школа. Там в 1891 году был открыт и новый «Технический Занимательный Институт» (Technical& Recreative Institute), главной задачей которого было совершенствование «технического мастерства, знаний, и общего благополучия молодых мужчин и женщин промышленного, рабочего и ремесленного класса» [45]. В 1904 году институт был передан в подчинение Лондонскому Университету и стал называться «Голдсмитс Колледж». Сегодня он существует под названием «Годсмитс Юниверсити оф Лондон».

Таким образом, Компания Голдсмитс города Лондона, является основной и старейшей организацией, осуществляющей пробирный надзор в Англии, начиная с XIV века. Именно ей английскими монархами было доверено решение задачи государственного масштаба — защитить общество от незаконного использования низкокачественного металла недобросовестными ремесленниками. Для реализации этой задачи Компания в XV веке создала собственную систему опробования и клеймения, используемую по сей день, знание которой так необходимо для достоверной атрибуции английских изделий из драгоценных металлов. Неоценимым вкладом Компании в английскую ювелирную промышленность явилась ее деятельность по поддержанию качества ювелирного мастерства на высоком профессиональном уровне, которая привела к созданию в XIX веке ряда учебных заведений, где и сегодня обучаются мастера ювелирного дела в традициях ремесла, так тщательно охраняемых Компанией на протяжении многих столетий.

Примечания:

1. Ворденами назначались уважаемые и самые искусные золотосеребряных дел мастера для контроля за ремеслом и проверки изделий на соответствие стандарту.

2. *Reddaway T.F*. The early history of the Goldsmiths' Company 1327–1509 // Edward Arnold. — London, 1975. — C. xix.

3. *Chaffers W*. Hallmarks on gold and silver plate employed in the assay offices of England, Scotland and Ireland, ninth edition // Reeves and Turner. — London, 1905. — **C**. 5.

4. *Reddaway T.F*. The early history of the Goldsmiths' Company 1327–1509 // Edward Arnold. — London, 1975. — C. 34.

5. Там же.

6. *Clifford H*. Gold power and allure // The Goldsmiths Company. — London, 2012. — C. 85.

7. Stat. 28 Edw. I c. 20.

8. Edw. III' s Charter of 1327, 13th March: Goldsmiths'Company Book of Ordinances, f. 31.

9. Там же.

10. Святой Дунстан является святым покровителем английских золото-серебряных дел мастеров.

11. Edw. III' s Charter of 1327, 20th March: Goldsmiths'Company Book of Ordinances, f. 33.

12. *Reddaway T.F*. The early history of the Goldsmiths' Company 1327–1509 // Edward Arnold. — London, 1975. — C. 4.

13. Goldsmiths'Company: Book of Ordinances, f. 34.

14. Goldsmiths'Company: Book of Ordinances, f. 34 v.

15. *Reddaway T.F*. The early history of the Goldsmiths' Company 1327–1509 // Edward Arnold. — London, 1975. — C. 45.

16. Charter 16 Rich. II of 1392.

17. Charter 2 Edw. IV of 1462.

18. *Jackson C.J*. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. — London, 1905. — C. 2.

19. Мы полагаем, что Компания Голдсмитс получила свое название несколько позднее. Тексты парламентских актов 1576 года и 1696 года упоминают «ворденов и сообщество ремесла». А «Компания Голдсмитс города Лондона» впервые указывается в парламентском акте 1700 года.

20. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 15.

21. Goldsmith's Company Book of ordinances, f. 13 v: Клятва Пробирщика: «Ты должен поклясться быть справедливым и честным в отношении Короля и его приемников вести себя честно в офисе Общественного Пробирщика в отношении ремесла золото-

серебряных дела мастеров. Ты должен правдиво проверять золото и серебро, которое будет принесено к тебе на проверку. И также ты должен расплавлять все кусочки золота и серебра, переданные тебе, честно и беспристрастно без обмана с минимальными отходами и повреждением и никогда не извлекать какую-либо выгоду от собственника или иного лица, который приносит тебе золото или серебро. И ты не должен принимать золото или серебро, которое ниже установленных стандартов, установленных актом 1478 года. И каждое изделие из золота и серебра, которое ты получишь, ты должен хранить в безопасном месте, сделать о нем необходимые записи и вернуть его честно, когда тебя об этом попросят, сделав об этом необходимую запись беспристрастно. И, если кто-то принесет тебе изделия, изготовленные по старому стандарту для опробования и клеймения, которые не соответствуют текущему стандарту, если это произошло впервые, ты можешь вернуть их владельцу, если же те же изделия будут принесены тебе повторно, ты должен уведомить об этом ворденов для того, чтобы необходимые действия были осуществлены ворденами до возвращения таких изделий владельцу. И, если какие-либо члены ремесла замыслят или предпримут какие-то уловки, вводящие тебя или ворденов в заблуждение, ты должен предупредить об этом ворденов, как только это станет тебе известно, чтобы они смогли принять необходимые меры. И если какой-то из членов ремесла предпочтет сделать сплав из золота или серебра на свой собственный риск и затем принесет готовый металл тебе, ты должен проверить его справедливо и честно, и если он будет хорошим и соответствующим стандарту, поставить на него клеймо не беря ничего. Если же изделие будет ниже стандарта ты должен его расплавить и если сторона принесет тебе необходимое количество золота или серебра, для того, чтобы довести сплав до необходимого стандарта, то сторона оплатит только отходы (waste). И ты не должен проверять любые готовые изделия, если они не имеют клейма мастера… И все остальные дела, которые ты будет делать в интересах братства и для каждого члена братства ты должен делать справедливо и честно с полной силой без обмана: и да поможет тебе Бог!»

22. Goldsmith’s Company Book of ordinances, f. 11: Клатва Вордена:

«Ты должен поклясться быть справедливым и честным в отношении Короля и его приемников. Ты должен делать и способствовать тому, чтобы делали хорошее и честное опробование золота и серебра, не позволяя клеймить золото или серебро, если оно не будет хорошим и не будет соответствовать стандарту, не оказывая никому привилегий из-за любви и не огорчая никого из-за ненависти. Ты должен соблюдать приказы и издавать хорошие приказы, регулирующие ремесло с полной силой и хорошо и честно вести себя по отношению к братству. И ты должен выступать судьей и рассматривать дела твоей Компании по совести. И ты не должен вести какую-либо деятельность по извлечению личной выгоды, которая бы могла повредить общему доходу Компании. Также ты не можешь принимать в Компанию какого-либо человека без согласия Компании: да поможет тебе Бог!»

23. Goldsmith's Company Book of ordinances, I, f. 88.

24. Чарльз Джексон на основании положения статута от 1300 года (28 Edw. I c. 20) о том, что «что никакой сосуд (резервуар) из серебра не должен выходить из рук мастера до момента, пока такой сосуд не будет опробован контролерами по ремеслам», высказывает предположение о том, что возможно здесь имеется ввиду проверка с помощью тигеля, но при этом замечает, что «точной записи о дате, когда тигель впервые стал использоваться для диагностики качества металла не найдено» (*Jackson C.J*. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan & Co. Ltd. — London, 1905. — C. 32). Сюзан Хэа, об этом периоде деятельности ворденов пишет следующее: «Проверки (с помощью тигеля – Л.И.)… очевидно были не часты и возможно делались только тогда, когда результаты проверки на пробирном камне были под сомнением» (*Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 15). Представитель компании Гаррард (R.&S. Garrard&Co.) мистер Джейм М.Гаррард в своих показаниях от 1878 года Избранному Комитету Палаты общин заявлял следующее: «Система «касания» (touch),.. используется, насколько я знаю, выезжающими инспекторами — людьми которые посещают различные места продажи» (Irish University Press of British Parliamentary Papers Se-

lect Committee reports and other papers on silver and gold wares with proceeding minutes of evidence appendices and indices 1817–94 // Irish University Press. — Ireland, 1971. — C. 41).

25. Для диагностики золота с помощью пробирного камня, использовались полоски-тестеры из золота смешанного в разных пропорциях с другим менее ценными металлами (серебром, медью и смесью серебра с медью), называемые «тач нидлс» — пробирные иглы. Они изготавливались в трех комплектах. Комплект состоял из 24 игл от 1ого до 24 карат. Изделием проводилась черта на пробирном камне, цвет которой сравнивался с полосками-тестерами, в результате чего определяли каратность золота. Идентичный комплект игл, но уже изготовленный из серебра с разными примесями использовался для диагностики серебра (*Jackson C.J*. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. — London, 1905. — C. 31–32).

26. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 15.

27. Метод проверки золота с помощью тигеля (по-другому еще называется купелированием): небольшое количество металла выскабливается с изделия для проверки, это количество тщательно взвешивается, к металлу добавляется серебро, в 3 раза превышающее вес тестируемого золота, все вместе заворачивается в тонкий лист свинца, помещается в маленький пустой пористый тигель, сделанный из пепла костей, называемый «купелью». Тигель ставиться в печь и подвергается сильному нагреванию, посредством чего базовый металл окисляется и впитывается купелью, в то время как золото и серебро соединяются в шарик или гранулу на дне купели. Остывшая гранула расчеканивается в тонкую полоску, которая затем сворачивается в спиральный конус, называемый кулек, который помещается в ванну с горячей разбавленной азотной кислотой, в которой серебро растворяется. Кулек в дальнейшем окунают в более концентрированную азотную кислоту, промывают и нагревают докрасна, после чего остается чистое золото, вес которого в пропорции к начальному весу металла взятого на пробу, показывает

качество проверяемого металла (*Jackson C.J*. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan & Co. Ltd. — London, 1905. — C. 32).

28. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 15.

29. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 16.

30. Дословно переводится, как «лев, идущий с поднятой правой передней лапой и смотрящий вправо».

31. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 16.

32. Irish University Press of British Parliamentary Papers Select Committee reports and other papers on silver and gold wares with proceeding minutes of evidence appendices and indices 1817–94 // Irish University Press. — Ireland, 1971. — C. 184.

33. *Studnitz A*. Gold: or legal regulations for the standard of gold& silver wares in different countries of the world with notes and additions by Edwin W.Streeter // Chatto & Windus. — London, 1877. — C. 25.

34. *Hare S.M*. Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978. — C. 16.

35. *Prideaux W.S*. Memorials of the Goldsmiths' Company, vol. II // Eyre & Spottiswoode. — London, 1897. — C. 161.

36. *Prideaux W.S*. Memorials of the Goldsmiths' Company, vol. II // Eyre & Spottiswoode. — London, 1897. — C. 170.

37. Массовые переселения протестантов-иностранцев, вероятно, были связаны с изменениями и отменой в 1685 году Нантского эдикта, в результате которого гугеноты, спасаясь от религиозных преследований, массово переселялись в Англию.

38. http://www.thegoldsmiths.co.uk/library/archives/a-history-of-the-goldsmiths'-company/

39. Стандарт «Британия» действовал с марта 1697 по май 1719 год и составлял 11 унций 10 пеннивейтов (0,958 в десятичном выражении). Изделия данного стандарта клеймились клеймом с изображением фигуры «Британии» и дополнительным клеймом с

изображением льва с повернутой головой — «лайон хэд эрейст» (lion head erased).

40. Extracts from Arts of Parliament for preventing frauds in gold and silver wares and presenting the standards appointing for wrought plate with notes and observations thereon // The Goldsmiths Company Archives, vol. G. II. 2. — London, 1773. — C. 5.

41. http://www.thegoldsmiths.co.uk/library/archives/a-history-of-the-goldsmiths'-company/

42. Там же.

43. Принц Альбер являлся одним из главных инициаторов и организаторов Всемирной промышленной выставки 1851 года.

44. http://www.thegoldsmiths.co.uk/library/archives/a-history-of-the-goldsmiths'-company/

45. http://www.thegoldsmiths.co.uk/library/archives/a-history-of-the-goldsmiths'-company/

Библиография:

1. *Chaffers W*. Hallmarks on gold and silver plate employed in the assay offices of England, Scotland and Ireland, ninth edition // Reeves and Turner. — London, 1905.

2. *Clifford H*. Gold power and allure // The Goldsmiths Company. — London, 2012.

3. *De Castro P*. Law and practice of Hall-marking gold and silver wares, 2nd edition // The technical press Ltd. — London, 1935.

4. Extracts from Arts of Parliament for preventing frauds in gold and silver wares and presenting the standards appointing for wrought plate with notes and observations thereon // The Goldsmiths Company Archives, vol. G. II. 2. — London, 1773.

5. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. — London, 1978.

6. Irish University Press of British Parliamentary Papers Select Committee reports and other papers on silver and gold wares with proceeding minutes of evidence appendices and indices 1817–94 // Irish University Press. — Ireland, 1971.

7. *Jackson C.J.* English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. — London, 1905.

8. *Prideaux W.S.* Summary of Act of Parliament and Charters // The Goldsmiths' Company Archives, vol. G. II. 2. — London, 1878.

9. *Prideaux W.S.* Memorials of the Goldsmiths' Company, vol. II // Eyre&Spottiswoode. — London, 1897.

10. *Reddaway T.F.* The early history of the Goldsmiths' Company 1327–1509 // Edward Arnold. — London, 1975.

11. *Studnitz A.* Gold: or legal regulations for the standard of gold& silver wares in different countries of the world with notes and additions by Edwin W.Streeter // Chatto&Windus. — London, 1877.

С.В. Рассохина

ЮВЕЛИРЫ ФРАНЦИИ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ 1900 ГОДА В ПАРИЖЕ

В статье рассматривается важнейшее событие в истории стиля Ар Нуво — Всемирная Выставка 1900 года в Париже. Участие выдающихся французских ювелиров на этой выставке, представивших свои произведения, стало своеобразным выражением художественных принципов эпохи. В статье выявляется место французской ювелирной школы в истории ювелирного искусства Ар Нуво и ее огромный вклад в дело распространения нового стиля.

The article deals with the most important event in the history of Art Nouveau style — World Exhibition in Paris in 1900. Participation of prominent French jewelers at this exhibition, showing their works, was a kind of artistic principles era. The article reveals the place of the French jewelry school in the history of jewelry Art Nouveau and its enormous contribution to the spreading of the new style.

Ключевые слова: ювелирное искусство, Ар Нуво, Всемирная Выставка 1900 года, Франция, Лалик, Веве, Фуке.

Keywords: jewelry, Art Nouveau, international exhibition, France, Lalique, Vever, Fouquet.

В конце XIX — начале XX века происходит серьезное переустройство всей экономики и промышленности, появляются новые технические достижения и научные открытия, развиваются средства сообщения, ускоряются темпы общественного развития, меняется обыденное сознание. Изменяется и роль искусства в жизни общества. «Взятый в конце XIX столетия «разбег» приводит к новым важным свершениям в

культурной жизни Франции, которая развивается на фоне переживаемого страной экономического подъема… Париж живет исключительно бурно и притягивает к себе не только тех художников, которые стремятся к успеху, почестям, заказам…, но и тех, кто ищет новые пути в искусстве» [1]. Возникает потребность в новом художественном языке. Искусство вступает на путь обновления, в результате которого происходят большие изменения во все жанрах. Появляется новое направление, которое оказалось невероятно сложным и неординарным: в процессе своего художественного развития и истории, соединения реалистического и фантазийного начал оно сформировалось в стиль Ар Нуво, в полной мере отразивший свое время.

Но, несмотря на технический прогресс (рост количества железных дорог, строительство современных кораблей, новых городов, заводов, фабрик и т.д.), «эти нововведения, вместе с увеличением их потребления, позволяли быстро менять моду, и были периоды, когда стиль иногда совпадал с потребностями и по ходу «подпитывался» новым, сбивая всех с толку, но неизменно поднимался вверх» [2]. Важнейшие искусства — архитектура, живопись, скульптура не были доминирующими в период Ар Нуво. Возникший огромный спрос на произведения в этом стиле (мебель, стекло, керамику, текстиль, обои, одним словом, предметы быта) обусловил выдвижение на первый план декоративно-прикладного искусства, которое создавало уютные и гармоничные дома, принесло красоту в повседневную жизнь, тем самым усиливая значимость работы каждого мастера. В постановке новых задач художники декоративно-прикладного искусства «сотрудничали» с другими видами искусства, которые являлись родственными им по изобразительному языку и в произведениях которых главной темой была природа. «Модерн в общепринятом понимании ярче всего проявился во Франции, где источником новых форм и декоративных мотивов стал природный мир, неисчерпаемый в своем богатстве. Надо было «воззвать к природе» — этому вечному источнику вдохновения, чтобы уйти от имитации исторических стилей» [3].

Франция в XIX веке была признанным центром европейской культуры: все новейшие веяния и направления в искусстве исходили оттуда или же устремлялись туда извне, чтобы там получить мировое

признание. По сравнению с серединой XIX века, в конце его в этой стране существенно меняется место искусства в общем течении развития культуры. Оно находится в постоянном поиске новых декоративных форм. Многие мастера не концентрируются на одном виде искусства, они реализовывают себя сразу в нескольких сферах, оставаясь при этом художниками высочайшего уровня. Некоторых из них могло заинтересовать и производство великолепных ваз из стекла и неповторимых мебельных предметов одновременно. Или, например, многие ювелиры создавали эскизы украшений, под стать живописным шедеврам, или художники писали полотна, где были изображены драгоценности, которые затем ювелиры воплощали в золоте, платине, серебре, украшали эмалью и драгоценными и полудрагоценными камнями. В этом состояла определенная особенность Ар Нуво. Это само по себе уже привлекло большое внимание публики, критиков и искусствоведов. «То, что обычно называют французским «вкусом», есть бессознательная привычка, не позволяющая забывать о достижениях прошлого и опускаться ниже определенного уровня»[4]. И ювелирное дело находилось в авангарде нового направления. К 1900 году украшения стали предметом искусства.

В развитии мирового художественного процесса французское искусство играло очень заметную роль. «Художественная жизнь Франции в последней трети XIX века по ее интенсивности и разнообразию, пожалуй, превосходила все, что имело место ранее. Именно в этот период становится очевидным, что Франция стала лидером в развитии художественной культуры Запада» [5]. Это лидерство стало возможным благодаря Парижским Салонам и событию мирового значения, которое происходило в 1900 году в Париже в течение семи месяцев.

Это событие стало главным и в истории стиля Ар Нуво — грандиозная Всемирная выставка (Paris Universelle 1900). По масштабности она превосходила все предыдущие смотры мирового искусства. Согласно официальным данным, выставку посетили с 15 апреля по 12 ноября более 47 миллионов человек!

Бельгийский поэт, драматург и критик Эмиль Верхарн, автор поэтического сборника «Les Villes Tentaculaires» («Щупальца городов», 1895), так описал картину событий, происходящих на выставке: «Сегодня

павильоны и дворцы существуют вместе: ища друг друга, притягиваясь друг к другу, стоя перед друг другом, ослепляя друг друга, завидуя друг другу и опьяняя себя взаимным шумом. Их блеск растворяется в толпе, которую они зазывают и от которой они заимствуют свою красоту, точно так же, как старинные дворцы искали себя в одиночестве. Толпа оживляет улицы, террасы и эспланады своими разноцветными массами… Толпа красива, весела, жива. Она создает миллионы волн, которым дает ритмичную регулярность, даже тогда, когда затихает. Это — могущественное и волнующее зрелище…» [6]. Посетители Выставки принадлежали разным поколениям и социальным группам, однако, находясь в прекрасных сказочных дворцах и павильонах, видя великолепие произведений искусства, наблюдая ночные празднества, фейерверки, они ощущали себя свидетелями «рассвета нового мира», и именно здесь и сейчас происходило очень важное событие, давшее абсолютное понимание счастья. Так Выставка 1900 года «дала французам чувство возвращения в возраст чудес» [7].

Семьдесят шесть тысяч экспонентов — тридцать шесть тысяч из Франции и сорок тысяч из-за границы, создали дворцы, наполнили их произведениями искусства, которые многие их увидевшие воспринимали как волшебство. Мир стремился туда, где праздник гарантирован всем и каждому. Любой нашел там воплощение своей мечты. Это было сродни мировой театральной постановке. Все нации, как на огромной сцене, «выходили» одна за другой, демонстрируя лучшие достижения своей культуры и все, что было показано в те дни, представляло цивилизацию. Колоссальный, неисчерпаемый источник красоты вдохновил новый стиль. Он вызывал только чувство восхищения и уважения. «Великолепие идей преобладало над великолепием вещей, и никто не считал возможным, чтобы стоять в стороне от движения мира» [8].

Франция не отставала в показе своих сокровищ, их было огромное количество. Каждый жанр стремился «превзойти» другой, а то и самое себя. Во французских павильонах флоральное движение Ар Нуво, которое в течение предыдущих десяти лет стремилось изменять традиционные декоративные стили, создало собственное эстетическое кредо. Именно здесь художники и мастера представили национальное

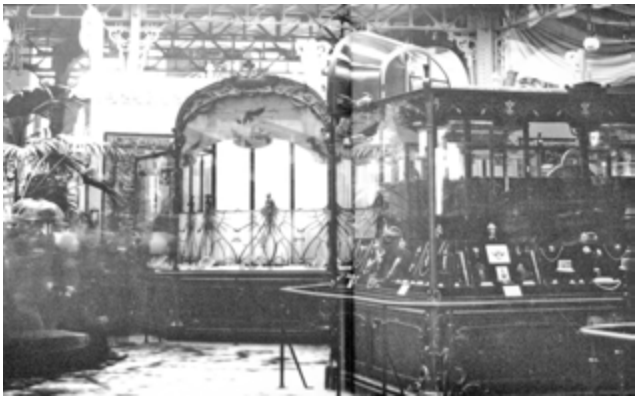


Рисунок 1. Интерьер Павильона объединенных декоративных искусств на Всемирной выставке 1900 г. Вид на витрины Р.Лалика (слева) и А.Веве (справа). Фото 1900 г. из архива Веве. Музей Декоративных искусств, Париж

направление нового стиля. Ар Нуво «оставил» свой росчерк и на драгоценных изделиях, и на самых простых бытовых предметах, — все было подчинено только ему во французских павильонах.

В одном из них — Павильоне объединенных декоративных искусств были представлены ювелирные украшения, которые произвели сенсацию (рис. 1). До этого искушенные парижане в большинстве своем не видели ничего подобного. Волна нахлынувшего интереса никого не оставила равнодушным.

К счастью, одно из помещений, находящегося внутри Павильона Драгоценностей, построенного под руководством архитектора Хентшелля, было почти точно восстановлено в Музее декоративного искусства в Париже. Сегодня в тех же самых витиеватых витринах на фоне подлинных деревянных панелей, которые украшают стены, можно видеть произведения искусства, которые привлекли так много посетителей. Это единственный внутренний ансамбль выставки, который все еще существует в своем первоначальном виде. Здесь творилась история Ар Нуво, здесь были представлены его «безумные» проекты.

Интерьер павильона был устроен, подобно ювелирному магазину. В нем было три помещения. «Первый, тот, восстановленный в Музее декоративного искусства, опирался на резные деревянные столбы, напоминающие стилизованные деревья, которые показывали фактически природную мистику Вагнера, все это очень напоминало



Рисунок 2. Р.Лалик. Диадема «Сирена». 1897–1898 гг. Музей Декоративных искусств, Париж

сцену в саду Клайнгсора, с драгоценностями Лалика и стеклянными вазами Галле. В этих резных витринах посетители могли восхищаться лучшими изделиями Ар Нуво, высоко ценимы сегодня, благодаря которым появилось это движение…» [9]. Витрины Рене Лалика украшала бронзовая решетка, декорированная изображениями женщин-бабочек, — дань почтения танцовщице Лои Фуллер. Ее изображение или, скорее, изображение ее движения, воспроизводилось многими французскими ювелирами в драгоценных материалах, которые были представлены здесь же, на Выставке. «Ее трепещущие завесы» особенно вдохновляли Рене Лалика и Анри Веве.

Витрины ювелиров Франции напоминали гигантские шкатулки. Большое количество разнообразных произведений ослепляло публику блеском эмалей и сверканием камней и поражало невероятными, фантастическими украшениями, до сей поры невиданными. Сара Бернар, которая очень способствовала карьере Рене Лалика, вдохновила его создать к Выставке диадему «Сирена» (золото, бронза, изумруды, опалы) (рис. 2) и украшение для корсажа с изображением наяд и хищных рыб (золото, серебро, эмаль, опал, стекло) (рис. 4). Многие из этих работ показали экстраординарную новизну. Можно сказать, что создавать такие украшения было невероятно смелым шагом, по сути, французская ювелирная школа совершила переворот в ювелирном



Рисунок 3. Р.Лалик. Украшение для корсажа «Наяды и хищные рыбы». Ок. 1900 г. Музей искусства и художественных ремесел, Гамбург

искусстве, в традиционном понимании и назначении драгоценностей. Это была революция в положительном смысле этого понятия.

Творчество выдающихся французских ювелиров, представленных на Выставке, воспринималось как идеал нового искусства, как эталон, без которого, на тот момент мировое ювелирное искусство было абсолютно немыслимо. «Французское превосходство в ювелирном искусстве кажется неоспоримым сегодня. Нет беспристрастного наблюдателя, который бы отрицал тот факт, что с нами больше богатства, больше разнообразия, больше оригинальности, которые больше нигде не найти; и ювелирная секция в Esplanade des Invalides на выставке 1900 г. представила целый мир прогресса, сделанный в этой особенной отрасли прикладного искусства, наших мастеров и художников, показавших остроумие, фантазию, орнаментальность, которые особенно свойственны французской расе во всем, что относится к статьям роскоши, тем вещам, которые в сущности «бесполезны», если так можно сказать о женских украшениях, если так можно взглянуть на красоту драгоценных камней, искусное эмалирование и тончайшие формы, — каждая, к слову сказать, взята от безграничного богатства Природы…» [10].

Кроме чисто национальных особенностей (сложных флорально-орнаментально-фигуративных форм, сочетания материалов и др.),



Рисунок 4. Р.Лалик. Брошь-подвеска «Ласточки и девушки». 1898 г. Музей украшений, Пфорцхайм

французской ювелирной школе удалось дать лирически выразительный вариант Ар Нуво, с глубоко проработанной романтической поэтикой стиля. Не удивительно, что Выставка «вызвала громадный интерес к французской моде и дизайну» [11], в том числе и к ювелирному искусству. Он был настолько велик, что на Выставке эти украшения приобретались не только частными лицами. Каждый хотел иметь какой-нибудь пример Ар Нуво, и драгоценности были одними из самых ярких способов принять этот стиль. Многие из них положили начало формирования музейных собраний ювелирного искусства Ар Нуво, например, таких как Музей Галуста Гюльбенкяна в Лиссабоне, или дополнили сокровищницы музеев, таких как Музей украшений в Пфорцхайме, Музей искусства и ремесел в Гамбурге, Музее декоративного искусства в Париже и др.

По сей день эти коллекции произведений французских ювелиров периода Ар Нуво являются сокровищами мирового значения. Среди таких произведений — брошь-подвеска Лалика «Ласточки и девушки» (золото, эмаль, жемчуг) (рис. 4). Она была куплена в 1900 году на Всемирной выставке специально для собрания украшений «города золота» Пфорцхайма, который находится на севере Шварцвальда. В Музей Гамбурга отправился гребень «Хризантемы» работы Рене Лалика (золото, рог, эмаль, опалы) (рис. 5).

Еще два произведения французского ювелирного искусства, представленные на Выставке 1900 года от дома Веве по эскизу Э.Грассе, выполненные из золота и декорированные эмалями и полудрагоценными камнями, ныне находятся в постоянной экспозиции Музее декоративного искусства в Париже. Там же можно увидеть и довольно редкое ювелирное произведение для Ар Нуво — часы работы Лалика (золото, эмаль, стекло) (рис. 6), демонстрировавшиеся в его витрине в Павильоне объединенных декоративных искусств и



Рисунок 5. Р.Лалик. Гребень «Хризантемы». 1899–1900 гг. Музей искусства и художественных ремесел, Гамбург



Рисунок 6. Р.Лалик. Часы «Сосновые шишки». 1898–1900 гг. Музей декоративного искусства, Париж

переданные им в Музей по окончании выставки. «Можно сказать, что искусство этого времени прекрасно отражало дух своей эпохи» [12]. В самом деле, драгоценности французских мастеров, эти миниатюрные произведения искусства, настолько потрясли современников, что уже сразу, еще во время работы Выставки, они были возведены в ранг национального достояния и достопримечательностей музейного уровня. Таких драгоценностей никто не делал «ни до, ни после». Каждое украшение было действительно «objet d′art».

Еще одна из важнейших особенностей французского Ар Нуво — пропаганда ювелирного искусства через печатные издания. В специфической форме давалась возможность изучения и понимания драгоценностей, экспертизы и их анализа. Основным источником этих знаний стали парижские журналы *La Revue de la bijouterie, joaillerie, orfevrerie* (1900–1905), *Revue des arts decoratifs (*1897–1902), *Art*

et decoration, основанный в 1896 году, и *L'Art decoratif* (1898–1914). Некоторые выпуски были полностью посвящены проектам украшений, с описательными эссе и статьями. Особенно в период Выставки статьи известных французских критиков способствовали расширению географических границ, популяризации ювелирного искусства Франции, в котором, они считали, проявилось новаторство, специфические национальные особенности, творческие интерпретации принципов «нового» стиля.

Важнейшим итогом Всемирной Выставки, вошедшим в историю искусства, явилась концентрация в одном месте огромного количества произведений искусства, потрясающий показ богатства всей планеты, следствием чего, было рождение новой эстетической системы изобразительно-выразительных средств, которая стремительно распространилась по всей Европе и перешагнула за океан. Особая заслуга в этом принадлежит и выдающимся французским ювелирам. И, несмотря на неизбежность распространения массовой индустрии производства, то есть «дань моде», объединение искусства и промышленности, такое направление, как ювелирное дело, могло и должно было быть индивидуальным, основанным на высокой художественной программе, на ценном ручном производстве, — это также было показано более ста лет назад на парижской Выставке 1900 года.

Третья республика одержала очень важную победу. Франция обрела огромный вес в культурной и политической жизни. Выставка помогла сформировать действительно ценные принципы: искусство объединило народы и страны; искусство имело и имеет созидательный характер; искусство расширило сферу своего влияния и охватило культуру в целом, что создало не только новый стиль в искусстве, но и новый стиль жизни; искусство явилось мощным аргументом в защиту мира и спасением от войн и, наконец, искусство и демократия обеспечили универсальный мир — это был серьезный и значимый политический итог Всемирной выставки 1900 года. И, что немаловажно, этому способствовало и искусство ведущих французских ювелиров, их индивидуальный стиль, личностная самобытность, определяющая национальное своеобразие и отдельное направление Ар Нуво.

Примечания:

1. Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII–XX веков. — Л., 1990. — С. 172.
2. *Lancaster D.* Art Nouveau Jewelry. The Connoisseur's Guide. — London, 1996. — P. 6.
3. В плену у линии: искусство Модерна в собрании Эрмитажа. — СПб., 2005. — С. 15.
4. *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX веков. — М., 1987. — С. 265.
5. *Калитина Н.Н.* Указ. соч. — С. 116.
6. Jullian *P.* Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900. — London, 1974. — P. 197.
7. *Jullian P.* Ibid. — P. 93.
8. *Jullian P.* Ibid. — P. 203.
9. *Jullian P.* Ibid. — P. 112.
10. Modern design in jewellery and fans. Ed. By Charles Holme. — London, Paris, N.Y., 1902. — P. 1.
11. *Lancaster D.* Op. cit. — P. 20.
12. В плену у линии: искусство модерна в собрании Эрмитажа. — С. 31.

Библиография:

1. *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX веков. — М., 1987.
2. В плену у линии: искусство Модерна в собрании Эрмитажа. — СПб., 2005.
3. *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII–XX веков. – Л., 1990.
4. *Jullian P.* Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900. — London, 1974.
5. *Lancaster D.* Art Nouveau Jewelry. The Connoisseur's Guide. — London, 1996.
6. Modern design in jewellery and fans. Ed. By Charles Holme. — London, Paris, N.Y., 1902.

Г.А. Пудов

О ХОЛМОГОРСКИХ И ВЕЛИКОУСТЮЖСКИХ СУНДУЧНЫХ ИЗДЕЛИЯХ XVII–XVIII ВЕКОВ (КОЛЛЕКЦИЯ ОТДЕЛА НАРОДНОГО ИСКУССТВА РУССКОГО МУЗЕЯ)

Предлагаемая статья посвящена коллекции сундуков и шкатулок мастеров Холмогор и Великого Устюга, находящейся в Отделе народного искусства Русского музея. Автором указываются время и источники поступления произведений в музейную коллекцию, предпринята попытка классификации и художественного анализа рассматриваемых вещей, а также определения особенностей коллекции.

The present paper deals with an issue of collection of trunks and small boxes from Cholmogory and Velikii Ustiug. They are in the collection of Department of folk art of the Russian museum. The author writes about time and sources of receipt of works in the museum collection. This article is an attempt of classification and analysis of works of folk art and also determinations of features of collection of north trunks and small boxes.

Ключевые слова: сундуки, шкатулки, русское народное искусство, сундучная роспись, сундуки с железной отделкой, отдел народного искусства, Русский музей.

Keywords: trunks, small boxes, russian folk art, painting on trunks, trunks decorated with iron, department of folk art, Russian museum.

Производство сундуков и ларцов в Холмогорах и Великом Устюге в XVII–XVIII веках — широко известное художественное явление. Произведения местных мастеров хранятся во многих музеях (1). Особо ценные в художественном отношении экземпляры находятся в собрании Исторического музея (2). Своя коллекция сложилась и в Русском музее.

В собрании отдела народного искусства ГРМ есть значительное количество сундуков, ларцов и шкатулок, изготовленных в Холмогорах и Великом Устюге, — около 90 произведений. Самые ранние были изготовлены в XVII столетии, самые поздние — в I половине XX века.

Основа этой коллекции была заложена в 1938 году, когда из Кустарного музея и Эрмитажа поступило множество сундуков, ларцов и шкатулок (некоторые ранее находились в музее ЦУТР и в ОПХ). Другим важным источником стали экспедиции Русского музея в Архангельскую (1962, 1964, 1972, 1988, 1990), Вологодскую (1965–1967) и Костромскую области (1973). Несколько произведений поступило из собраний частных лиц.

Холмогорские и великоустюжские сундуки и шкатулки неоднократно участвовали в выставках, проводившихся вне стен Русского музея (3), несколько вещей представлены сегодня на постоянной экспозиции отдела народного искусства (4). Некоторые из них упоминались в научной литературе [4, 11], [15, 126, ил. 113, 114].

Однако многие нуждаются в уточнении (часто — определении) места и времени производства. Вещи имеют разную степень сохранности и представляют устойчивые типы изделий. Они четко подразделяются на отдельные группы. Как правило, холмогорские и устюжские сундучные произведения узнаваемы на фоне продукции других центров.

Надежным ориентиром при атрибуции стало наличие устойчивых типологических признаков и многочисленных аналогий в других музеях, а также существование некоторых второстепенных обстоятельств, связанных с экспедиционной деятельностью Русского музея.

Несмотря на то, что холмогорские и устюжские изделия постоянно упоминаются в научной литературе, каталогах выставок, различных путеводителях, их часто путают. Благодаря исследованию А.А.Гилодо и Т.А.Лобаневой [2, 350–365], ставшему уже классическим для этой области русского народного искусства, их возможно четко разделить.

В упомянутой статье холмогорские произведения делятся на шесть типов, в коллекции ОНИ представлены не все. К первому относится большой дубовый сундук, обитый «широкими плоскими просечными полосами железа, которые набивались вертикально и горизонтально, вплотную друг к другу, создавая сплошное железное покрытие всей



Рисунок 1

поверхности вещи» [2, 353] (5) (в инвентарных книгах отдела он датируется предположительно XVIII веком, место производства не указано). Ажурные полосы наложены на слюду красного и зеленого цветов. Плоская крышка больше дна по размерам, поэтому создает своего рода навес, что характерно для холмогорских изделий. Внутренняя поверхность крышки и углы сундука дополнительно укреплены железными полосами. Датировать эту вещь (по аналогиям из ГИМ и ВМДПНИ) необходимо более ранним временем: середина XVII века. Место производства — Холмогоры.

Ко второму типу сундуков относится девять изделий (6). Их отличают «широкие плоские просечные полосы, расположенные вертикально на равном расстоянии друг от друга» [2, 353]. Всех их можно атрибутировать как холмогорскую работу (место создания в инвентарных книгах не указано) и датировать серединой — II половиной XVII века (рис. 1, справа).

Лучшим образцом подобных изделий в коллекции является крупный ларец, обитый широкими полосами с кованым узором (7). Они со всех сторон покрывают вещь. Дно обито железными полосами, образующими клетку. Внутренняя поверхность оклеена бумагой с цветочными узорами. Ларец имеет два яруса, то есть сделан «о два жира». Вторым ярусом служит вместилище четырехскатного верха. В нижнем находится семь ящиков: один большой и шесть маленьких. Их конструкция имеет особенность: маленькие ящики можно открыть только при открытом состоянии большого. Неслучайно именно он



Рисунок 2

дополнительно укреплен тремя железными полосами (замочная скважина также находится на нем). Кроме того, необходимо отметить, что верхний и нижний ярусы ларца не связаны между собой, они имеют отдельные ключевые отверстия. Конструкция ларца очень продумана, каждая его деталь способствует прочности, и, стало быть, рассчитана на непосредственные функции изделия.

Подобными качествами обладает большая холмогорская скрыня, также относящаяся к этой группе изделий (8). Ее отличием от рассмотренного выше ларца является наличие двух дверок на лицевой стороне. Скрыня состоит из двух частей: четырехскатного верха и высокого нижнего вместилища, в котором находились выдвижные ящики и несколько гнезд над ними (это как бы средний ярус, он имеет отдельное ключевое отверстие). А.А.Гилодо и Т.А.Лобанева справедливо считали, что «наиболее сложными по своему устройству среди холмогорских изделий с железной оковкой были скрыни» [2, 353]. Подобные вещи были широко распространены в домах русских бояр XVII–XVIII веков. Например, скрыни «холмогорские, створчатые» находились в палатах Алексея Голицына и Артамона Матвеева [10, 23, 112], [11, 20].

Ларцы-подголовники, обитые гладкими железными полосами,

относятся к четвертому типу (9). Первый из них (рис. 2), обладая типичными признаками холмогорских изделий [2, 357], имеет редкую особенность: на нем указаны дата («1750 году сентября 23 дня») и имя («Ивана Чупятова»). Между полосами, образующими клетку, расположены ажурные розетки. Углы крышки также украшены просечными накладками. Подобные произведения во многих случаях становятся опорными точками при атрибуции больших групп изделий.

На втором подголовнике из коллекции ОНИ полосы набиты вертикально на равном расстоянии друг от друга. Пространство между ними заполнено фигурными просечными накладками-розетками с изображениями кринов. Одно из изображений на лицевой поверхности — двуглавый орел. Под некоторыми из накладок размещены цветные вставки. Боковые и задняя стороны ларца не украшены. Внутренняя поверхность крышки декорирована просечными накладками с растительным орнаментом и позолоченным изображением херувима. На дне — кусок парчи с золотистым узором.

Художественное решение вещи отличается разнообразием. Мастер стремился создать красивую, нарядную вещь. Несмотря на то, что ларцы — подголовники считаются типично русским типом сундука, надо указать, что в других странах в XVII–XVIII веках подобные изделия также встречались (10).

Однако касательно рассматриваемого подголовника из коллекции ОНИ надо отметить, что нельзя исключать факт его чуть более позднего происхождения. Оловянные накладки XVII века могли быть прикреплены с целью «состарить» изделие.

Отдельную группу холмогорских вещей образовали небольшие ларцы-теремки, обитые широкими железными полосами с просечными узорами (11). Это, пожалуй, один из самых распространенных видов холмогорских изделий, встречающихся в различных музейных собраниях. Ларцы состоят из двух отделений, каждое из которых имеет свою замочную скважину. Низ таких изделий, часто поставленных на невысокие ножки, полностью зашит металлическими листами. В украшении использована слюда (иногда бумага) красного и зеленого цветов. Шляпки гвоздей, которыми прибиты железные полосы, использованы как одно из средств декоративного оформления. Местом

производства ларцов в инвентарных книгах ОНИ названа Ярославская губерния, время — XVII век. Место производства должно быть изменено: Холмогоры.

Самостоятельную группу произведений представляют небольшие лубяные коробьи, обитые железными полосами (12). В инвентарных книгах место их производства не названо, время у некоторых указано — XIX век. Однако известно, что во II половине XVII столетия такие лубяные коробьи изготавливали в Великом Устюге. Например, в 1673 году Иван Васильевич Ходутин покупал лубки и замки «коробейные с прутьем» и «оковывал лубки и продавал коробьями», Петр Васильевич Ходутин продал окованную коробку с замком сыну воеводы И.И.Ржевского Тимофею за 5 алтын, позднее — большую окованную коробку на трех вертлюгах за 13 алтын 2 деньги; Яков Кузьмич Худяков в 1669 году продал «коробью окованную» жене воеводы, он же в 1670/1671 году продал на воеводский двор наряду с 11 коробками с замками и двумя подголовками 10 «лубков коробейных» [9, 419, 409, 415]. Кроме того, есть сведения, что подобные изделия отвозили в то время на продажу в Холмогоры, Архангельск, на Вятку и Вагу [9, 626, 627, 632]. Поэтому их не могли делать в названных местностях. Этого достаточно для атрибуции лубяных коробьев как устюжской работы. Стало быть, изделия из коллекции ОНИ могут считаться изготовленными в Великом Устюге во II половине XVII столетия.

Другая группа произведений — ларцы и шкатулки, украшенные слюдой и оловянными накладками. В собрании их три: ларец и две шкатулки (13). В инвентарных книгах указано лишь время их производства — XIX век. Многочисленные аналогии (в том числе выносные фонари) из других музеев, например, Эрмитажа [7, №№ 63, 64, 71–73], [16, цветная вклейка между страницами 160 и 161] (14), позволяют датировать эти вещи концом XVII — началом XVIII века. В литературе местом их производства называется либо Великий Устюг (И.Н.Уханова), либо новгородские или архангельские земли (?) (И.А.Шалина), либо оно вообще не указывается (А.С.Косцова, Л.Р.Никифорова [12, 5], Н.В.Гормина [3, 68–69]), либо определяется очень широко: «Россия» (Е.Б.Елькова [14, 404–408]). Н.Р.Левинсон считал, что такие вещи «особенно были распространены на русском

Севере» [8, 333]. В.В.Игошев писал, что, хотя они «особенно часто встречались на Русском Севере», изготавливались ремесленниками из разных городов России [6, 184–185]. Таким образом, на сегодняшний день твердо установлено лишь то, что они могли быть изготовлены на Русском севере. Их атрибуция как устюжских вещей остается под вопросом.

Стилистически к ним примыкают еще несколько изделий с оловянными накладками. Это ларцы с инвентарными номерами М–41, М–352, М–25. Два первых находятся ныне на экспозиции ОНИ. В инвентарных книгах указаны (предположительно) место и время производства – Москва, XVIII век. Последний не атрибутирован совсем. Заметим, что оловянные накладки имеет на лицевой стороне и другой ларец-подголовник из ОНИ, уже рассмотренный выше (15). Они полностью идентичны оловянным накладкам зеркала, находящегося также в коллекции Русского музея, и представляющего, по всей вероятности, тот же центр производства (16).

Некоторые рассматриваемые произведения из собрания отдела народного искусства украшены росписью. На одних вещах — это типично устюжское «травное» письмо, на других — сюжетные изображения.

Крышка небольшого сундучка, обитого выпуклыми железными полосами и резными накладками на фоне красной и зеленой слюды (17), с внутренней стороны украшена сложным растительным орнаментом. Он состоит из переплетения крупных стеблей с пышными завитками. Композиции свойственна строгая симметричность (плод с отходящими от него побегами располагается точно по центру). В украшении сундучка заметно влияние искусства книжной иллюстрации. Орнамент плоскостной и многоцветный. Ему как бы тесно в пределах декоративного поля, некоторые мотивы «срезаются» краем крышки. Подобные композиции встречаются на нескольких изделиях из собрания ВУИАХМЗ и ГИМ. С.В.Просвиркина и С.К.Жегалова указывали на то, что такие композиции «как и иконы, делались по переводу или прориси» [13, 15]. Роспись сундука из ОНИ ГРМ отличается от украшения вещей из коллекции Исторического музея лишь мельчайшими деталями, которые были добавлены мастером «от руки». В инвентарных книгах

ОНИ место производства рассматриваемого сундука не отмечено, поэтому (по аналогии с изделиями из Исторического музея) можно указать, что он был изготовлен в Устюге. Об этом свидетельствует и ряд технических деталей.

А на лубяных коробьях представлены сюжетные живописные композиции (18). Это часто встречающиеся сцены застолий или прогулок галантных дам и кавалеров в костюмах эпохи Петра I. Плоскостные, яркие фигуры окружены изображениями тюльпанов, извивающихся побегов, а также различных геометрических фигур и архитектурных мотивов. Зачастую на таких изделиях растительный и геометрический орнамент исполнен мастером более уверенно и свободно, чем изображения дам и кавалеров. Последние становятся лишь незначительной частью живописного украшения. По аналогиям из ГИМ вещи можно датировать I половиной XVIII века.

В XIX веке оковка устюжских произведений значительно изменилась. Порой грубоватая работа кузнецов начала напоминать изделия серебряников. Основным видом продукции стали небольшие шкатулки. Их стенки украсили прихотливые извивы растительных завитков. В коллекции ОНИ около семнадцати таких произведений (19). В инвентарных книгах местом их производства называется Ярославль или Великий Устюг (предположительно), время создания у большинства изделий отмечено как «XVIII век» (предположительно) или совсем не указано. На сегодняшний день можно констатировать, что вещи были созданы в Великом Устюге (20). Кроме того, на основании некоторых технических особенностей и многочисленных аналогий их необходимо датировать точнее. Большинство рассматриваемых вещей было изготовлено в середине — II половине XVIII века (21). Чуть более поздним временем, то есть II половиной XVIII столетия, необходимо датировать два произведения этой группы, имеющие плоскую крышку (22). Многочисленные аналогии из других музеев подтверждают предложенную датировку [2, 362–363]. Кроме того, в ее пользу может служить просечной узор различных устюжских произведений XVIII столетия (например, наверший хоругвей) (23).

Среди этой стандартной продукции встречаются подлинные шедевры народного искусства. Речь может идти о большой шкатулке,



Рисунок 3

украшенной зеленой слюдой, на которую наложены железные полосы с прорезным узором (рис. 3) (24). Шкатулка по форме напоминает несколько приплюснутый сверху ларец. Стенки ее плоской крышки чуть скошены. Прорезной узор образован из тонких переплетающихся железных нитей — стеблей растительного орнамента, в котором четко выделяются S-образные завитки, а также завитки со спирально загнутыми внутрь обоими или одним концом. Узор создает сплошное ажурное покрытие произведения.

Прорезной декор шкатулки имеет барочную композицию с ясно читаемым центром в виде сердцевидной фигуры, от которой отходят растительные завитки. Этот центр расположен точно посередине поверхности лицевой стороны и крышки, то есть делит их плоскость на две зеркальные равные части. Подчеркнутая строгость в построении орнамента в данном случае необходима. Она вносит размеренность, равновесие в декоративное оформление произведения.

Необходимо отметить высочайшее техническое мастерство, с которым выполнена эта шкатулка. Каждая мелочь, каждая деталь продумана. Учитывая не совсем стандартную форму изделия, можно предположить, что каждая полоса прорезного орнамента делалась специально для этой шкатулки, то есть ее декоративное оформление имеет эксклюзивный характер. Скорее всего, она была изготовлена по

заказу. Подобные шкатулки, украшенные прорезным растительным орнаментом и имеющие плоские крышки, в Великом Устюге делали во II половине XVIII века. Так и можно датировать эту вещь.

В XIX веке в Устюге изготавливали шкатулки, покрытые гладкими железными полосами. Устюжское происхождение таких вещей определяется по ажурным просечным накладкам на углах крышки и ключевине. Как правило, шкатулки были покрыты шкурой морских животных. В коллекции отдела несколько таких изделий, находящихся в разной степени сохранности (25).

Образец подобной продукции — шкатулка мастера Плисова (26). Это один из редких случаев, когда известно имя мастера и год создания устюжского изделия (на замке сверху — надпись: «Городъ Устюгъ мастер Плисовъ 1834 г.»). Углы шкатулки скруглены, крышка выпуклая, на боковых сторонах — две ручки. Поверхность изделия обита железными полосами, образующими клетки. На передней и задней стенках — по три прорезных личины. В центре крышки — прорезная накладка со створкой, в углах — прорезные ажурные накладки. Шкатулка оклеена изнутри зеленой шелковой тканью. Несмотря на некоторую схематичность орнамента, свойственную этому типу изделий, в шкатулке найдено равновесие между декоративностью и функциональностью.

Другой группой устюжских произведений того же периода надо считать шкатулки, украшенные «мороженой» жестью белого или золотистого цветов (вместо шкуры морских животных, как на вышерассмотренных изделиях). Они обиты поверх жести тонкими полосами, углы и ключевые отверстия укреплены декоративными просечными накладками. Изнутри такие вещи часто оклеивались бумагой или бархатом. В ОНИ хранится тринадцать таких вещей (27). Почти все они находятся в прекрасной сохранности. В инвентарных книгах место и время производства указано не у всех. По большому числу аналогий, хранящихся в разных музеях, можно считать их изготовленными в Великом Устюге в конце XVIII — I половине XIX века.

Хорошим образцом такого вида изделий является шкатулка, имеющая три отверстия для ключа (28). Она обита листами «мороженой» жести золотистого цвета, на четырех углах крышки — небольшие накладки с просечным орнаментом. Поверх жести прикреплены тонкие жестяные

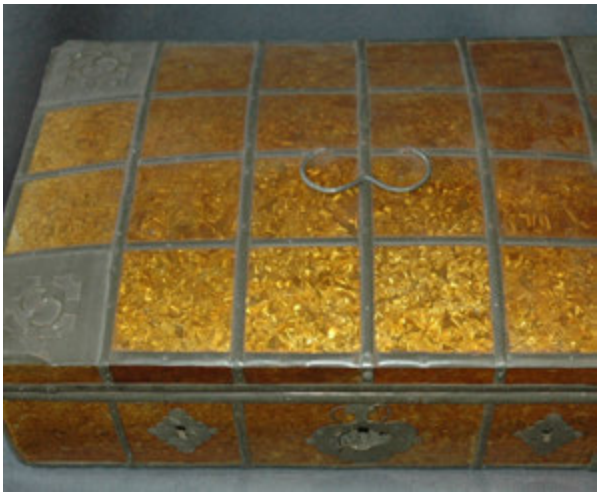


Рисунок 4

полосы, образующие рисунок в виде квадратов (в это время жестяные просечные накладки и тонкие полосы заменили кованые из железа). Изнутри изделие оклеено белой бумагой.

«Мороженая» жесть сделала шкатулку похожей на драгоценное ювелирное украшение из янтаря. В солнечную погоду такое сходство только увеличивалось (рис. 4). Просечные накладки внесли разнообразие в художественное решение, обогатили его цветом. Кроме того, благодаря им форма изделия становится более четко читаемой. Этому же способствовали жестяные полосы, в строгом порядке размещенные на его поверхности.

Несмотря на то, что шкатулка представляет стандартную продукцию, ее отличает высокое качество исполнения. Стандартность никогда не была у великоустюжских мастеров синонимом плохой, спешной работы.

Надо отметить, что шкатулки рассмотренного типа (то есть украшенные «мороженой» жестью) были особенно популярны у покупателей. Иногда они использовались художниками при работе над живописными полотнами. Например, шкатулка с «мороженой» жестью золотистого цвета (29) изображена Н.Д.Дмитриевым-Оренбургским в его картине «Пожар в деревне» (1879) (30) [1, 216–217]. Художник

вряд ли учитывал, что подобная продукция устюжских мастеров была не очень доступна широким слоям населения, и использовал шкатулку лишь как художественный предмет, способный украсить полотно.

С Устюгом связаны сундуки и шкатулки шемогодских мастеров. Деревни по реке Шемоксе находились недалеко от города. В Устюг привозились расписанные заранее заготовки и собирались в городе. Их роспись относится к типу свободных кистевых. Она состоит из мазков широкой кистью, белильных и цветных оживок, тонкого черного контура. Сундуки расписывались яркими красками. Преобладали голубой, желтый, красный, белый тона. Роспись делалась на меловом грунте темперными красками, затем покрывалась олифой. В начале XX века наряду с клеевыми красками начали использовать покупные масляные. Композиция разбивалась на прямоугольники, растительные мотивы заключались в черные рамки. Основными мотивами декора были вихревые розетки, ромбы, растительные завитки. В коллекции ОНИ имеется двадцать таких изделий (31). Они находятся в разной степени сохранности. В инвентарных книгах вещи датируются по-разному: «XIX век», «начало XX века», «II половина XIX века». У многих время производства вообще не указано. Местом производства названы либо Архангельская, либо Вологодская губернии. Согласно сведениям Ю.Б.Ивановой, сундучный промысел в деревнях по реке Шемоксе существовал со II половины XIX века до 1930 года [5, 119]. Так и можно датировать произведения из собрания отдела народного искусства. Многочисленные аналогии из других музеев не противоречат предложенной датировке (32).

Таким образом, сундуки, ларцы и шкатулки Холмогор и Великого Устюга, находящиеся ныне в отделе народного искусства ГРМ, многочисленны и разнообразны. Среди стандартных изделий встречаются подлинные шедевры народного искусства. Коллекция характеризует отдельные этапы в истории сундучного производства и дает представление о выдающемся мастерстве и таланте северных мастеров.

Примечания:

1. Например, в Норвежском музее истории культуры в Осло (инв. №№ NF 1921–2147, NF 1897–0674, NF 1992–3267) и других норвежских музеях.

2. См. многочисленные научные статьи Н.Н.Гончаровой — ведущего научного сотрудника отдела дерева и мебели ГИМ.

3. Передвижная выставка «Русское народное искусство XVII–XX в.» (Ленинградская область, 1959), выставка «Русское народное искусство XVII–XX в.» (Ленинград, Елагин дворец, 1962), передвижные выставки в Мурманске и Баку (1966) и др.

4. Инв. №№ М–2, М–4, М–28, М–334, М–848, М–1425, Р–1181, Р–1185. Несколько вещей были представлены и на прежней экспозиции (1950–1958).

5. Инв. № М–336.

6. Инв. №№ М–1, М–3, М–9, М–89, М–702, М–834, М–848, М–885, М–892.

7. Инв. № М–834.

8. Инв. № М–1. Ранее находилась в ОПХ.

9. Инв. №№ М–4, М–1683. Известно, что сундук с инв. № М–4, названный в документах «сундуком окованным русской работы» был продан в музей ЦУТР в 1915 году неким Расулом Магомет-Оглы за 35 рублей (АГЭ, ф. 1, оп. 9, д. 37, л. 34).

10. Например, подголовки были распространены в Германии, Англии, Норвегии, Швеции, о чем свидетельствуют собрания местных музеев.

11. Инв. №№ М–11, М–15, М–16, М–349, М–1425. Маленький сундучок с инв. № М–18 надо отнести к великоустюжским изделиям I четверти XVIII века, его художественное оформление идентично местным шкатулкам этого периода. Отметим, что сундучок, названный в документах «шкатулкой с оковкою», поступил в собрание ЦУТР в 1913 году от некоего подполковника А.Соколова (АГЭ, ф. 1, оп. 9, д. 33, л. 190), затем — в Эрмитаж, и далее в Русский музей.

12. Инв. №№ М–19, М–35, М–36, М–37, М–758, М–1603.

13. Инв. №№ М–43, М–42, М–355.

14. См. также выносные фонари из собрания ГРМ [17, 154–159].

15. Инв. № М–1683.

16. Инв. № М–73. Поступило в музей ЦУТР в 1914 году от некоего Саида Магомет-Оглы (АГЭ, ф. 1, оп. 9, д. 33, л. 257). Затем из эрмитажного собрания — в Русский музей.

17. Инв. № М–334.

18. Например, коробья с инв. № Р–1185. В собрании подобных вещей несколько.

19. Инв. №№ М–18, М–27–34, М–345–348, М–353, М–703, М–757, М–841.

20. Иногда подтверждение места производства находится вне области искусствоведения. На внутренней стороне крышки шкатулки М–30 обнаружена наклейка: «Вод. Зав. И.А.Кононова в Великомъ Устюге».

21. Инв. №№ М–28, М–29, М–30, М–31, М–32, М–33, М–345, М–346, М–353, М–757, М–841. По определению научного сотрудника ОНИ ГРМ Н.И.Ковалевой, ткань, которой обита изнутри шкатулка М–757, — парча II половины XVIII века.

22. Инв. № М–34, М–347.

23. Речь может идти, например, о произведениях из ГРМ и ВУИАХМЗ.

24. Инв. № М–347.

25. Инв. №№ М–8, М–177, М–350, М–351, М–700, М–1684.

26. Инв. № М–8. Ранее находилась в музее ЦУТР, куда поступила в 1916 году (АГЭ, ф.1, оп. 9, д. 37, л. 175).

27. Инв. №№ М–140, М–284, М–744, М–761, М–846, М–850, М–896, М–1049, М–1187, М–1291, М–1292, М–1293, М–1685.

28. Инв. № М–896.

29. Инв. № М–140.

30. Хранится в ГРМ. Инв. № Ж–2926. Надо заметить, что устюжские шкатулки с «мороженой» жестью также довольно широко используются в отечественной киноиндустрии.

31. Инв. №№ Р–3836, Р–3248, Р–3247, Р–3012, Р–3737, Р–3251, Р–4828, Р–4567, Р–4733, Р–2896, Р–3006, Р–4734, Р–2600, Р–2412, Р–4840, Р–4829, Р–2897, Р–2413, Р–2898, Р–2564.

32. Например, из собраний ВУИАХМЗ (инв. №№ ВУМЗ 22511, ВУМЗ 24123, ВУМЗ 17185, ВУМЗ 22614 и др.) и ВКМ (инв. №№ ВКМ кп 2882, ВКМ кп 2884, ВКМ кп 2880, ВКМ кп 9461 и др.).

Принятые сокращения:

АГЭ — архив Государственного Эрмитажа (отдел рукописей и документального фонда)

ВКМ — Вельский краеведческий музей

ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

ВУИАХМЗ — Великоустюжский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГИМ — Государственный Исторический музей

ГРМ — Государственный Русский музей

ОНИ — Отдел народного искусства

ОПХ — Общество поощрения художеств

ПКНО — Памятники искусства. Новые открытия.

ЦУТР — Центральное училище технического рисования

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских

Библиография:

1. *Богуславская И.Я.* Об одной коллекции произведений народного искусства // Коллекции и коллекционеры. Сборник статей по материалам научной конференции. ГРМ. Альманах. Вып. 253. — СПб., 2009.

2. *Гилодо А.А., Лобанева Т.А.* Русские сундучные изделия с кованой железной отделкой XVII — XVIII вв. // ПКНО. 1989 — М., 1990.

3. *Гормина Н.В.* Христианские древности. Художественный металл XI–XIX веков в собрании Новгородского музея-заповедника. Путеводитель по выставке. — М., 2005.

4. Добрых рук мастерство. Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея / сост. и ред. И.Я.Богуславская. — Л., 1981.

5. *Иванова Ю.Б.* Кистевые росписи сундуков Великого Устюга // Научные чтения памяти В.М.Василенко. Сборник статей. Вып. I. — М., 1997.

6. *Игошев В.В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков. Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. — М., 2009.

7. *Косцова А.С.* Художественное олово в России XVII века из собрания Эрмитажа. Научный каталог. — Л., 1982.

8. *Левинсон Н.Р.* Изделия из цветного и черного металла // Русское декоративное искусство. Т. I. — М., 1962.

9. *Мерзон А.Ц., Тихонов Ю.А.* Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII век). — М., 1960.

10. Опись имущества князей Василия и Алексея Голицыных // Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Изд. Археографической комиссии. Т. 4. — СПб., 1893.

11. Опись имущества Артамона Алексеевича Матвеева 1676 года // ЧОИДР. Кн. II. — М., 1900.

12. Осветительные приборы конца XVII–XX века в России. Каталог выставки / авт. вст. ст. Л.Р.Никифорова. ГЭ ?. — Л., 1975.

13. *Просвиркина С.К., Жегалова С.К.* Расписные сундуки 17–18 вв. В кн.: Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. ГИМ. — М., 1967.

14. Россия. Православие. Культура. Каталог выставки. ГИМ. Ноябрь 2000–февраль 2001. — М., 2000.

15. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея / ред.-сост. И.Я.Богуславская. — Л., 1984.

16. *Уханова И.Н.* Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII–XIX веков. — СПб., 2001.

17. *Шалина И.А.* Выносные фонари. Светильники Древней Руси из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 367. — СПб., 2013.

Т.Е. Савицкая

НЕМЕЦКИЙ БЮРГЕР XIX ВЕКА В ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА КЕРАМИКЕ (КУВШИН С ПИТЕЙНЫМИ СЦЕНАМИ ПО МОДЕЛИ Л. ФОЛЬЦА)

Немецкий керамический кувшин, выполненный в эпоху историзма по эскизу Людвига Фольца (1809-1876), интересен как своей формой и орнаметальным декором, так и содержанием изображенных сцен. Представление на спиралевидном фризе развивается сверху вниз. Место каждой сценки в иерархии «верх-низ» определяется тем, что она иллюстрирует: пользу или вред напитка. Повествование, представленное на кувшине, отражает образ жизни и поведенческие стереотипы «среднего» класса.

Subject of research is the German ceramic jug with the image of «drinkable» scenes on Ludwig Folts's (1809-1876) model. The jug has interesting form, ornamental decor, scenes represented on helicoidal ornamental frieze. Representation on a helicoid frieze develops from top to down. The place of each stage in hierarchy «up-down» is symbolically defined by what it illustrates — advantage of the drink (upper stages) or its harm (lower ones). The narration presented on a jug reflects a way of life and behavior stereotypes of an «average» class.

Ключевые слова: кувшин, историзм, Фольц, Радищевский музей, немецкий бюргер.

Keywords: jug, historismus, Foltz, Radishchev-Museum, german burgher.

Предметы декоративно-прикладного искусства, будучи частью обихода, представляют историю через повседневную жизнь

людей, помогают понять мировосприятие той или иной эпохи, и тем самым сближают далекое прошлое и современность. Этим объясняется неизменный интерес общества к художественным изделиям, проявляющийся в самых разных формах. Отметим, что ныне сайты аукционных домов и специализированные форумы коллекционеров вывели собирательство на совершенно новый уровень. Коллекционеры и просто любители искусства могут получить обширную, однако далеко не всегда достоверную информацию. Таким образом, общество настоятельно ставит перед исследователями важную задачу — актуализацию культурного наследия.

В музеях ведется научная обработка фондовых коллекций декоративно-прикладного искусства, результатом которой становятся выставки, показывающие предметы быта разных эпох. Интерес публики к ним служит, в свою очередь, обоснованием для дальнейшего научного изучения предметов.

В собрании саратовского Радищевского музея хранится собрание немецкой бытовой керамики — декорированные пивные кружки и кувшины из так называемой каменной массы. Из двадцати пяти экспонатов (1) семь датируются XVII-XVIII веками, восемнадцать изделий выполнены в эпоху историзма, т.е. во второй половине XIX века. Пристальное внимание на эти предметы было обращено в связи с подготовкой выставки из фондов Радищевского музея «Россия — Германия. На перекрестке культур». Массивные керамические кружки и кувшины, разнообразной формы, богато украшенные рельефным декором, вызвали большой интерес посетителей музея. Особым вниманием пользовался высокий кувшин с изображением питейных сцен [3, с.168], что получило отражение в записях книги отзывов, телевизионном сюжете (2), газетных публикациях [1, с.5].

При изучении кувшина возникло немало вопросов и загадок. Как выяснилось из исследований Барбары Мундт [8, Kat. 49], его эскиз был создан в 1840-е гг. немецким архитектором и скульптором Людвигом Фольцем (1809-1876). Изделия на основе эскиза тиражировались разными керамическими предприятиями Германии, с некоторыми изменениями, несколько десятилетий. Кувшин из

собрания Радищевского музея изготовлен в Вестервальде (юго-запад Германии, земля Рейнланд-Пфальц) в 1880-е годы (3).



Рисунок 1. Кувшин. Вестервальд. 2-я пол. XIX века. По модели Л.Фольца. Каменная масса, соляная глазурь, рельеф, роспись кобальтом и марганцем. В. 46,5

Следует заметить, что модели кувшина с питейными сценами по эскизу Людвига Фольца неоднократно привлекали внимание исследователей. Варианты кувшина, воплощенные разными керамическими предприятиями Германии, можно видеть в ряде значимых научных каталогов выставок из собраний немецких музеев, посвященных декоративно-прикладному искусству XIX столетия. Назовем Музей искусств и ремесел в Гамбурге [7, S. 221], Мюнхенский городской музей [9, S. 560], Музей Керамики в Вестервальде [6, S. 48]. В статье И. и В.Эндрес рассматриваются художественные особенности эскиза Фольца в контексте творчества скульптора и современной исторической обстановки в Германии, приводится несколько вариантов его воплощения. Однако кувшин, хранящийся в саратовском музее, в данном труде не упоминается, а относительно изображенного на таких кувшинах сюжета авторы статьи делают лишь краткое замечание: «…различные сцены из повседневной жизни, связанные темой пития» [4, S. 293].

Попытаемся развернуть характеристики на примере саратовского экспоната (рис.1) и выявить, как и насколько его сцены позволяют понять представления немецкого бюргерства второй половины XIX о традициях отдыха, поведении на людях, культуре пития, принятых правилах достойной жизни его среды. Дадим краткую общую характеристику предмета. Кувшин имеет высоту 46,5 см, выполнен из материала «каменная масса», украшен рельефным декором и синей подглазурной росписью на основе окислов кобальта и марганца. Он состоит из тулова и ножки. Тулово сделано в форме цилиндра, который

слегка расширяется к основанию. Верхняя и нижняя части тулова профилированы. По тулову на спиралевидном фризе изображена многофигурная композиция, состоящая из различных питейных сцен; параллельно расположен фриз с надписями, размещенными в картушах в виде арочных щитов. Из-под ножки «выползают» гномы, поддерживающие тулово кувшина.

Дизайн кувшина нетрадиционен для изделий из каменной массы — не случайно в разных изданиях этот предмет называют по-разному: Pokal (Hochpokal), Stange, Stangenbecher, Humpen. Высокий бокал по форме, по размеру, скорее, кувшин, он представляет собой нечто среднее между высоким, суженным кверху сосудом — «шнелле» (Schnelle), изобретенным в XVI веке в Ререне (земля Северный Рейн-Вестфалия), и бокалом на ножке — фужером или кубком. Как выяснено специалистами, «наша», не вполне функциональная, форма появляется в «каменной» керамике только в эпоху историзма.

Кувшин интересен не только своей формой и орнаментальным декором, но и содержанием изображенных сцен. Определим, в каких одеждах изображены персонажи. Все участники «представления» носят костюмы, стилизованные под средневековые европейские одеяния людей незнатного сословия: свободные, с горловиной, рубашки, имеющие длину чуть выше колена и подпоясанные в талии. Однако какой-либо одной эпохи долгого средневековья они не отражают: о точной датировке здесь сказать нельзя, элементы одежды, если сопоставить их с известными изображениями, упрощены и перемешаны — от раннего средневековья до Возрождения [2, с. 204, 210, 214, 217]. Получается, что художник не стремился к исторической точности, для него важно было навеять ощущение старины, дух средневековья. Тем самым «затактно» подчеркивается, что покупатели и пользователи «пивной» посуды поступают так же, как их предки, что питие, в данном случае, употребление пива (практически все персонажи держат в руках пивные кружки) — добрая и давняя традиция.

Рассмотрим схему, по которой Людвиг Фольц строит изображение. Представление на спиралевидном фризе развивается сверху вниз. В нем «задействовано» семнадцать человек, четырнадцать из которых принимают участие в девяти сценках, а три последних персонажа не

связаны друг с другом, изображены как отдельные фигуры. В нашем случае, важно обратить внимание на проблему «верха» — «низа», давно разрабатываемую в научной литературе. Место каждой сценки в иерархии «верх-низ» явно определяется тем, что она иллюстрируют: пользу напитка (верхние сценки) или его вред (нижние). Под сюжетным фризом художник разместил надписи, комментирующие действие.

На самой верхней картинке изображен лежащий в постели изможденный больной. Он слегка приподнимается, опираясь на локоть, и принимает подаваемый ему бокал пива или вина. Напиток в данном случае приносит безусловную пользу, имеет назначение лекарства, о чем дополнительно сообщается в комментарии: «Напиток полезен для больного, он придаст ему бодрость» /ein trunk dem kranken gut er gibt ihm frischen muth/ (4). Тем самым, главный «маркер» оказывается не просто позитивным, а как будто задающим тон: от напитка набираешься сил и здоровья. Следующая сценка, видимо, представляет отдых после трудового дня. Двое мужчин, пожилой и совсем молодой, пьют пиво из массивных керамических кружек. Это люди физического труда, работающие на винограднике или в саду: они изображены сидящими под деревом, в колпаках, защищающих голову от солнца (5). В руках у юноши лопата, в данном случае — традиционный знак кропотливого, нелегкого труда, требующего упорства и терпения (6). Поза старика полна достоинства, он что-то объясняет юноше, который сидит с опущенной головой. Старик прожил долгую жизнь, трудился, не покладая рук, отдыхал, восстанавливая силы «добрым напитком», но не злоупотреблял им, и дожил до глубокой старости. Исходя из контекста изображения, можно предположить, что именно об этом он говорит юноше. К данным персонажам относится надпись: «После трудного дня я награждаю прохладным напитком» /nach des tages schweiß den kühlen trunk ich preisz/. Здесь подчеркивается назначение напитка как заслуженной награды за труд, как средства для восстановления сил после тяжелой работы. Обратим внимание на то, что кружка ведет себя как госпожа и властительница: от ее «лица» преподносится речь, она вознаграждает за труд, то есть и труд в почете, и уважение к труженику налицо, и награда — вот она, ожидает.

Следующая картинка представляет группу из четырех человек,

сидящих и стоящих вокруг стола с массивным пивным кувшином. Они пьют пиво, общаются друг с другом, тоже, видимо, отдыхая после трудового дня, — один из персонажей опирается на кирку или лопату. В этом изображении, как и в предыдущем, явно чувствуется одобрительное отношение художника к происходящему. Сюда подходит как процитированная ранее надпись, так и две следующие: «Пропустить стаканчик с другом очень хорошо» /ein glas beim freund ist gut gemeint/ — «В меру выпивать, петь песни — добрые дела» /maszig trinken lieder singen halt von je zuguten dingen/. Однако здесь впервые появляется намек на то, что напиток не всегда может быть «добрым»: один из персонажей не принимает участия в общей беседе, он повернулся спиной к обществу и смотрит вниз — туда, где изображены отрицательные последствия пития. Обращает на себя внимание и упоминание о «мере»: «стаканчик» как один из ее стандартов, обозначен в единственном числе.

В следующей группе — три персонажа. Высокий мужчина, пьющий на ходу пиво, уже не просто смотрит, а направляется вниз. Он идет не торопясь, спокойно и с достоинством, однако события, изображенные в нижней части повествования, предвещают его участь. Рядом с ним — мужчина и женщина, видимо, семейная пара. Женщина пытается развернуть действие в другую сторону, идти вверх, подталкивая туда же мужчину, который, как показывает его странная «вывернутая » поза, явно сопротивляется. Его ноги и нижняя часть туловища направлены назад, наверх, куда его ведет жена, а торс и свободная рука (в другой у него кружка) — вниз. Эту сценку художник поместил как раз по центру изображения, и очевидно, что с этого момента его оценка происходящего явно меняется, становится отрицательной. Ко всем героям представления, злоупотребляющим спиртным, относится надпись: «Неумеренно тратить каждую получку — наказывать самого себя» /maas halten bracht von jener lonh unmässich straft sich selber schon/. Назидание взывает к критической оценке собственного поведения, оно уже не от имени кружки, а «из воздуха», как некое общепринятое «правило жизни».

Далее — сценка, изображающая карточную игру. Три игрока явно выпили лишнего — карты и пивные кружки валяются под столом, один из игроков схватился за нож. В этой сцене участвует странное летающее

существо, из сопутствующего комментария становится понятно, что это — лукавый: «Где попойка, там игры и ссоры, и тут же черт рядом» /beim saufen spiel u[nd] streit der teufel ist unweit/. Известно, что это не просто некая отрицательная фигура, он враг христианина. Ссоры и попойки являются явными знаками греха. Само слово «попойка» — из негативного ряда понятий, оно также призвано напомнить о мере.

Три оставшихся персонажа уже не составляют целостную группу, они изображены поодиночке — таким общение уже не нужно. Каждый из них демонстрирует последующие степени опьянения. Первый из этой тройки еще способен достаточно твердо держаться на ногах, он пьет и шагает вниз, а у человека впереди него ноги уже не идут, придерживая сваливающуюся с головы шляпу, он буквально спотыкается о свинью. Здесь нельзя не обратить внимание на шляпу: явный знак степенности и приличия, она, сваливаясь с владельца, символизирует его переход в сообщество тех, кто эту степенность теряет.

И, наконец, итог: последний участник этого представления лежит в грязи вместе со свиньями и жабами. Под ними размещен соответствующий текст: «Тот, кто пьет сверх меры, как жаба, попадает в дерьмо» /Wer trinket über Noth zur Kröte, fällt im Kot/. Вновь — напоминание о «мере» и резкое «выталкивание» из мира «приличных» людей тех, кто ее потерял. Еще отметим, что жаба, традиционно воспринимаемая, наряду со свиньей, как олицетворение грязи и неумеренности, «низа», в средневековом христианском искусстве относилась к демоническим существам и на рельефах романских храмов изображалась как символ дьявола, смертного греха и зла, а также смерти [5, S. 117-121].

В самом низу, на ножке кувшина, сделан общий вывод: «Наслаждайся тем, что тебе посылает Господь, соблюдая меру и имея цель, спокойно и с пониманием, так ты приобретешь бодрость духа во славу Божью и себе во спасение» /Geniesst drum was Gott gegeben, mit Maas und Ziel, mit Ruh und Weil, so erfrischt es euer Leben zu Gottes Ruhm und euch zum Heil/. Надпись соединяет, «закольцовывает» верх и низ: бодрость, наслаждение, даже спасение — все в руках человека.

Подведем некоторые итоги. Изображения на кувшине и

соответствующие комментарии позволяют уяснить отношение немецких бюргеров к отдыху. Он оказывается такой же важной и угодной Создателю частью жизни, как труд. Подчеркивается значение пития, «доброго напитка», в данном случае, пива как традиционного напитка немецкого народа, его роль в качестве неотъемлемого элемента досуга, отдыха, общения. Однако повествование не только демонстрирует пользу «доброго напитка», но и предлагает целый набор дидактических сценок, визуально обозначающих последствия злоупотребления им.

Как известно, понятия меры, умеренности, разумности и расчета относятся к основным составляющим менталитета «среднего класса», живущего на плоды своего труда и знающего ему цену. На кувшине важность «меры» в питии явлена даже лексически — в сопровождающих изображения комментариях это слово и его производные используется четыре раза. Ясно, что именно мера является ключевым понятием, которое определяет грань между пользой и вредом пития. Художник показывает на выразительных примерах, что соблюдение меры делает напиток полезным, «добрым» — средством, восстанавливающим силы после болезни или тяжелой работы, способствующим «веселью души» и общению. Нарушение меры, напротив, обращает его во вред, разрушает дружбу, понимание между людьми, ведет к маргинальному поведению и исключению маргиналов из добропорядочной среды. Автор в своей трактовке питейных сцен поднимается до христианско-этических высот визуального назидания: исчезает мера — нарушается Божья воля, т.е., как выразительно показывает сценка карточной игры, — «тут же черт рядом». И часы отдыха, и напиток посылает Создатель, поэтому использовать это нужно как Божий Дар, с разумением и благодарностью.

Повествование, представленное на кувшине по эскизу Людвига Фольца, отражает образ жизни и поведенческие стереотипы «среднего» класса, в основе которых — следование традициям предков как в труде, так и в отдыхе.

Добавим еще несколько частных социально-гендерных наблюдений. Перед нами на сценках — сугубо мужской мир; там только одна женщина — и не как участник пирушки, а как спасительница мужчины,

его домашний ангел, пытающийся вытянуть спутника жизни наверх, не дать ему увязнуть в болоте пивного пьянства. Другое дело, хватит ли ее сил на это. Художник не идеализирует ситуацию, он только обозначает роли.

Еще один важный момент: из семнадцати, точнее, исключая женщину, из шестнадцати человек, восемь используют напиток во благо, разумно и умеренно распоряжаются отдыхом, остальные восемь, в той или иной степени, злоупотребляют им. Если принять эту «расстановку» за микромодель среды, то получается, что перед нами четкое разделение бюргерского общества в его отношении к отдыху на две части: достойную в своем поведении и отступившую от общих правил приличия. Середины нет: для автора сценок или следует стремиться быть только там, где «верх» или, если потерял контроль над собой, скатиться туда, где «низ».

Наконец, о роли кувшина. Прежде всего, этот предмет имел декоративную функцию, предназначался для украшения столовой или гостиной. Одновременно, он представлял собой визуальный «учебник» приличного поведения, объект дидактических отсылок при разборе неблагопристойных поступков и действий. Изображенные здесь «картинки» могли быть предметом семейных шуток, юмора, поучений – как на положительных, так и на отрицательных примерах. Иными словами, подобный кувшин являлся своеобразным зеркалом, отражением разных сторон повседневной жизни бюргера XIX столетия.

Примечания:

1. Четырнадцать из них поступили от основателя музея, художника А.П.Боголюбова (1824-1896), восемь — при распределении национализированной собственности в 1918-1920-е гг., остальные три приобретены у частных лиц в разные годы.

2. Телесюжет «Встречи на выставке»: http://www.youtube.com/watch?v=cgoEZYk2t8cб (дата обращения 10.06.2015) и др.

3. Пользуясь случаем, выражаем глубокую благодарность Имгард Эндрес за оказанную помощь (письмо от 03.04.12).

4. Здесь и далее: все надписи приводятся так, как они воспроизведены

на кувшине, с соответствующими орфографическими и прочими особенностями.

5. Напомним, что огороды, сады, виноградники немало столетий были частью городского пространства европейских стран, особенно малых и средних городов.

6. Лопата (нем. Spaten) нередко изображается как знак тяжелого труда в произведениях искусства (в частности: Вальтер Фирле /1859-1929/. «День прошел. Рабочий с лопатой на торфяных разработках»). Она является также брэндом торговой марки знаменитого баварского пива с одноименным названием. Пивоварня *Spatenbräu*, основанная в 1397 году, одна из старейших в Германии: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Spatenbräu (дата обращения 10.06.2015). Не исключено, что в сценке тем самым акцентируется тема пива.

Библиография:

1. *Глубоков Б.* Россия — Германия. В Боголюбовских традициях // Земское обозрение. — 13.03.2015. — № 9 (918).

2. *Мерцалова М.Н.* Костюм разных времен и народов. Т. 1. — М., 1993.

3. *Савицкая Т.* Россия — Германия. На перекрестке культур. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Фарфор. Керамика. Каталог выставки (на немецком и русском языках). — Саратов, 2012.

4. *Endres Irmgard; EndresWerner*: «… künstlerisdie Geschirre, wie verzierte Humpen. ..» Zur Geschichte einiger keramischer Trinkgefäße nach Entwürfen von Prof. L.Foltz // Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg Band / 123 (1983). — S. 280-315

5. *Failing Jutta*. Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst. — Diss., Giessen, 2002. — B. 1.

6. *Gause Angelika*. Gesellschaft und Stil um 1900 // Reinhold und August Hanke: Westerwälder Steinzeug: Historismus, Jugendstil: Keramikmuseum Westerwald, Deutsche Sammlung für Historische und Zeitgenössische Keramik, Höhr-Grenzhausen, Ausstellung, vom 30. — November 1986, bis 1. März 1987 / hrsb. Ha-ald Reinhold. — Höhr-Grenzhausen, 1986. — S. 45-49.

7. *Jedding Hermann*. Historismus. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe. — Hamburg, 1977. — S. 221.

8. *Mundt Barbara*. Historismus: Kunsthandwerk u. Industrie im Zeitalter d. Weltausstellungen. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin. — Bd. 7. — Berlin, 1973.

9. *Ottomeyer Hans; Laufer Ulrike*. Biedermeiers Glück und Ende: ... die gestörte Idylle: 1815–1848 [Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai — 30. September 1987]. — München, 1987.

10. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Spatenbräu (дата обращения 10.06.2015).

11. URL: http://www.youtube.com/watch?v=cgoEZYk2t8cб (дата обращения 10.06.2015).

З.В. Тетермазова

«ОТРАЖЕНИЯ» ОБРАЗА. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЖИВОПИСНОГО И ГРАВИРОВАННОГО ПОРТРЕТА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Статья посвящена проблеме взаимоотношения живописного и гравированного портрета в России второй половины XVIII столетия. Автор прослеживает, как, будучи переведенным с языка одного вида искусства на другой, портретный образ проходил путь перевоплощений.

The article is dedicated to the issue of correlation between portrait painting and engraving in the second half of the 18th century. The author observes how the portrait images were being transformed, while being translated from one form into another.

Ключевые слова: портрет, гравюра, живопись, русское искусство, XVIII век.

Keywords: portrait, engraving, painting, Russian art, 18th century.

В сфере русской художественной культуры раннего Нового времени с ее особенным, в противовес средневековой безиндивидуальности, интересом к человеку, портретный жанр обрел необычайно широкое распространение. Многочисленные образы предков и современников воспринимались тогда не просто как произведения искусства: при случае они могли заменять собой изображенных и уподоблялись их отражениям в зеркалах. Если допустить, что написанный с натуры живописный портрет представлял собой «отражение» модели, то публикация этого портрета в гравюре — «отражение отражения», а создание живописного портрета по такой гравюре — «тройное отражение» оригинала. Ряд

перевоплощений портретного образа можно было бы продолжить почти до бесконечности, охватив иные виды искусства и иные столетия. Первому, как «знатнейшему», посвящена огромная литература, второе изучено значительно меньше, третье же и последующие «отражения» образа в силу художественного несовершенства обычно либо остаются на периферии исследовательского внимания, либо вообще исключаются из круга художественной проблематики. Однако вне зависимости от значимости и исторической ценности каждого из воплощений портретного жанра сам факт наличия между ними неких «зеркальных» связей вызывает особенный интерес и порождает многочисленные вопросы. Какие метаморфозы претерпевал портретный образ, попадая с плоскости холста в пространство хрупких бумажных листов и обратно? С чем это было связано? И как же отразились в столь хитро устроенных «зеркалах» образы людей, живших в то время в России? Такая перспектива исследования позволяет, на наш взгляд, если не совсем избежать исторической модернизации в изучении портретов эпохи, то, во всяком случае, приблизиться к тому, что действительно предполагали в них современники, полнее оценить специфику русского портретизма XVIII в., значительно объемнее и шире представить себе его формальную структуру и содержательное наполнение.

В рамках этой небольшой статьи хотелось бы очертить некоторые аспекты взаимоотношения живописного и гравированного воплощений портретного жанра, обратившись к материалу русского искусства второй половины XVIII столетия, когда в России получили широкое распространение разнообразные техники углубленной гравюры на меди. Сочетая формально-стилистический, иконографический и иконологический методы исследования, мы попытаемся проследить, как, будучи переведенным с языка одного вида искусства на другой, портрет проходил путь перевоплощений.

Напомним, что процесс публикации живописного портрета в гравюре предполагал переселение образа в принципиально иную сферу бытования, в мир иных масштабных соотношений и ориентиров, с плоскости холста — в пространство хрупких бумажных листов. Поэтому не удивительно, что требовалось создание подготовительного рисунка, который можно представить себе как своего рода

промежуточное «отражение» портрета, заранее проектировавшее его будущий облик в гравюре. Те немногочисленные подготовительные рисунки [1], которые удалось обнаружить автору настоящей статьи, очень разнообразны по композиции: стоит сравнить, например, листы из хранящейся в Государственной Третьяковской галерее (далее — ГТГ) серии портретных работ [2], где изображение намечено лишь в общих чертах, с портретом графа А.Г.Орлова-Чесменского (тушь, перо, кисть; ГТГ) [3], который полностью воспроизводит композицию будущей гравюры, включая сцену Чесменского боя внизу портрета и надпись по овалу. Столь же разнообразны они и по технике исполнения: от бархатисто-мягкой и хрупкой пастели в портрете Елизаветы Петровны Г.-Ф. Шмидта (1761–1762; пастель, итальянский карандаш; ГТГ) [4] по живописному оригиналу Л.Токке (1758; холст, масло; Государственный Эрмитаж, далее — ГЭ) до изысканно-тонкого и твердого серебряного карандаша в изображении Екатерины II работы Е.П.Чемесова (1762; бумага, серебряный карандаш; ГТГ) [5] с живописного оригинала В.Эриксена (1762; медь, масло; ГТГ). Эти вещи отличаются от иных видов рисунка, словно балансируя на грани живописи и гравюры. Интересно, что в дальнейшем, в процессе работы Шмидта над гравированным портретом Елизаветы Петровны (1761; офорт, резец) в сочетании линий резца и офорта сохранялась взаимосвязь с живописными эффектами оригинала Токке, достигнутых, однако, совершенно иными средствами. Внимательно вглядываясь в изображение на гравюре, мы наблюдаем целую систему линий и штрихов, рационально упорядоченных в пределах листа, где для каждой детали избран определенный графический рисунок, образующий некое подобие сетки, способной растягиваться или же уплотняться в зависимости от рельефа изображаемой поверхности. Причем по мере продвижения взгляда вдоль плоскости эстампа, поверхность кажется вибрирующей, словно «оживляя» представленное на нем изображение. Удивительно, насколько стремление к созданию «живого», иллюзорного эффекта, свойственное живописному полотну, оказывается присущим и исполненной с него гравюре. Еще большими имитационными возможностями обладали две другие гравюрные техники, получившие распространение в России во второй половине

XVIII столетия — пунктир и меццо-тинто, где образы, однажды явленные масляными красками на холсте, превращались либо в россыпь мельчайших точек, как, например, в портрете Екатерины II (1783–1784; пунктир, офорт, карандашная манера), исполненном Г.И.Скородумовым по живописному оригиналу Ф.С.Рокотова, либо в некое подобие светлых мазков кисти на темном фоне в созданном Дж.Уокером портрете А.А.Безбородко (1795–1796; меццо-тинто) по живописному оригиналу кисти И.Б.Лампи (1794; холст, масло; ГЭ). Характерно, что портреты, исполненные в технике пунктирной манеры и меццо-тинто, на протяжении второй половины столетия часто печатали в цвете: сохранились, например, оттиски портрета великого князя Павла Петровича работы Г.И.Скородумова по живописному оригиналу Д.Г.Левицкого (1781; пунктир), отпечатанные и в рыжеватом тоне сангины (ГЭ; Инв. — 14934), и в более темном коричневом тоне бистра (ГЭ; Инв. — 184), а работавший в технике меццо-тинто И.А.Селиванов печатал гравюры в несколько цветов, подкрашивая их акварелью и гуашью, среди которых особенно тонко и изысканно исполнен оттиск портрета великой княгини Александры Павловны (1799; цветная меццо-тинто, акварель, гуашь; ГЭ; Инв. — 11770) по живописному оригиналу кисти В.Л.Боровиковского (1796; холст, масло; Государственный музей-заповедник «Павловск»). Впрочем, порой и сами владельцы стремились восполнить недостаток цвета в гравюре, раскрашивая оттиски самостоятельно, о чем свидетельствуют многочисленные портретные эстампы, сохранившиеся в составе коллекции Д.А.Ровинского (сейчас — в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина). Хотя сложно утверждать однозначно, какие из этих гравюр были раскрашены современниками создателей, а какие значительно позже, важно то, что подобная практика, несомненно, существовала еще в XVIII в. Не случайно в конце столетия появилось издание, где подробно объяснялось, как раскрашивать гравюру: «Нет ничего приятнее для любителей живописного искусства и упражняющегося в том юношества, как из черного какого эстампа представить живое разукрашиванием оного изображение, и сделать подобную штуку миниатюрной живописи, без всякого знания начальных рисования

правил, с малыми при том трудами и коштом» [6]. Парадоксальным образом гравюра, обладавшая совершенно иной, в сравнении с живописью, изобразительной культурой, превращалась в подобие живописного полотна.

Другой важный аспект взаимоотношения живописного и гравированного портрета – проблема обрамления. В гравюре портрет обретал изобразительную раму, которая могла включать архитектурные или орнаментальные мотивы, исторические или аллегорические композиции, надписи, подписи, символы и эмблемы и иногда занимала значительно больше места, чем сам портретный образ. Самый распространенный тип гравированного обрамления в России в этот период — «каменные» овальные рамки, возвышающиеся над прямоугольной табличкой с надписью или на постаменте-цоколе, близкие по форме композициям скульптурных надгробий, как античных, так и современных, исполненных в XVIII столетии. Например, в прекрасном портрете Е.Н.Орловой (1782–1785; резец, офорт), гравированном И.А.Берсеневым по оригиналу Ф.С.Рокотова (ок. 1779; ГТГ), образ сопровождается стихотворным посвящением Г.Р.Державина, словно высеченным на каменном постаменте. Общая мемориально-трагическая направленность текста в сочетании с формой и характером обрамления сопоставима с образами скорбящих на фоне архитектурных «декораций», сопровождавших мраморные надгробия, как это заметно, например, в надгробии М.П.Собакиной работы И.П.Мартоса (1782; Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В.Щусева). Портрет Орловой на гравюре — посмертный. Однако даже в случае, когда эстамп создавался при жизни, его гравированная оправа уже самой своей «вечной», «каменной» формой воспроизводит ситуацию надгробия, предельно отчуждая образ и вознося его на недосягаемую высоту. Удивительно хрупкая и недолговечная гравюра стремится художественными средствами обозначить вневременное пребывание образа, обеспечить ему существование в вечности. Поэтому, согласно сборнику эмблем и символов, неоднократно издававшемуся на русском языке с 1705 г., именно отпечатанное изображение — «до конца сохраняет, соблюду сие даже до смерти» [7]. С мемориальной темой был связан и «медальонный» тип гравированного портрета. В этом

случае рама представляет собой медальон, подвешенный на банте, на фоне каменной стены. В России «медальонные» портреты гравировали Е.П.Чемесов, А.-Х.Радиг, А.Я.Колпашников, Г.Ф.Сребреницкий и ряд других русских и приезжих мастеров. Интересно, что в рамы подобной формы помещали и живописные портреты, особенно часто миниатюрные. Однако в гравюре, имитировавшей эту форму в «вечном» камне, идея памяти, увековечивания образа усилена и выступает с особенной остротой. Иногда, как, например, в портрете А.А.Матвеева (1766; офорт, резец), гравированном Н.Я.Колпаковым по оригиналу Г.Риго (1706; ГЭ), каменная оправа начинает демонстративно ветшать, возникая как напоминание о судьбе всего того человеческого, которое «есть прах и в прах возвратится». Сохранились интересные примеры того, как изображение, идеально точное и строгое в первом состоянии гравюры, обретает «ветхость» во втором, как, скажем, в портрете К.Е.Сиверса работы Е.П.Чемесова (1764; офорт, резец) по оригиналу П.Ротари.

В отличие от живописи, очень важной и органичной составляющей гравированного обрамления был текст. Более того, стоит сравнить 2-е (без надписей) и 3-е состояния портрета П.С.Салтыкова (1761; офорт, резец) работы Д.Г.Герасимова, и становится очевидным, насколько отсутствие слов нарушает целостность композиции листа, создавая ощущение незаконченности. Здесь кроется одна из существенных особенностей портретных эстампов, в пространстве которых сочетались изобразительный ряд, текст и элементы декора. Объединение столь разнородных изобразительных и неизобразительных элементов в пределах одной композиции, подобно жанру конклюзии, иконе, лубку, искусству медали, скульптурным памятникам и надгробиям, принято связывать с культурой эмблемы [8], частью которой было сочетание изображения, надписи или девиза и эпиграмматической подписи. Интересно, что по эмблематическому принципу были созданы и некоторые деревянные рамы для живописных полотен, к числу которых принадлежит, например, резное позолоченное обрамление портрета Екатерины II Ф.С.Рокотова (после 1769; Государственный исторический музей, Москва), исполненного для имения Н.Е.Струйского Рузаевка, где образ, увенчанный сияющим вензелем императрицы, предстает

в окружении прославляющих ее цветочных гирлянд, пальмовых и еловых ветвей, лиры, трубы, двуглавого орла, развернутой книги с эпистолой Струйского и др. Этот портрет был воспроизведен в гравюре Г.И.Скородумовым (1783–1784; пунктир), Н.Плаховым (1798; пунктир), И.Ф.М.Шрейером (1780-е–1790-е; резец, офорт), обретая в каждом случае иной обрамляющий контекст и оказываясь то в сопровождении двуглавого орла со скипетром над полумесяцем (знак победы над Турцией) [9], держащего в лапах щиты с изображениями Грузии и Крыма, то рядом с воплощающими историю крылатыми Сатурном и Купидоном [10], крылатыми песочными часами («время неокончаемое, вечная жизнь или вечность») [11], шаром («знак промысла и провидения божия, вечности, власти и могущества коронованных глав») [12] и т.д.

Ни великолепные иллюзорные возможности живописной техники, ни особенная отстраненная близость гравюры, как правило, не свойственны живописным портретам, создававшимся по гравированным оригиналам. Исполненные масляными красками в сочетании с вышивкой на ткани портреты Натальи Кирилловны Нарышкиной, Петра I [13] и Елизаветы Петровны (вторая половина XIX в.; ГТГ) [14], очевидно, когда-то составлявшие серию, заключены в изобразительные овальные рамы над прямоугольными табличками с текстом, как на эстампах, и, вероятно, написаны с гравированных портретов. Образ Натальи Кирилловны близок портрету, созданному И.Штенглином (1760-е; меццо-тинто) по живописному оригиналу, приписываемому немецкому художнику К.Шурманну (не ранее 1676; ГРМ), а нарядный портрет Елизаветы Петровны — эстампу И.А.Соколова (1746; офорт, резец, пунктир) по оригиналу Л.Каравака. Небольшой размер картин [15], форма обрамлений, локальный цвет, жесткий линейный рисунок, скульптурная ясность и чеканность форм сближают эти живописные образы с портретными гравюрами. В то же время, в них нет ни легкости, ни особенной мемориальной заостренности, присущих эстампам. Очевидно, что возвращение образа из состояния «знака» в склонную к материальной достоверности живопись было весьма затруднительно (особенно для художника, не слишком искушенного в технической маэстрии и не причастного Академии художеств), поэтому практиковалось лишь в качестве вынужденной меры, за

отсутствием иных оригиналов. Впрочем, в западноевропейской традиции встречаются живописные полотна, намеренно имитирующие гравюру: например, в «Девушке у окна» (после 1799; Национальная галерея, Лондон) Л.-Л.Буальи воспроизводятся и техника меццо-тинто, и голубое паспарту, и даже «руинированное» каменное обрамление.

Таким образом, путь перевоплощений портрета из живописи в гравюру и из гравюры в живопись представлял собой не просто изменение средств воплощения, но и «путешествие» в эмблематически нагруженное пространство, где образ, «примеряя» разнообразные оправы, обретал новые оттенки смысла. Если живописный портрет по отношению к изображаемой персоне уподоблялся зеркалу, то портрет гравированный (равно как и исполненный с него живописный образ), будучи «отражением» живописного полотна, концентрировал в себе и образы «зеркал» иного рода, отражавших все то, что, будучи негласно предполагаемым, отсутствовало в зримой форме у живописного оригинала.

Примечания:

1. К сожалению, подобные рисунки до нашего времени почти не дошли. Очевидно, они играли исключительно служебную роль и могли уничтожаться сразу же после перевода на доску.

2. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. — М., 1996. — С. 274–275. № 360–363.

3. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. — М., 1996. — С. 246. № 323.

4. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. — М., 1996. — С. 204. № 271.

5. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. — М., 1996. — С. 199. № 265.

6. *Басин Я.И.* Способ, как в три часа неумеющий может быть

живописцем, или Искусство каким образом разукрашивать эстампы. С присовокуплением двух особливых правил: 1. Как копировать в точности с оригиналов и 2. Как выучиться рисовать самому без учителя / издана Я.Басиным. — М., 1798. — С. 3.

7. Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995. — С. 54.

8. См.: Алексеева М.А. Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: материалы и исследования. — М., 1977. — С. 7–29; Тарасов О.Ю. Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве. — М., 2007. — С. 347; Махов А.Е. «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы. символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995. — С. 5–20; Карев А.А. К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. — Вып. 8. — М., 2004. — С. 5–20.

9. Эмблемы и символы. символы / вступ. ст. и коммент. А.Е Махова. — М., 1995. — С. 55.

10. Эмблемы и символы. символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995. — С. 36.

11. Эмблемы и символы. символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995. — С. 46.

12. Эмблемы и символы. символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995. — С. 57.

13. URL : http://www.hoteldesventes.ch/lot?l=ru&a=lot&numLot=58&saleLot=37&r=&tepreplace=1

14. Инв. АРХ Ж-911 КРТГ-5451/3. По предположению реставратора тканей в ГТГ С.М. Корольковой, основанному на материалах вышивки, указанные портреты были исполнены во второй половине XIX в.

15. Портреты Натальи Кирилловны Нарышкиной и Петра I — 29х24 см. Портрет Елизаветы Петровны — 29,9х25,4 см.

Библиография:

1. *Алексеева М.А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: материалы и

исследования. — М., 1977. — С. 7–29.

2. *Басин Я.И.* Способ, как в три часа неумеющий может быть живописцем, или Искусство каким образом разукрашивать эстампы. С присовокуплением двух особливых правил: 1. Как копировать в точности с оригиналов и 2. Как выучиться рисовать самому без учителя / издана Я.Басиным. — М., 1798.

3. *Карев А.А.* К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. — Вып. 8. — М., 2004. — С. 5–20.

4. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII–XX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. — М., 1996.

5. *Тарасов О.Ю.* Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве. – М., 2007.

6. Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. — М., 1995.

7. URL : http://www.hoteldesventes.ch/lot?l=ru&a=lot&numLot=58&-saleLot=37&r=&tepreplace=1

А.А. Грибанова

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И.И.ШИШКИНА В ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В статье рассматриваются методы преподавания выдающегося русского художника И.И.Шишкина в пейзажной мастерской Императорской Академии художеств.

The article is devoted to the methods of teaching of the prominent Russian artist I.I.Shishkin at the Imperial Academy of Arts.

Ключевые слова: Шишкин, пейзаж, художественная педагогика, методика преподавания, Императорская Академия художеств.

Keywords: Shishkin, landscape, artistic pedagogics, teaching methodology, Imperial Academy of Arts.

Имя И.И.Шишкина, художника, чье творчество и подвижническая жизнь во многом определили лицо русского пейзажа второй половины XIX века, хорошо изучено. Наследие мастера является классикой национальной живописи. Однако его деятельность простиралась за границы собственного творчества. В течение долгой жизни он щедро делился своим опытом с многочисленными учениками — и в 1870–80-е годы, и в 1890-е, когда руководил пейзажным классом в Академии художеств вместе с А.И.Куинджи, и позже, занимаясь с учениками дома. Эта часть жизни Шишкина также представляет собой интерес, т.к. до нас дошло большое количество воспоминаний, дневниковых записей, которые достаточно полно раскрывают его метод, подробно описывают ремесленную сторону и, что еще более важно, то отношение к природе и к миру в целом, которое Шишкин старался привить своим ученикам. Дополнительный интерес представляет то, что некоторые

приемы его обучения уникальны и не встречаются у других педагогов. Как «естествоиспытателя» и экспериментатора его интересовали новинки техники и оптики, и он находил им применение в собственном творчестве как «инструментам», помогающим и «облегчающим» труд художника. Уверенный в правильности своего пути, мастер щедро снабжал советами, изобилующими подробностями, и учеников, поскольку принципам, заложенным им в основу своего творчества, он продолжал следовать и в педагогической практике.

Педагогическая система И.И.Шишкина, основанная на пристальном изучении природы, на точном рисунке, на глубоком понимании формы, содействовала развитию молодых художников, а значит, — русского искусства. В своей объемной работе «Русская Художественная школа конца 19 — начала 20 вв.» Н.Молева и Э.Белютин незаслуженно обходят его личность стороной, касаясь ее лишь вскользь в связи с преподавательской деятельностью Куинджи. На самом же деле методика преподавания Шишкина достойна более пристального рассмотрения и учета того полезного и необходимого, что несомненно содержала его система.

Художественные принципы Шишкина, которые определили его творчество и которым он оставался верен всю жизнь, складывались в конце 1850-х — начале 1860-х годов. Это было время, когда Академия художеств, старейшее и крупнейшее художественное учебное заведение страны, пребывала в состоянии глубокого кризиса. Общие тенденции развития русского искусства, следующего по пути реализма, шли вразрез с отвлеченными, романтическими установками Академии.

В 1868 г. А.П.Боголюбов ставит перед Академией художеств вопрос о необходимости создания специального пейзажного класса. В проекте, им предоставленном, прямо указывалось, что знание пейзажа необходимо для художника, в каком бы жанре он не работал. При этом Боголюбов лично брался за организацию пейзажного класса, но, понимая, что одному ему будет трудно справиться с такой задачей, предлагал в качестве второго преподавателя И.И.Шишкина.

Когда в 1872 г. пейзажный класс был создан, руководителем его назначили М.К.Клодта, получившего в 1865 г. звание профессора. Однако тот факт, что Боголюбов считал Шишкина, еще не имевшего

профессорского звания, способным справиться с педагогической работой, означал, что он уже завоевал известность в художественных кругах. Не один только Боголюбов полагал, что Шишкин многому может научить молодежь: так, Н.Крамской, указывая, что Товарищество среди своих старых членов имеет таких, которые способны посвятить себя работе с молодежью, прежде всего называл имя И.И.Шишкина — одного из первых, кто откликнулся на призыв Крамского готовить смену, указать ей путь к высокому искусству. По письмам Шишкина видно, сколь заботил его вопрос о художественном образовании молодежи, которую, по его словам, могла искалечить казенная Академия.

На формирование эстетических и педагогических взглядов Шишкина большое влияние оказал его наставник в Московском училище живописи, ваяния и зодчества А.Н.Мокрицкий, учившийся у Венецианова. И хотя в дальнейшем Мокрицкий стал горячим поклонником К.П.Брюллова и Италии, приверженцем «идеально-прекрасного искусства», в занятиях с Шишкиным он использовал, прежде всего, педагогические принципы Венецианова. Почувствовав незаурядный талант ученика, определив его индивидуальные склонности, Мокрицкий поощрял в нем интерес к натуре, к пейзажу, развивал наблюдательность. Он поддерживал влечение Шишкина к рисованию, уделял особое внимание внеклассным, самостоятельным занятиям начинающего художника, приучая его зорче всматриваться в окружающую действительность. Возможно, именно у Мокрицкого получила поддержку склонность Шишкина к своеобразной «портретности» пейзажных образов.

Как и многих представителей художественной молодежи, тяготеющих к национальной теме в искусстве, его не радует поездка за границу, которая была высшей мечтой академистов прежних времен. Чужая природа не вдохновляет его, Шишкин постоянно противопоставляет ее русской, в которой находит все больше красоты и достоинств. Впоследствии художник говорил своим ученикам о том, что, если новое поколение не умеет еще понять все таинства природы, то в будущем явится художник, способный на чудеса, и «он будет русский, потому что Россия страна пейзажа» [1].

Будучи человеком, серьезно озабоченным проблемой художественного образования, Шишкин был убежден в возможности

коренного реформирования Академии, куда в 1894 году, после введения нового Устава и открытия индивидуальных мастерских, он был приглашен в числе других передвижников. Став профессором, Шишкин почувствовал, насколько серьезна лежащая на нем ответственность руководителя пейзажным классом. А.Т.Комарова в своих воспоминаниях «Лесной богатырь-художник» пишет, что, когда ему предложили эту должность, то он из опасений начал отказываться, хотя это нисколько не противоречило его взглядам. Иногда он говорил: «Как это можно кого-нибудь учить?» [2], хотя в действительности у него было много учеников и среди академистов (Борисов, Бондаренко, Вагнер, Рушиц, Химона). Несомненно, огромнейшую роль сыграл Шишкин в художественном развитии Ф.А.Васильева, с которым познакомился, когда тот учился в Рисовальной школе Общества поощрения художников. Летом 1867 г. Шишкин повез его на остров Валаам. Исключительная одаренность семнадцатилетнего пейзажиста не могла не поразить Шишкина. Он щедро делился с ним своим опытом. Работа над этюдами рядом с таким мастером, от которого он воспринял прежде всего глубокое доверие натуре, стремление проникнуть в ее сущность, оказалась очень полезной для Васильева. Так же благотворное влияние педагогическая система Шишкина оказала на А.Н.Шильдера, Е.Е.Волкова, О.А.Лагоду, с которыми он занимался в 1870-х годах.

Когда осенью 1894 года Шишкин приступил к исполнению своих обязанностей, то практически сразу начал создавать программу для учеников своей мастерской. Отталкиваясь от тезиса «прекрасное есть жизнь», он стремился привить этот взгляд работавшим под его руководством и целью своих занятий считал необходимость помочь ученикам понять природу, познать ее закономерности, раскрыть характер натуры. «Картина должна быть полной иллюзией, а этого невозможно достигнуть без всестороннего изучения выбранных сюжетов», — говорил своим ученикам Шишкин [3]. Отсюда, главной задачей, которую он выдвигал перед ними при работе на этюдах, было тщательное выявление особенностей и отличительных черт данного пейзажа. «Этюд так же, прежде всего, должен быть школой, — объяснял художник, — не гнаться за картинностью, для чего служит эскиз; в нем (в этюде) должен быть тщательно передан кусок натуры, со всеми подробностями» [4].

Призывая к максимальной жизненной конкретности, тщательному исполнению деталей, изображению природы в самом обычном ее виде, без боязни мелкого и незначительного в ней, он совершал отход от сочиненного академического пейзажа к пейзажу наблюденному и досконально изученному. Основанный на углубленном аналитическом исследовании природы, метод Шишкина был созвучен эпохе, с ее стремлением к просветительству, со свойственным ей интересом к точным наукам и, в частности, к естествознанию. Утверждение нового реалистического метода, который развенчивал освященные академическим авторитетом установки псевдоромантического пейзажа, явилось важнейшей заслугой художника.

Методы преподавания в мастерских Шишкина и Куинджи резко отличались. Тогда как Шишкину свойственнее было спокойное созерцание природы во всей обыденности ее проявлений, Куинджи присуще романтическое ее восприятие. Предельная колористическая насыщенность и смелое обобщение форм позволили Куинджи достигнуть особой убедительности в решении сложной задачи максимального приближения к реально существующей силе цвета в природе и обусловили свойственные его произведениям элементы декоративности. В решении колористических задач Шишкин уступал Куинджи, но зато был сильнее его как рисовальщик. Рисунок Шишкин считал основой всего и преподавание начинал именно с него. Конфликт, который возник в Академии художеств между Шишкиным и Куинджи как руководителями параллельных пейзажных мастерских, носил сугубо принципиальный характер. Шишкин, пользуясь любовью учеников, их глубоким уважением, все же вынужден был уйти из мастерской по прошествии менее чем двух лет. Молодые художники охотно приносили Шишкину свои работы, ценили его резкие и всегда очень непосредственные замечания о них, особенно любили ездить со старым мастером на этюды, но заниматься предпочитали у Куинджи, проводя в его мастерской все и учебное, и свободное время.

Т.И.Комарова в своих воспоминаниях «Лесной богатырь-художник» пишет: «Иван Иванович не раз говорил, что, по его мнению, главное дело профессора-пейзажиста — не зимой, а летом, и предлагал сделать правилом, чтоб Академия нанимала дачу для учеников

пейзажной мастерской в месте, выбранном профессором, но так как это не состоялось, то он уговорил некоторых из учеников поселиться вместе с ним в Меррекюле. Часто они писали одни и те же мотивы» [5]. Когда учитель работал рука об руку со своим учеником, он мог продемонстрировать метод работы над этюдом — от момента нахождения композиции и до его колористического решения. К тому же так лучше раскрывалась и техническая сторона дела, в которой Шишкин любил давать подробные советы.

Шишкин был нетерпелив в своих требованиях; заметив, например, что Борисов очень самолюбив, он хвалил ему этюды Химоны, понимая, что Борисова это задевало, и что он будет работать более усердно.

Вторая половина XIX в. — время, когда художники столкнулись с новым явлением — фотографией. Отношение к использованию ее в живописи было неоднозначное. Многие художники, боясь скомпрометировать себя, стыдились признаться в ее использовании. «Фотографичность» живописи, заключавшаяся в излишнем внимании к одежде, аксессуарам считалась признаком дурного вкуса художника. Однако доподлинно известно, что крупнейшие художники XIX в., такие как Репин, Крамской, Ге, Ярошенко, Перов, Куинджи, а затем и Борисов-Мусатов широко ею пользовались. Парадоксом было то, что главное свойство фотографии — «изображение жизни без прикрас», такой как она есть, роднило ее с задачами искусства реалистического направления [6]. Особенно важную роль играла фотография в творчестве И.И.Шишкина — одного из первых членов отдела светописи Русского технического общества. Собирая материал для своих картин, он много фотографировал сам, а также делал заказы другим фотографам, в частности, своему другу Е.П.Вишнякову.

Шишкин не был единственным, кто вводил в курс своих занятий рисование по фотографии. Например, такой выдающийся педагог, как П.П.Чистяков, предостерегая от машинального подражания, бездумного срисовывания, признавал ее ценным подспорьем в работе над картиной.

Возражая против копирования с так называемых «оригиналов», приучавших к чужим приемам, Шишкин зимой, когда приходилось работать в помещении, заставлял начинающих художников рисовать с фотографии. Считая, что такие занятия могут ускорить

профессиональную подготовку учащихся, он вместе с тем главное значение придавал этюдной работе с натуры. По словам Шишкина, «… если Вы человек с талантом и любите пейзаж, то Вы должны меня понять, и видеть в этом не цель, а средство для изучения пейзажа, и должны писать или рисовать с фотографии как бы с натуры. Вот тут частью познается степень даровитости человека: бездарный будет рабски копировать с фотографии все ее ненужные детали, а человек с чутьем возьмет то, что ему нужно» [7]. Начинающему художнику И.А.Уткину он пишет: «А теперь хочу Вам дать совет капитальный, на котором зиждется вся премудрость изучения природы или натуры, как говорят, а также и тайны искусства и особенно техники живописи, — это фотография. Она единственная посредница между натурой и художником и самый строгий учитель, и если Вы разумно поймете это и займетесь с энергией изучением того, в чем Вы себя чувствуете слабым, то я Вам ручаюсь за скорый успех. Вы писали три лета, как говорите, а зиму что же делали? В одну зиму работы разумной с фотографии можно научиться писать и воздух, т.е. облака, и деревья на разных планах, и даль, и воду, словом, все, что Вам нужно. Тут можно незаметно изучить перспективу (воздушную и линейную) и законы солнечного освещения и проч. и проч. Если Вы это поймете и последуете моему совету, то Вы быстро научитесь и писать, и рисовать, а главное, разовьете и облагородите Ваш глаз...

А практически это делается так: берется по Вашему вкусу хорошая фотография или только часть из нее, Вам нужная, и, дабы хорошо видеть и понять, нужно взять лупу или стекло увеличительное. С фотографии, кроме рисования карандашом, нужно писать краской, одним тоном, в тон примерно фотографии. На палитре составляют шпахтелем тона, сначала положить самый темный; потом полутона и так далее до самого светлого, и все эти тона кучками должны быть заранее на палитре готовы (контур обязательно обводят чернилами или тушью). Начните писать и увидите, что кисть играет большую роль, каждый предмет требует своего, так сказать инструмента, для дерева одна кисть, для воды и воздуха нужна другая и так далее — для деревьев нужна более грубая и растрепанная кисть, для воды мягкие и т.д. ...» [8].

Копирование с фотографии явилось спорным педагогическим методом.

В фотографии отсутствуют те важнейшие качества натуры, которые так необходимы для передачи в произведении искусства: трехмерное пространство, объемная форма, зрительно воспринимаемые материальные свойства предметов. Интерес к фотографии не был случайным явлением у Шишкина, но инспирировался его общими педагогическими установками. Как и ряд других профессоров обновленной Академии, Шишкин исходил из своего опыта и из своего понимания того, как можно быстро научиться всему, на что сам он потратил долгие годы. Шишкин, детально изучая в своих этюдах- штудиях натуру, стремясь постичь самую суть предмета, методом обобщения создавал образы эпической, мощной, величественной силы (сосны-великаны, лесные дебри, бескрайние дали). Те отдельные качества метода Шишкина, рабочие приемы, которые в его творчестве составляли органические, но частные элементы, в преподавании зачастую приобретали самодовлеющее значение. Необходимость точности в изображении природы превращалась в протокольность, правда натуры, насыщавшая картины самого мастера, здесь становилась иллюзорностью. В педагогике Шишкина происходило то, чего никогда не было в его творчестве, — отделение картины от натуры. Часто бывая суров, он не делал скидок на меньшее умение и недостаточную опытность и отмечал то, что удавалось по-настоящему, или, как говорили ученики, по большому счету. При всем этом, Шишкин в полной мере сохранил присущую передвижникам старшего поколения способность критически подходить к собственному творчеству и его результатам. Вскоре после начала работы в качестве профессора-руководителя он начинает сознавать, что его педагогические приемы обладают недостатками, и пытается в этих недостатках разобраться. Шишкин отдает себе отчет в том, что произошли существенные изменения в современных методах живописи, не нашедшие отражения в его преподавании, и приходит к выводу о необходимости радикальных мер. Так рождается его обращенное к Куинджи предложение слить обе пейзажные мастерские и начать преподавать в них сообща, с тем, чтобы сам он вел рисунок, а Куинджи живопись. Однако подобная идея не могла быть принята Куинджи, справедливо считавшим, что механическое соединение противоположных принципов не может привести к положительным результатам.

Во многом из-за этого отказа Шишкин и уходит из Академии.

Свою роль сыграл и случай, произошедший в музее Академии, когда выбирали наиболее слабые вещи для рассылки по провинциальным школам. Иван Иванович услышал, как Куинджи, указывая на работу одного из учеников Шишкина, сказал: «Вот и эту дрянь послать можно». Шишкин ничего не сказал, и, хотя ему после этого и объяснили, что Куинджи думал, что эта вещь вышла не из его мастерской, ситуация от этого не изменилась, — в октябре 1895 г. он подал официальное прошение об отставке, прося Совет Академии признать его учеников Химону, Борисова и Рушица конкурентами и дать им мастерские.

Отказавшись от должности профессора, Шишкин мучился сознанием того, что отошел от дела, очень важного для русского искусства. Куинджи к этому времени также ушел из Академии, и его место занял Киселев, с которым он был в хороших отношениях. Шишкин после долгих колебаний, о чем можно судить по сохранившемуся черновику письма, согласился вернуться к преподавательской деятельности, подтвердив тем самым свою «готовность служить дорогому искусству и помогать питомцам Академии посвятить себя пейзажу» (из письма И.И.Шишкина И.И.Толстому, Петербург, 15 октября 1897 г.) [9].

Т.А.Комарова упоминает об этом письме: «Он поставил условием, что по болезни не обязуется туда ходить ни часто, ни аккуратно; что считает необходимым выработать совместно с А.А.Киселевым план преподавания и устройства в Академии «волшебного фонаря» с экраном, на котором фотографии рисовались бы почти в натуральную величину; что он не будет получать жалования и не будет ходить на заседания Совета» [10]. Все эти условия были приняты, и Иван Иванович занялся окончанием программы преподавания в пейзажной мастерской, работа над которой была начата им в 1895 г., но неожиданно тяжело заболел воспалением легких. Он приступил к занятиям, полный надежд, проектов и планов, которым не суждено было сбыться — смерть оборвала их. Когда-то И.Н.Крамской писал в письме Ф.А.Васильеву: «Шишкин — верстовой столб в развитии русского пейзажа, это человек-школа...» [11]. Именно такое определение отразило общее отношение многих современников к художественной деятельности замечательного пейзажиста.

Примечания:

1. *Комарова Т.А.* Лесной богатырь — художник. И.И.Шишкин. Мир художника. Переписка. Дневник. Современники о художнике. — Л., 1984. — С. 320.
2. *Комарова Т.А.* НБА АХ РФ, ф. 39, оп. 1, ед. хр. 29, л. 7.
3. ЦГАЛИ, ф. 917, оп. 1, ед. хр. 3, л.1.
4. Там же.
5. Комарова Т.А. Лесной богатырь — художник // Книжкина неделя. — СПб., 1988. — № 12 ? к авт. - уточнить написание, везде . — С. 42.
6. Мышкина А. Пейзажная мастерская А.Куинджи // Русское искусство. — 2010. — № 2. — С. 154–156.
7. Комарова Т.А. Из письма И.И.Шишкина И.А.Уткину. [Петербург. Март-апрель, 1896 г.] И.И.Шишкин. Мир художника. Переписка. Дневник. Современники о художнике. — Л., 1984. — С. 213.
8. Там же.
9. ЦГАЛИ, ф. 861, ед. хр. 19, л. 11а.
10. НБА АХ РФ, ф. 39, оп.1, ед. хр. 29, л.7.
11. *Крамской И.Н.* Письма, статьи. Т. 1. — М., 1965. — С. 121.

Библиография:

1. *Крамской И.Н.* Письма, статьи. Т. 1. — М., 1965. — С. 121.
2. *Комарова Т.А.* «Лесной-богатырь художник» //
3. Книжкина неделя. — СПб., 1899, ноябрь. — С. 7–35; 1899, декабрь. — С. 42–68; рукопись статьи — НБА АХ РФ, ф. 39,оп.1, ед. хр. 29, л.7–81.
4. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* «Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века». — М., 1967.
5. *Мышкина А.* «Пейзажная мастерская А. Куинджи» // Русское искусство. — 2010. — № 2. — С.154–156.
6. *Шишкин И.И.* Мир художника. Переписка. Дневник. Современники о художнике. — Л., 1984.

Я.Ю. Левченко

ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ РОСПИСЕЙ В ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМАХ США 2000-2010 ГОДОВ

В статье рассматриваются истоки и особенности стилистического решения росписей в монументальных росписях православных храмов на территории США, выполненных мастерской Георгиоса Кордиса. В частности, отмечается использование современными художниками-иконописцами основополагающих приемов организации фрескового ансамбля, принятых в памятниках византийского церковного искусства эпохи т.н. Палеологовского Возрождения.

The article is devoted to the sources and specific features of stylistic decision in the frescoes painting of Orthodox churches on the territory of the United States, created by icon-painting studio that is led by Georgios Kordis. Particularly here is featured some basic methods of creation of the fresco ensemble that had been worked out in Byzantium art and are used by the contemporary icon-painters of the epoch of so-called Paleolog Renaissance.

Ключевые слова: православные храмы, монументальная живопись, фрески, Византийское искусство, иконография, иконописная мастерская.

Keywords: Orthodox churches, monumental painting, frescoes, church art, Byzantium art, iconography, icon-painting studio.

Проблема стилистических истоков монументальных росписей современных православных храмов и их соотношения с бытующими ныне типами зданий, сооруженных по образцу византийских или древнерусских церквей, либо перестроенных и приспособленных под

культовые сооружения, является актуальной применительно к церковному искусству рубежа XX–XXI веков как в России, так и в зарубежных странах. В настоящее время православные храмы разных общин, проживающих в США, имеют свой особый колорит и обнаруживают следование определенным канонам церковной традиции в зависимости от местности первоначального пребывания представителей общины, для которой возведен тот или иной храм. Этим, в свою очередь, обусловлен выбор стилистических источников росписей, выполненных художниками мастерской греческого художника-иконописца Георгиса (Йоргоса) Кордиса, которая на данный момент является ведущей в монументальном храмовом искусстве США. В целом, деятельность его мастерской в сфере монументальной живописи в этой и других зарубежных странах представляет собой примечательный и важный феномен осмысления и использования наследия византийского искусства т.н. позднего периода, прежде всего, произведений эпохи «Палеологовского Возрождения» в Византийском искусстве (XIV в.). Как отмечается большинством исследователей, фрески этой эпохи отмечены поиском новых путей развития монументальной живописи и иконописи.

Не случайно в качестве одного из ориентиров в собственной творческой практике художниками мастерской Кордиса избраны именно шедевры фресковой живописи в Сербии XIII–XIV веков, где данный вид церковного искусства достиг небывалого расцвета. По словам Г.Кордиса, работа современных мастеров церковной живописи во многом базируется на принципах, положенных в основу деятельности значительного мастера церковной живописи XX в. Фотия Кондоглу, «фактически примирившего современную иконопись с византийским искусством» [1]. С Кондоглу художник познакомился во время посещения Афона. Вот что говорит художник о своих первых наставниках, определивших круг его собственных творческих предпочтений: «Мой учитель <…> отец Симеон, и однажды он пригласил меня в свою келью и показал, как нужно рисовать лицо, а потом показал мне это творение через свое восприятие старинной иконописи. Он очень любит искусство периода турецкого владычества (имеется в виду искусство второй половины XIV–XVI вв. — *Я.Л.*) и т.д. Я тогда уехал с чувством, как будто побывал в сказке».

На протяжении своей дальнейшей творческой биографии

Кордис стремился творчески переработать источники, на которые опирался его первый наставник, и достичь величия образного строя, свойственного произведениям его предшественников — византийских монументалистов эпохи Палеологовского Возрождения. Примечательно, что как художник Кордис сформировался благодаря совместной работе с иконописцем Симеоном Симеу. Достаточно даже беглого знакомства с исполненными мастерской Кордиса фресками и мозаиками в храмах, возведенных при содействии православных общин в США, чтобы убедиться в том благоприятном результате, который дает возможность свободного выбора, предоставляемого художнику членами этой общины.

В случае с мастерской Кордиса образцами для художников, выполняющих росписи, являются, в первую очередь, фрески в храмах, расположенных на территории Македонии и Сербии, и созданные в эпоху Палеологовского Возрождения. Выбор источника, на который ориентируются Кордис и руководимая им бригада художников, действительно, обусловлен отточенностью и завершенностью художественного языка, достигнутого в эту эпоху. «Заключительный этап византийской культуры отличается активным творческим началом, энергией поисков, повышенным интересом к искусству как самому главному делу жизни, воплощающему важнейшие ценности. <…> Все то, что Византия искала и находила веками, произносится в искусстве XIV в. в последний раз, с особенной интенсивностью и зрелостью», — отмечает Г.С.Колпакова [3, с. 88]. Во многом именно в этот период утвердился тот узнаваемый стиль византийской храмовой живописи, который сейчас воспринимается представителями греческой общины США в качестве эталонного.

Важно подчеркнуть, что в случае с Г.Кордисом мы имеем дело с ярким проявлением индивидуальности мастера, руководителя бригады иконописцев, который определяет выбор стилистического источника, а также характер интерпретации канона. О конкретных результатах изменений стилистического характера, которые проявились в росписях данной мастерской, мы сможем судить, сопоставляя особенности художественного решения выполненных ею росписей и фресок эпохи Палеологовского Возрождения, которые послужили основным

источником их стилистического решения. Примечательно, что сходный процесс возрождения приемов средневекового религиозного искусства в начале прошедшего столетия, когда было окончательно осознано высочайшее совершенство творений византийских и древнерусских мастеров, переживала иконопись и монументальная живопись в России. Однако в ней процесс возрождения принципов средневекового православного искусства, в силу резких перемен в общественно-политической и духовной жизни общества после революционных событий 1917 года, оказался прерванным и, как уже отмечалось выше, вплоть до рубежа 1980–90-х годов находил продолжение в деятельности достаточно узкого круга иконописцев.

Также следует отметить, что фрески мастерской Кордиса обнаруживают истоки не только в монументальной живописи эпохи Палеологовского Возрождения, но также и в отдельных фресковых ансамблях, созданных на территории Византийской империи еще во второй половине XII столетия. Как отмечает Г.С.Колпакова, эталонным образцом искусства этого периода являются фрески церкви св. Пантелеймона в Нерези, в Македонии (1164), — центрального памятника стиля так называемого комниновского маньеризма. Еще одним важным источником росписей мастерской Кордиса, с нашей точки зрения, послужили росписи храма св. Георгия в Курбинове (Македония, 1191). В характере их решения заметны те черты, которые позволяют говорить о высшей точке развития византийской монументальной живописи и, вместе с тем, об элементах маньеризма. Последние обнаруживают себя в отказе от лаконизма и цельности объемов фигур, равно как и от торжественной неподвижности, привязанности к тектонической основе стены, что было свойственно для более раннего этапа развития византийской монументальной живописи (прежде всего, для ансамблей IX–XI веков). Особенность решения этих фресок заключалась в преувеличенно акцентированной вытянутости, а также изысканности линий в изображении драпировок материй и самоценного характера их ритмических соотношений [2, с. 432–433]. Основное внимание здесь следует сосредоточить на мозаиках и фресках одного из наиболее значительных памятников монументальной живописи Палеологовского Возрождения параклесиона монастыря Хора (Кахрие-Джами, 1381) в

Константинополе. «В отличие от классического византийского декора, в новом получает развитие принцип “картинности” — создания в живописи самостоятельного мира, существующего параллельно архитектурному пространству, но с ним не сливающегося. <…> Главными в организации этого особого типа декора являются сценические композиции. Их количество резко возрастает, в их структуре подчеркивается горизонтальная протяженность, непрерывность развития, отвечающая отныне не символической, но и хронологической последовательности. Эпизоды непосредственно перетекают один в другой вместе с динамично организованным действием» [2, с. 104–105].

Безусловно, такой новый подход к организации росписей в какой-то мере отразил усложнившуюся к тому моменту картину мира, которая за счет известного снижения сакральной составляющей позволила сосредоточить более пристальное внимание на реалиях земной жизни. Определяя основную задачу, которую ставили перед собой авторы интересующих нас росписей, следует говорить, в первую очередь, о стремлении найти убедительное пластическое соответствие молитвенному состоянию верующего с его устремленностью к горнему, через подлинный синтез архитектурной и живописной составляющих храмового пространства, и при сохранении значения повествовательного начала. Типичным примером удачной организации росписи интерьера круглого в плане православного храма отчетливо прослеживаются на примере церкви Святой Екатерины в Брайнтри (Бостон). Здесь можно говорить о поиске нового стилистического решения росписей при строгом соблюдении иконографического канона. В данном случае мы наблюдаем характерное для византийских храмовых росписей XIII–XIV веков разделение на отдельные крупные сектора: купол с изображением Пантократора, барабан, а также паруса, своды, конхи, и, наконец, стены. Черты новаторского переосмысления средневековой традиции заключаются, в большей степени, в ярко выраженном декоративном характере решения храмового ансамбля, создающем общее праздничное ощущение, возникающее у прихожанина уже в момент входа в церковь. В данном случае выявлено и подчеркнуто четкое деление росписей на ярусы, которое последовательно проводится во всем храмовом пространстве. По всему

подкупольному пространству проводится ритмический диалог фона и лещадок — скал, как, например, в изображении сцен Сошествия во Ад и Рождества. Несмотря на то, что сравнительно с остальным пространством интерьера участки стен, отведенные изображению скал, занимают сравнительно небольшую площадь, они, благодаря мастерству композиционного решения, воспринимаются существенной и необходимой частью конструктивного решения ансамбля росписи храма. Имея пирамидальную форму, они вторят стрельчатым очертаниям парусов и своими вершинами как бы служат дополнительной визуальной поддержкой для мощного подкупольного пространства. Благодаря этому интерьер храма обретает торжественное величие, своей упорядоченной архитектоникой словно призванное напомнить о шедеврах монументальной живописи Золотого века византийского искусства. Традиционные иконографические сюжеты и образы введены в данном случае в единую композицию, выстроенную ярусами, каждый из которых служит своего рода постаментом, опорой для следующего изобразительного ряда. При этом важным отличительным признаком стилистического решения росписей в этом храме является строгость и совершенство четкого линейного рисунка, прочно охватывающего фигуры, в том числе, за счет графичной трактовки складок. Это позволяет подчеркнуть динамику и особую легкость движений фигур и вторящего им ритма складок, как бы воплощающих важнейшую для православного искусства идею преобладания духовного над материальным, плотским. Следует вновь обратиться к принципу решения византийских храмов XIV в. (расположенных преимущественно на территории Сербии), где также проводится мотив экспрессивного движения, которое пронизывает сцены Священной истории и изображения апостолов на парусах храма и как бы замедляется и смягчается, сохраняясь при этом в преувеличенной вытянутости фигур.

Последним сообщен едва заметный поворот, также отвечающий задаче раскрытия внутреннего, духовного горения. Тем самым фигуры, являющиеся частью принятого в православии канона, и раскрывающие программу содержания росписи храма, выполняют также необходимую архитектоническую функцию, выступая своего рода визуальной опорой для купола церкви. Интересный вариант

развития традиций Палеологовского Возрождения, в первую очередь, параклесиона монастыря Хора (Кахрие-Джами), мы встречаем в Церкви Святой Троицы в городе Кармиэль, штат Индиана (Holy Trinity Church, Carmel, Indiana). Здесь в основу образного решения фрескового ансамбля положен принцип зрелищности, буквально пересоздающий интерьер храма в самостоятельную изобразительную среду, где, в первую очередь, важен мощный декоративный эффект, тогда как соблюдение традиционной иконографии с точки зрения ее размещения в пространстве храма не играет ведущей роли. В оформлении Церкви Святой Екатерины в Брайнтри (Saint Katherine, Braintree) заметна большая сдержанность и торжественность, соответствующая принятой программе храмовой росписи. Сцена Евхаристии в данной росписи размещена между двумя сдвоенными полукруглыми окнами. Принцип единства композиционного решения положен в основу изображения Чудес, где авторы росписей близки к соблюдению принципа изокефалии: над головами Христа и Его учеников как бы проведена незримая линия, соответствующая изображению тверди земной. Лишь в отдельных сегментах росписи введены заметные акценты, в качестве которых выступают архитектурные сооружения. Так, в изображении сцены исцеления слепого можно отметить значительную композиционную роль, возложенную на башнеобразное здание, под которым помещена фигура человека, наблюдающего сцену исцеления. В то же время горки-лещадки размещены здесь в таком порядке, чтобы также поддерживать ощущение мерного чередования, соблюдаемого и при изображении фигур и тех групп, в которые они объединены. Цветовое решение росписей в данном фресковом ансамбле основано на отчетливо выраженном контрасте охристо-желтого и оранжево-красного в подкупольном пространстве и светло-синего на парусах и в апсиде. Благодаря такому подходу к решению живописного убранства церкви достигается ощущение особой монументальности, незыблемого величия евангельских истин. В известной степени здесь обыгрывается контраст между чистотой белых стен, занимающих основной объем храма, и пространства, располагающегося под куполом как «главой Господней». Важно обратить внимание и на то, что, если изображения на парусах храма Святого Георгия отмечены повышенной внешней

динамикой, то в участках росписи в конхе апсиды и в подкупольном пространстве, напротив, главенствует ощущение торжественной статики, строго фронтальной ориентации фигур, силуэты которых утверждают тектоническую основу стены. Над нимбами помещена дуга с источниками электрического света, размещенными непосредственно над нимбами Святителей. Тем самым в данном случае за счет использования технических новшеств повышается степень воздействия изображений на молящегося. Здесь вновь используется прием контраста — масштаба Образа Богоматери Великой Панагии (Оранты), представленной на золотом фоне, и венчающей трехъярусную композицию, по отношению к сцене Евхаристии и святительскому чину.

В целом в случае с росписями, выполненными мастерской Кордиса, можно говорить о попытке восстановить целостность стиля, восходящего к памятникам Палеологовского Возрождения и к более ранним росписям, которые являются его предвестием. Выверенность ритмических связей, верно найденное соотношение разных участков храмового декора и благородство колорита, наряду с прекрасным знанием иконографии и возможностей ее применения к имеющемуся в распоряжении иконописцев архитектурному пространству интерьера, — все это позволяет достичь ощущения подлинной монументальности, отличающей классические памятники византийского искусства, и вместе с тем избежать внешнего подражания, стилизации. Представляется важным следующее наблюдение: «Стилизация — явление Нового времени. Ее отличает от стиля неполнота воплощения той художественной системы, которая взята за основу в целях создания внешнего впечатления от той или иной (национальной) манеры. Если стиль — это подлинник, то стилизация — это имитация. Стилизация зачастую может строиться на эффекте “узнавания” зрителем знакомых деталей, но не затрагивать, например, композиционных принципов и пропорциональных основ изображения или его символики» [1]. В данном случае можно с уверенностью говорить о том, что мастерская Кордиса ориентирована на творческое освоение традиций византийской живописи второй половины XIII–XIV века. Речь идет, прежде всего, об усилении или акцентировании некоторых приемов, связанных с ритмической организацией росписей и трактовкой их сюжетов,

что позволяет сделать сюжет более доступным для «прочтения» современным зрителем. Иначе говоря, здесь находит логическое развитие отмеченный ранее эффект последовательного, от сцены к сцене, «чтения» росписи, напоминающий разворачивающийся свиток или, если использовать более близкую нашему времени аналогию, смену кадров на кинопленке. Примечательно, что активное использование архитектурных элементов как способа организации композиционного и ритмического строя росписей, равно как и развернутого показа одного сюжета и, наконец, уподобление отдельных элементов росписи реальным элементам архитектурного убранства (например, полуциркульным окнам) также обнаруживают истоки в монументальной живописи Палеологовского Возрождения. Все это дает основание говорить о творческом использовании приемов, выработанных в церковном искусстве этого времени, в иных культурных и социальных условиях.

Библиография:

1. *Давидова М., Шлычкова Е*. Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве. — URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35906.php

2. *Колпакова Г.С*. Искусство Византии. Ранний и средний период. — М.: Азбука-классика, 2007.

3. *Колпакова Г.С*. Искусство Византии. Поздний период. 1204–1453 гг. — М.: Азбука-классика, 2009.

4. Георгиос Кордис: Невозможно стать хорошим иконописцем без личного опыта церковной жизни. — URL: http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm

Я.Ю. Левченко

ПРОБЛЕМА КАНОНА В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВНОМ ИСКУССТВЕ США НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИКОНОПИСНОЙ МАСТЕРСКОЙ КОРДИСА

Статья посвящена специфике преломления канона в монументальных росписях православных храмов на территории США. Бытование канона в православном искусстве XXI века изучается с точки зрения проблемы взаимодействия новаторства и традиции в теоретическом и практическом аспекте. На примере деятельности мастерской Георгиоса Кордиса и его размышлений рассматриваются подходы к канону, практикующиеся у современных художников-иконописцев.

The article is devoted to the specific features of interpretation of canon in the frescoes painting of Orthodox churches on the territory of the United States. The of canon in the Orthodox art of the beginning of the 21th century is investigated. On the example of work of icon-painting studio that is led by Georgios Kordis and his own words there are regarded the ways of icon-painting that are practiced by the contemporary icon-painters.

Ключевые слова: православные храмы, канон, монументальная живопись, фрески, церковное искусство, иконография, иконописная мастерская.

Keywords: Orthodox churches, canon, monumental painting, frescoes, church art, iconography, icon-painting studio.

Важнейшая для современного православного монументального искусства проблема канона может быть рассмотрена в своих ключевых аспектах на примере материала, локализованного в рамках отдельной страны и круга памятников, созданных определенной мастерской. В

данном случае речь идет о мастерской греческого иконописца Георгиоса (Йоргиса) Кордиса, исполнившей в последние два десятилетия ряд значительных росписей на территории США и других зарубежных стран. Здесь в первую очередь необходимо дать общее определение канона в церковном искусстве. «Иконографический канон (правило), — отмечает Ю.Г.Бобров, — выражает весь строй средневекового искусства, нравственные и философские критерии искусства. Вне его трудно понять внутренний духовный смысл памятников той эпохи. Канон, освященный вековой церковной традицией, обусловливал общую композицию, колорит, детали изображения и потому оказывал существенное влияние на стиль произведения. Соблюдение канона означает следование истинному прообразу» [1, с. 8]. Развивая эту мысль, автор отмечает, что «упорядоченность изображения, выработанная в художественной практике поколений, закреплялась в иконографическом каноне. Понятие канона включает в себя канон пропорций, цветовой и композиционный каноны. С их помощью достаточно жестко закреплялись в сознании символические значения, что освобождало художника от необходимости их разработки и сосредоточивало его творческую энергию на выразительности изобразительной формы» [1, с.10]. Последнее утверждение представляется особенно важным применительно к современной художественной ситуации, где художники, создающие росписи в православных храмах, опираются на каноны, выработанные в средневековом византийском и древнерусском искусстве, и находит поддержку также у других исследователей.

Рассматривая проблему канона, следует обратить внимание на то, что главной профессиональной задачей современного иконописца при создании новых произведений церковного искусства становится выбор прототипа будущей работы. Здесь особого внимания заслуживают, в первую очередь, отдельные положения, содержащиеся в книге И.Языковой «Со-творение образа. Богословие иконы» и в статье «Икона. XX век», написанной в соавторстве Ириной Языковой и игуменом Лукой (Головковым) и опубликованной в сборнике «История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века». Несмотря на то, что у этих авторов вопрос о развитии современного церковного искусства рассматривается на примере российской иконописи

XX века, мы встречаем здесь несколько важных наблюдений, проясняющих ситуацию в отношении бытования канона в современной монументальной живописи в православных храмах зарубежья (в данном случае, США). Так, они утверждают следующее: «Конечно, иконописец должен не слепо копировать, а, изучая художественный язык иконы, почувствовать и понять связь этого языка, научиться мыслить в традиции. В древности мастера не писали копий — с чтимых икон делали списки, нередко повторявшие только иконографические особенности образца. Но сегодня, когда мир изменился и традиции утрачены, для понимания современными художниками выполнение копий-списков просто необходимо» [3, с. 241].

Как будет показано далее, сходной точки зрения на проблему копирования при создании икон и росписей придерживается и Кордис. Следует сразу обратить внимание на то, что «по-прежнему наиболее слабой стороной сегодняшнего иконописания остается его копийность, вторичность. Копия, копия-список, безусловно, является важной составляющей современного иконописания, но часто мы видим не творческое усвоение древних традиций, а повторы известных икон с катастрофической потерей их качества. Как правило, эти работы лишь стилизуются под образец, но глубины его не достигают» [3, с. 244].

В настоящее время необходимость достижения ансамблевого единства фресок с архитектурой храма и с сохраняющимися на протяжении многих столетий формами отправления православных обрядов не отрицает самостоятельного от культовых предписаний художественного значения росписей. В данном случае речь идет о подлинно творческом подходе к созданию образа, имеющего сакральное содержание и пробужденного к жизни прочной религиозной основой, на которой зиждется деятельность самих художников — авторов фресок. Здесь мы сталкиваемся со сложным вопросом о правомерности отнесения произведения, выполненного для храма (будь то икона или фреска), к искусству в строгом смысле этого понятия. С другой стороны, учитывая тот факт, что к настоящему времени уже утвердились искусствоведческие подходы к оценке и интерпретации памятников средневекового религиозного искусства (в данном случае — искусства Византии и Древней Руси), мы признаем правомерность

именно такого подхода, основанного на анализе художественного (цветового, композиционного, ритмического) строя фресок или мозаик, и их соотношения с пространством храма. Безусловно, здесь проблема соблюдения канона становится особенно важной.

В данном случае следует также обратиться к точке зрения Флоренского: «Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны <…> Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище выражает он общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое» [5, с. 83]. Здесь мы сталкиваемся также с проблемой свободы в рамках канона, которая находит особое преломление в практике деятельности мастерской Кордиса.

Рассматривая проблему взаимодействия новаторства и традиции в православном искусстве, Кордис отмечал в беседе с автором статьи: «…становится очевидным и трагическое положение, в котором мы сейчас находимся, когда талантливые люди тратят свою жизнь на рисование копий, которые превосходны, я ими восхищаюсь, так как не могу сделать то же самое. Я восхищаюсь этими копиями. Но вопрос не в том, нравятся ли они мне или кому-то еще. Вопрос заключается в том, что наша эпоха является мертвым периодом в истории церковного искусства. Мы просто копируем, это ужасно!». Таким образом, здесь мы вновь сталкиваемся с вопросом о необходимости копирования старых образцов для художника-иконописца, в отношении чего сам Кордис придерживается вполне определенной точки зрения. Безусловно, в данном случае для нас особенно важен тот факт, что мастерская Кордиса представляет собой сообщество единомышленников, а не результат деятельности профессиональной школы — некого высшего учебного заведения, готовящего художников-иконописцев в соответствии с некой общеобязательной программой и в какой-то мере препятствующего развитию творческого подхода к канону. Более того, сам руководитель мастерской не придает решающего значения копированию древних (даже самых совершенных) образцов: «Конечно же, копируются

древние образцы, но копирование никогда не является механическим воспроизведением» [4]. Что касается отношения Кордиса к внесению изменений в порядок расположения росписей (действительно имеющее место в большинстве храмов США, расписанных его мастерской), то это в целом приветствуется художником и обусловлено личностным отношением мастера к изображаемому сюжету или образу. «Творчество в Церкви, — отмечает Кордис, — это когда ты говоришь то же самое, что было сказано для тебя, но говоришь это самостоятельно, от себя самого, изнутри себя. И перед иконописцами стоит именно эта проблема. Вопрос не в том, чтобы создать новый образ Христа, но чтобы произнести эту икону из себя, из своей глубины, вывести этот образ из своего внутреннего мира» [4].

В связи с рассмотрением вопроса о проблеме традиции и новаторства применительно к росписям, выполненным мастерской Кордиса, речь идет не просто о проявлении творческой индивидуальности художника, как это на протяжении не одного десятилетия происходит в католической и протестантской храмовой живописи, но и о необходимости учитывать предпочтения заказчиков. От их запросов в условиях ситуации, сложившейся в современном монументальном искусстве стран Православного мира, зависит действительно многое с точки зрения дальнейшего развития храмовой монументальной живописи как в зарубежных странах, так и в России.

В случае с интересующей нас темой особого внимания заслуживает также проблема авторства в православном церковном искусстве. Здесь для нас важно мнение о. Павла Флоренского: «Икона — традиционное искусство, в то же время, как и всякое искусство, икона предполагает творчество. Канон достаточно четко регламентирует художника, тем не менее, икона имеет свою логику развития, свою эволюцию, и мы знаем, что каждая эпоха добавляла что-то к соборному опыту иконописной традиции. Самое трудное для иконописца — найти гармонию между соблюдением единого канона и творчеством, которое всегда индивидуально между следованием традиции и новаторством в искусстве, которое неизбежно в искусстве, если оно живое. Истинный художник хочет не с в о е г о (здесь и далее — разрядка П.Флоренского) во что бы то ни стало, а прекрасного, то есть художественно воплощенной

истины вещей, и вовсе не занят самолюбивым вопросом, первым или сотым он говорит об истине» [5, с. 77]. Приведенной точке зрения, связанной с пониманием первостепенной роли Божественной истины как главного критерия оценки иконы, соответствует и позиция архимандрита Зинона, автора ряда значительных икон и храмовых росписей: «Православная церковь всегда боролась против обмирщения церковного искусства. Голосом своих соборов, святителей и верующих мирян она защищала его от проникновения чуждых ему элементов, свойственных искусству мирскому. Нельзя забывать, что как мысль в религиозной области не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания. Поэтому ошибочно считать непогрешимым всякий образ, даже если он красив и простоял в храме сто или двести лет <…> учение церкви может быть искажено кистью, как и словом» [2, с. 58].

В этом плане понятно стремление Кордиса к выбору тех стилистических ориентиров в истории православного искусства, где уже были достигнуты подлинные высоты иконописания, общепризнанная значимость которых способствует утверждению художественной традиции византийской монументальной живописи на другом континенте в другую эпоху, в иной культурной среде. Здесь следует учитывать тот факт, что расширение возможностей для развития современного храмового искусства на рубеже XX–XXI веков совпало с важным процессом приобщения к миру православной иконы (древнерусской и византийской) представителей католического и даже протестантского вероисповедания, что также представляется важным в случае с интересующей нас темой. «Икона, и это уже невозможно отрицать, выполняет сегодня функцию межконфессионального диалога обладая тем языком, который может быть понятен христианину любой традиции. Икона зиждется на Слове Божьем, она христоцентрична, а потому выражает общехристианские принципы» [6, с. 282].

С этой точки зрения мы не можем рассматривать современное православное храмовое искусство США только в качестве замкнутого явления, обращенного к представителям национальных

общин, принадлежащих к этой конфессии, но и, пусть в перспективе, способного стать значимым явлением в контексте практики храмового искусства в государстве, где большая часть населения исповедует протестантизм и католицизм.

В целом общая характеристика положений, которыми руководствуется мастерская Кордиса, свидетельствует о том, что в наши дни православное церковное искусство США развивается под влиянием изменений строительных норм и проникновением в монументальную живопись новых стилистических принципов, обусловленных этими нормами, что порой приводит к появлению решений, близких архитектуре протестантских и католических храмов XX в. Еще одна важная тенденция развития современной храмовой живописи заключается в сближении религии с социальными и духовными запросами современного общества. Однако в отношении Православия речь может идти в большей степени о тактичном введении новых приемов художественной выразительности в сложившийся много веков назад канон, подтверждением чему являются росписи, выполненные мастерской Кордиса. Здесь можно говорить о подлинно творческом подходе к канону и традиции, и попытке восстановить целостность стиля, восходящего к памятникам Палеологовского возрождения и более ранним росписям, которые являются его предвестием. Выверенность ритмических связей, верно найденное соотношения разных участков храмового декора и благородство колорита наряду с прекрасным знанием иконографии и возможностей ее применения к имеющемуся в распоряжении иконописцев архитектурному пространству интерьера позволяет достичь ощущения подлинной монументальности, отличающей классические памятники византийского искусства, и вместе с тем избежать внешнего подражания, стилизации. внесению изменений в порядок расположения росписей (действительно, как мы могли убедиться, имеющий место в рассмотренных храмах), то оно в целом приветствуется художником и обусловлено личностным отношением мастера к изображаемому сюжету или образу. Как мы можем убедиться, исходя из анализа конкретных росписей мастерской Кордиса, здесь находит убедительное подтверждение мысль, высказанная И.Языковой: «Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может

заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце» [6, с. 52]. Исходя из приведенной точки зрения и сопоставляя ее с приведенными ранее высказываниями богословов и специалистов прошлого и современности относительно проблемы канона и авторства в православном искусстве, а также с точкой зрения самого Кордиса, мы отмечаем, что и теми, и другими признается возможность изменений иконографического и стилистического плана. В нашем случае важным фактором в выборе программы росписей выступает необходимость учитывать требования заказчика, приглашающего художников для создания живописного убранства храма. В целом приведенные выше положения служат еще одним аргументом в пользу внимательного изучения опыта художников-иконописцев и монументалистов — выходцев из Греции и других стран и регионов Православного мира, в чьих работах уже найдены органичные формы соотношения традиции и новаторства, которые могут быть полезными и для их коллег-иконописцев, работающих в России.

Библиография:

1. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. — М., 2010.

2. *Зинон, арх.* Икона в литургическом возрождении // Памятники Отечества. — М., 1992.

3. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. — М.: АРТ-БМБ, 2002.

4. Георгиос Кордис: Невозможно стать хорошим иконописцем без личного опыта церковной жизни. — URL: http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm

5. *Флоренский П.А.* Иконостас. — М.: Искусство, 1994.

6. *Языкова И.* Со-творение образа. Богословие иконы. — М.: Издательство ББИ, 2012.

Э.С. Подойницына

ХРОНОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ В ЕПАРХИЯХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ

В настоящее время по всей России ведется храмовое строительство, являющееся важнейшим шагом на пути воссоздания духовных основ общества. Согласно результатам проведенного в статье хронологического анализа, процесс распространения православного архитектурного строительства на Дальнем Востоке России на современном этапе проходил неравномерно. Начиная с 2000-х годов наблюдается бум строительства православных храмов, который сопровождается возрастающим интересом к культовой архитектуре. В научный оборот введено большое количество (не менее 230) православных храмов, возведенных в период с 1990-х до 2010-х гг.

Churches are being constructed everywhere in Russia nowadays. It is an important step in recreation moral foundations of society. According to the historical analysis, the spread of the Orthodox architectural construction in the Russian Far East has been held irregularly. At the beginning of the 90s of the XX century the construction of churches just started to resume and gained a higher rate at the beginning of the XXI century. The construction boom of Orthodox churches construction has been taken place from the 2000s to the present. It is attended by a growing interest in religious architecture. A large number (not less than 230) of the Orthodox churches that were built from 1990s to 2010s were put into scientific circulation.

Ключевые слова: хронология; деревянные; каменные; православные храмы; Дальний Восток России.

Keywords: chronology; wood; stone; Orthodox churches; Russian Far East.



Рисунок 1. Карта расположения современных православных храмовых сооружений на территории епархий Дальнего востока России

Возрождение православного храмостроительства на Дальнем Востоке России начинается с 90-х годов XX века. Храмы строятся с привлечением как частных пожертвований, так и в последние годы, с привлечением государственных инвестиций. Это придало своеобразный колорит храмовому зодчеству и вывело на новый художественный, религиозный, эстетический и технический уровни.

После смены формы правления в Российском государстве, с развитием законодательства о правах и свободах человека, граждане стали активно проявлять вероисповедание. Основной религией Российского государства, имеющей многовековые традиции, является православие.

В православном дальневосточном храмостроительстве восстанавливается традиционный облик церковного зодчества с привлечением в него современных архитектурных форм. Возведение православных храмов удовлетворяет потребность граждан в совершении церковных таинств (крещение, венчание, отпевание и др.), духовном развитии, а также укрепляет православную культуру, ставшую традиционной для России.

В последние годы государство, осознав значимость духовного развития, духовенства, стало проявлять содействие, помощь, привлекать проектировочные, строительные, инвестиционные ресурсы.

Основные черты, сформированные столетиями в русском зодчестве, такие как каноничность, органичная связь с окружающей средой, живописность храмовых сооружений и их комплексов, стали неотъемлемой частью и дальневосточной православной архитектуры. Храмовое зодчество стало важнейшим фактором сохранения и развития православной культуры на Дальнем Востоке [1].

В рамках исследования изучается православное храмовое зодчество

на территории Дальневосточного федерального округа Российской Федерации. В него входят 9 субъектов: Амурская область, Еврейская автономная область, Камчатский край, Магаданская область, Приморский край, Сахалинская область, Хабаровский край, Чукотский автономный округ, Республика Саха (Якутия).

В 2011 году началась реформа епархиального устройства Русской православной церкви, в результате которой в Московском патриархате действует трехступенчатая система организации епархий: Патриархат — митрополия — епархия («Положение о Митрополиях Русской Православной Церкви») [2].

Православное храмовое строительство ведется на дальневосточной территории, на которой действуют 12 православных епархий (рис. 1). Границы семи епархий совпадают с территориальными границами субъектов:

- Анадырская и Чукотская епархия — Чукотский автономный округ;
- Биробиджанская и Кульдурская епархия — Еврейская автономная область;
- Благовещенская и Тындинская епархия — Амурская область;
- Магаданская и Синегорская епархия — Магаданская область;
- Петропавловская и Камчатская епархия — Камчатский край;
- Южно-Сахалинская и Курильская епархия — Сахалинская область;
- Якутская и Ленская епархия — Республика Саха (Якутия).
- Также на Дальнем Востоке России действуют две митрополии:
- Приамурская митрополия, расположенная на территории Хабаровского края, в состав которой входят Амурская и Чегдомынская, Хабаровская и Приамурская епархии;
- Приморская митрополия, расположенная на территории Приморского края, в состав которой входят Арсеньевская и Дальнегорская, Владивостокская и Приморская, Находкинская и Преображенская епархии.

Согласно строительству храмов по годам, на 1997 год возведено более 14 храмов. Темпы строительства набирают обороты, и в период с 1998 по 2005 гг. построено более 70 православных сооружений. С 2006 года по начало 2010-х гг. количество храмов равномерно увеличивается (появилось более 36).

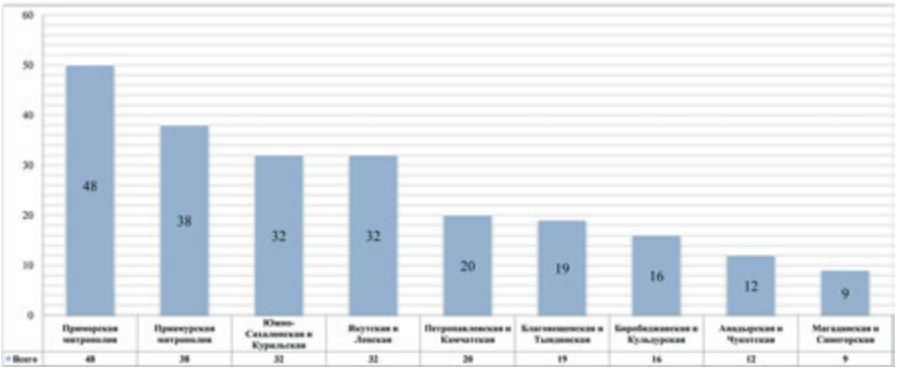


Рисунок 2. График «Общее количество возведенных православных храмовых сооружений по епархиям Дальнего Востока России»

На территории Приамурской митрополии (Хабаровский край) находятся более 35 современных храмов и часовен.

На территории Амурской епархии расположено 14 современных храмов, из которых 9 деревянных и 4 каменных.

На территории Хабаровской епархии в период с 1990 года построено 21 православное храмовое сооружение: 7 деревянных и 9 каменных храмов, 1 каменный храм-часовня, 1 деревянная и 3 каменных часовни.

На территории Николаевского викариатства Хабаровской епархии расположено 3 современных храма.

На территории Приморской митрополии (Приморский край) с 90-х годов XX века по настоящее время построено более 40 современных православных храмов и часовен.

Количество современных храмов в Арсеньевской и Дальнегорской епархии — 8.

Владивостокская и Приморская епархия. Количество современных православных культовых сооружений — 24. Количество деревянных храмов — 3, каменных храмов — 18, каменных часовен — 3.

Количество современных храмов и часовен в Находкинской и Преображенской епархии — 16.

В Анадырской и Чукотской епархии построено 12 современных храмов и часовен, из которых 10 деревянных и 2 каменных.

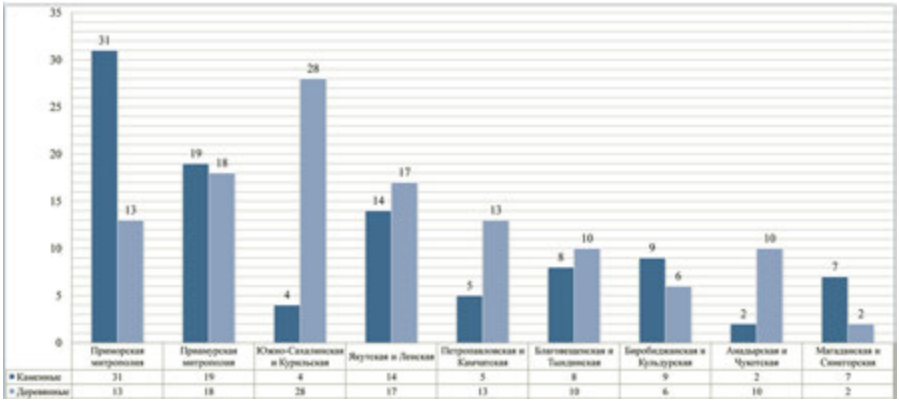


Рисунок 3. График «Соотношение деревянных и каменных православных храмовых сооружений по епархиям Дальнего Востока России»

На конец 2013 г. в состав Биробиджанской и Кульдурской епархии входит современных деревянных и каменных храмов — 16.

В Благовещенской и Тындинской епархии насчитывается 19 современных православных культовых сооружений.

Количество храмов, построенных на территории Магаданской и Синегорской епархии в период с 1990-х годов — 9: 1 деревянный и 6 каменных храмов, 1 деревянная и 1 каменная часовен.

На конец 2013 г. в Петропавловской и Камчатской епархии насчитывается 20 современное православное храмовое сооружение.

В настоящее время в Сахалинской области (Южно-Сахалинская и Курильская епархия) действует 32 современных православных храма (30 деревянных и 2 каменных).

На территории Якутской и Ленской епархии действуют 30 православных культовых сооружения, возведенных после 90-х гг. XX века.

Таким образом, темпы развития храмового зодчества были максимальными (свыше 30 храмов) в трех епархиях: Южно-Сахалинской и Курильской, Якутской и Ленской, Владивостокской и Приморской (рис. 2).

Современное деревянное строительство преобладает, в основном, на территориях двух епархий — Якутской и Ленской,

Южно-Сахалинской и Курильской, и в Приамурской митрополии. Каменное строительство ведется, в основном, во Владивостокской и Приморской, Хабаровской и Приамурской епархиях (рис. 3).

В целом, как показал хронологический анализ, процесс распространения православного архитектурного строительства на Дальнем Востоке России на современном этапе проходил неравномерно. В начале 90-х годов XX века строительство только начинает возобновляться, а в начале XXI века набирает темпы.

Всего на территории Дальнего Востока России выявлено современных соборов, церквей и часовен 232, из которых 189 возведены и находятся в статусе действующих; 37 — в стадии строительства (заложен фундамент, возведен только первый этаж или еще не закончена отделка фасада и т.д.); 6 – проектов (которые, по возможности, в ближайшее время будут построены).

Начиная с 2000-х годов и по настоящее время, наблюдается бум строительства православных храмов, который сопровождается возрастающим интересом к культовой архитектуре. Пик возведения храмовых сооружений приходится на 2003–2005, 2010 годы. Но, тем не менее, в последние годы православное церковное строительство ведется активными темпами.

Примечания:

1. *Петр (Еремеев), игумен.* Православное храмовое зодчество и его влияние на развитие культуры на Дальнем Востоке // Самый Восточный. — 2009. — 28 февраля.

2. Положение о Митрополиях Русской Православной Церкви. Документ утвержден на основании определения Священного Синода Русской Православной Церкви от 5–6 октября 2011 года (журнал № 131). Дополнен решением Священного Синода от 27 декабря 2011 года (журнал № 153).

Библиография:

1. Анадырская и Чукотская епархия РПЦ МП. Официальный сайт.

[Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.anadyr-eparhia.ru (дата обращения: 29.04.2015).

2. Арсеньевская и Дальнегорская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.arseniev-eparhia.ru/ (дата обращения: 29.04.2015).

3. Биробиджанская и Кульдурская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.eparh.ru (дата обращения: 29.04.2015).

4. Благовещенская и Тындинская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http:// www.blaginform.ru/ (дата обращения: 29.04.2015).

5. Магаданская и Синегорская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.magadan-eparchy.ru/ (дата обращения: 29.04.2015).

6. Находкинская и Преображенская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www. http://rpcne.ru/ (дата обращения: 29.04.2015).

7. Петропавловская и Камчатская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.pravkamchatka.ru (дата обращения: 29.04.2015).

8. Приамурская митрополия. Хабаровская и Приамурская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://pravostok.ru (дата обращения: 29.04.2015).

9. Приморская митрополия. Владивостокская и Приморская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://vladivostok.eparhia.ru (дата обращения: 29.04.2015).

10. Южно-Сахалинская и Курильская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://pravosakh.ru (дата обращения: 29.04.2015).

11. Якутская и Ленская епархия РПЦ МП. Официальный сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://eparhia.ya1.ru/ (дата обращения: 29.04.2015).

Е.М. Пономаренко

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФОТОГРАФИИ И АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СВЕТА

Что именно отличает свет фотографический от света живописного как в самой его природе, так и для восприятия зрителя? Как формируется образ, который в конечном итоге считывает зритель, какую связь образ имеет с реально существующим обьектом фотографии и есть ли особенности восприятия подобного образа?

What exactly differs light in photography of light in a painting? Not only in the nature of this light, but mostly for the perception of the viewer. How is the final image being composed in the viewers sub consciousness? What kind of relation do the photos hold with the objects they reproduce and are there any differences in perception for that kind of signs of reality?

Ключевые слова: фотография, образ, роль света, визуальное восприятие, символ, знак, связь фотографии с объектом.

Keywords: photography, image, function of light, visual perception, symbol, sign, relation between photo and it's object.

Проблемы зрительной перцепции фотографического образа

Ролан Барт утверждал: «Фото может быть предметом троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают» [1]. Поэтому для того, чтобы полноценно судить о любой фотографической работе, необходимо не только анализировать то, как это сделано, но и то, каким это видится, исключая, конечно, невозможность эмпирического опыта в качестве того, что Барт называет «фотографическим Spectrum'ом» [2], то есть объектом исследуемой фотографии. Сравнение с восприятием света использованного

художником для создания живописного полотна удобно, в первую очередь, потому, что таким образом исключается конфликт природы света в произведении: в процессе создания полотна художник работает, опираясь на собственные эмпирические наблюдения за светотеневой средой, и редактирует их в связи с художественными, или даже лучше эстетическими, представлениями. После этапов конструирования светотеневого рисунка и интерпретации его роли в композиции, от реально существовавшей действительности остается субъективное творческое воплощение, которое зритель и «поглощает». В течение всей истории живописи, предшествовавшей появлению фотографии, только внутри импрессионизма у художников возникает желание приблизить изображение к реальному зрительному впечатлению. В случае же фотографии у объекта не существует даже возможности отказаться от своего жизненного референта. И автор фотографического изображения, наоборот, избирает некую светотеневую среду, которую переносит на светочувствительную бумагу, и затем, следуя своим идеям, вносит (или отказывается от вмешательства) изменения. Поэтому для зрителя в фотографии всегда первостепенно существует объект, и только затем его изображение: «Что бы оно [фото] не изображало, в какой бы манере ни было выполнено, само фото никогда не видимо, точнее, смотрят не на него» [3].

Однако если бы фотография действительно была не более чем механической фиксацией, в процессе которой не имеет значения человеческий фактор и художественная воля [creative will] [4], то все ее результаты при соблюдении идентичности технических и оптических условий, должны были бы быть идентичны и у разных фотографов, чего естесственно не происходит. Кроме того, даже в пылу битвы за право зваться искусством, в критической литературе конца XIX века характерно использование понятия «вдохновение», «темперамент», «интерпретация», причем применяются они как для описания живописных полотен, так и для фотографических произведений. Фотография, получается, наследует не только терминологию (композиция, тон, контраст и т.д.), но и описательные характеристики.

Исследования по феноменологии фотографии важны, поскольку содержат соображения о самой сущности, что дает стимул к

размышлению об эволюции, об изменении ее восприятия в разные эпохи. Авторов-теоретиков интересует природа фотографии как феномена, взаимодействие со зрителем, ее функции в обществе. В контексте этого исследования существенны только те аспекты, которые связаны с восприятием фотографического образа, который строится как световой отпечаток некой среды, однако в действительности феноменология фотографии включает огромное количество интересных рассуждений.

Панофский, Арнхейм, Гомбрих

Если обратиться к знаменитой триаде корифеев в вопросах визуального восприятия, то мы обнаружим, что многие утверждения правомерны для использования и в трактовке фотографии. Например, Панофский, реализуя иконологический подход, составляет трехэтапную структуру значений, применимых ко всякому произведению искусства. Он выделяет Первичное, или Естесственное, которое, в свою очередь, делится на фактическое и экспрессивное начало — восприятие формы и объекта, элементарное прочувствование его экспрессивных характеристик; Вторичное, или Условное, — мотивы или композиции, ведущие к темам и понятиям; и Внутреннее значение, или Содержание [5]. Если первая категория требует эмпирического опыта, то две другие уходят в более углубленное знание. Концепция заключается в том, что, имея необходимый инструментарий познаний, можно приблизиться к содержанию произведения искусства не только как такового, формально-стилистическим анализом, но как символа отражающего и личность создателя, и обстановку, породившую его и вкусы, а так же прочие более тонкие воздействия на культурную и социальную жизнь человека. Несмотря на то, что Панофский не занимался исследованием фотографии, его метод оказывается состоятельным применительно к ней.

Природа взаимодействия фотографии и объекта дает основания рассматривать отпечатки не только как свидетелей определенного времени, но как прямые свидетельства мыслительных процессов, происходивших в умах многих. Чтобы объяснить это положение, необходимо напомнить, что к рубежу веков техника, развивавшаяся ударными темпами, позволяет делать моментальные снимки и проявлять их чрезвычайно простым методом, получая качественные

детализированные снимки. И публика жаждет этой новой, быстрой действительности; кроме всего прочего появляется кино. Но, что удивительно, например, фотографы-пикториалисты умышленно отказываются от этого *публичного спроса!* Все их творческие установки идут строго в разрез со вкусом времени.

Метод Панофского оказывается полезен, поскольку первые два этапа, фактическое и экспрессивное, максимально приближены к визуальному опыту каждого человека — в случае, если в отпечатке нет деформаций объектов, приводящих сознание в замешательство при «угадывании» знакомых форм. Третий этап — усваивание мотивов, отсылающих к темам и понятиям, как раз отвечает за интерпретацию символической составляющей работ. И последний аспект — идея о внутреннем содержании, связанном с общеисторическим и культурным контекстом, — как нельзя лучше вписывается в связь фотографии со своим объектом: живописец создает то, чего не было, фотограф изменяет то, что уже было создано.

В этой связи очень важно отметить, что же именно улавливается фотографом из окружающей действительности, и какую роль в этом играет световой импульс.

Структура импульсов очень верно отмечена Гомбрихом в отношении фотографии: «Черно-белая фотография воспроизводит только градации тона среди очень узкого диапазона серого. Ни один из этих тонов, разумеется, полноценно не отвечает тому, что мы называем «реальностью». Эта шкала восприятия сильно зависит от выбора фотографа, и частично это лишь проблема проявки-печати» [6]. Для иллюстрации своих идей он приводит два отпечатка, одинаковых по сюжету и совершенно разных по исполнению, и поясняет, что они оба были сделаны с одного негатива, однако процессы печати были разными. И в результате там, где была использована очень узкая шкала серых тонов, получился туманно-мистический эффект, а более контрастный отпечаток создает совершенно иное впечатление. Таким образом, отпечаток не может быть дубликатом натуры, в любом случае, получается, к счастью, лишь интерпретация процесса трансформации импульса света в цветовую кодировку [7]. О роли света для конституирования образа говорит и следующее утверждение: «Когда

мы говорим, что изображение выглядит так же, как и его прототип, мы обычно имеем ввиду, что они были бы неотличимы друг от друга, если бы были поставлены друг подле друга в том же свете. Размести мы их в разных световых ситуациях, и сходство испарится» [8]. Гомбрих, в целом, обнаруживает семиотико-информационный подход к изучению восприятия, и относительно фотографии он употребляет слово image, изображение, которое применительно и к живописи, и к фотоотпечатку. Сила интерпретации, которая является смыслообразующей для такого подхода, иллюстрируется на примере детской зарисовки с полотна Констебля, и основной проблемой становится выявление взаимоотношений патернов между собой: бесконечные поиски огромного числа взаимоотношений, присутствующих в уме, отношений, которые позволяют различать все интеллектуально-зрительное познание.

Во введении к своей работе Гомбрих дает достаточно развернутую историографию и исследует актуальное состояние разработки проблемы визуального восприятия в своеобразной связке с психологией восприятия. Помимо того, он отмечает, чем дальше уходит наука психологии визуального, тем меньше почвы под ногами у остается у таких исследований, поскольку становится понятна степень непознанности процессов происходящих сверх воли субъекта, Гомбрих говорит, что ближе всего к проблемам восприятия искусства на базе науки психологии пришел Рудольф Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» [9].

В книге Арнхейма разбираются различные факторы перцепции: равновесие, очертания, форма, перспектива, движение и пространство и т.д. Однако всю шестую главу [10] занимает исследование света: «Свет — это один из наиболее впечатляющих источников наших ощущений» [11]. Руководствуясь этим убеждением, Арнхейм рассматривает эффекты восприятия, зависящие от категорий света. Он отмечает, что человеческий глаз получает лишь конечную интенсивность светового потока и не в состоянии различить пропорцию отражения и освещенности предмета: из этой относительности свечения и создаются условия для реалистической живописи неба, света горящей свечи, огня и проч. Очень интересно, как разграничиваются понятия физические

и художественные: «Поначалу может показаться, что освещение существует всегда, когда мы имеем возможность видеть что-либо, потому что предметы остаются невидимыми до тех пор, пока на них не падает свет. Однако так может рассуждать только физик. Психолог или художник могут говорить об освещении только тогда, когда это непосредственно связанно со зрительным восприятием» [12]. То есть визуальный раскол наблюдается в самом зримом образе, так как под освещением нет никакой ссылки на действительный источник света. Одной из художественных задач света является и создание пространства.

Без специальной отсылки к свету фотографическому Арнхейм уделяет очень много внимания изменению изображения света и освещения в том, что он называет «современным искусством», в частности, в живописи импрессионистов, в которой он видит эффект редуктивного зрения, подобного фотопластинке. «Яркость потоками устремляется изнутри объектов во всех направлениях, что особенно справедливо для пуантилизма, — изобразительной единицей является не объект, а одинокий мазок кисти…каждая точка является собственным источником света» [13].

Ролан Барт, Вальтер Беньямин, Пирс и трихотомия знаков

Разумеется, самые значимые продвижения в исследовании фотографии в XX веке принадлежат двум авторам, без упоминания которых обходится редкая публикация по теме фотографии, — Ролану Барту и Вальтеру Беньямину.

Ролан Барт сам называл свое исследование «Camera lucida» [14] «феноменологией фотографии» [15]. Фактически Барт анализирует, что становится ключом к превращению простого отпечатка реальности в некий образ. Вводя терминологию Studium'ов и Punctum'ов, он дифференцирует фотографии на те, которые можно одушевить, и те, которые так и остаются в качестве объекта, который никогда не сможет повториться в плане экзистенциальном, но через свой фотографический знак воспроизводим до бесконечности [16]. Однако он приходит к выводу, что никакой анализ не может быть использован для того, чтобы воспринять punctum (т.е. одушевлениие), иногда полезным может оказаться воспоминание. [17] Поэтому здесь образ фотографический на уровне содержательном идентичен живописному, основа, и там, и там, — уви-

денное, которое затем возвращается узнаванием: «Ничего не говорить, закрыть глаза, дать детали в полном одиночестве дойти до аффективного пласта сознания» [18].

Иную ветвь исследования представляют два эссе 30-х гг. Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [19] и «Краткая история фотографии» [20]. Ключевой является идея о смерти уникального, единичного и подлинного произведения искусства в эпоху репродукции. Фотография в этой меняющейся структуре восприятия мира занимает ведущее место не только потому, что получает репродуктивную функцию («дубль объекта»), но и потому, что изначально фотографическая массовость и тиражность теперь становятся признаками индустриальной эры, и фотография выступает как некий «атрибут» эпохи.

Стоит отметить, что очень сходная позиция обнаруживается у Сьюзан Зонтаг в работе «О фотографии». Она пишет, что «…фотография стала почти так же широко практикуема, как <…> занятия танцами, — это означает, что, как и любая другая массовая форма искусства, фотография практикуется большинством людей не как искусство. Чаще всего, это социальный ритуал [social rite]» [21]. Фотография позволяет людям, безоружным перед временем и пространством, ощутить это воображаемое обладание и тем, и другим [22].

Возвращаясь к концепции Беньямина, он видит и другую проблему репродукции: в связи с потерей оригиналом уникальности, произведение искусства покидает свои границы и отправляется в путешествие в мир, таким образом рушится связь искусства с магической составляющей. «Фотографическое видение» кажется Беньямину особенным не только благодаря техническим аспектам фотоаппарата, но еще и потому, что работа фотографа связана с «устремленным в объектив глазом» [23]. Любопытно, что пикториалисты задумывались о проблеме единственного и уникального произведения искусства: некоторые предложили уничтожать негативы, сразу после окончания работы с ними с целью сохранить единичность фотоотпечатка как произведения искусства. И хотя не все фотографы следовали этому совету, такие случаи известны [24].

Последний вопрос, который хотелось бы осветить, достаточно ще-

котлив и требует исключительно осторожного подхода, так как связан с непростой областью познания — семиотикой и сущностной природой фотографии. Разумеется, нет необходимости комментировать [25] теорию Чарльза Пирса, однако, стоит пояснить, почему она оказывается может считаться верной методологией в рассмотрении фотографических образов.

Пирс выделяет три трихотомии знаков [26]. Наиболее фундаментально деление знаков на иконы, индексы и символы — вторая триада, а первая и третья триады дают более определяющее значение каждой из этих основных трех категорий. Характеризуется знак не столько по тому, чем он является (или не является), столько по тому в каких отношениях он состоит со своим объектом, который этот знак заменяет. Иконой Пирс называет то, что отсылает к объекту посредством какого-либо сходства с ним, независимо от того, существует объект в реальной действительности или нет. Символ конституируется, представляя свой объект через общепринятую глобальную ассоциацию с ним. И только индекс обязательно носит реальную связь со своим объектом. Это значит, что в какой-то момент времени объект и его «заместитель» были (или есть) связаны по физическим законам [27]. Важно отметить, что Пирс говорит о том, что в чистом виде каждый из типов встретить крайне сложно. И приводит пример с фразой «Идет дождь» [28], которая одновременно и икона, и символ, и индекс.

Даже при таком взаимопроникновении природ фотография относится к роду знаков, связанных физическими законами со своими объектами, то есть к индексам [29]. Она неминуемо и навсегда связана со своим объектом, даже если он прекращает свое существование сразу после того, как был сделан снимок, отпечаток всегда будет хранить его образ. «Фотография — в буквальном смысле эмманация предмета» [30]. Пирс почти ничего не говорит о проблеме света, он лишь отмечает, что отпечаток есть бесконечное воспроизведение светового импульса, когда-то включавшего в себя те объекты, которые на нем зафиксированы. Из этого положения позднее разовьется тезис: «Теоретически, можно предположить, что определенное количество фотографий не имеет какого-либо другого объекта, кроме запечатлевания света как такового» [31].

Несостоятельно говорить о том, что фотографов конца XIX — нача-

ла XX века занимали подобные проблемы используемого ими медиума. Разумеется, нет. Масштаб споров, как правило, не выходил за границы эстетики и в философском плане касался понятий «чистого искусства», творчества и воли художника. Однако интересно, что еще в 1862 году Дисдери [32] говорит о фотографии в том же ключе, что в теории индексов Пирса, хотя, конечно, на тот момент термина *индекс* еще не существует. Дисдери пишет, что фотограф не может ни в какой мере отказаться от присутствия объектов, которые он желает воспроизвести [33]. Художник же не обязательно должен писать реальность и может, напротив, от нее удалиться [34]. Таким образом, особенность фотографии Дисдери видит в самом генезисе ее произведений — в необходимости физической связи с изображаемыми объектами [35].

Отношение к образу.
Образ графический, фотографический и живописный

Говоря о том, что фотография оказалась на перепутье искусств в «свое» время, невозможно отказаться от проведения прямых аналогий в практиках, известных до нее. Любопытно, что первыми на публикацию достижений фотографии и ее утилитарного значения для наук отозвались граверы. И вполне логично назвать первой родственной техникой именно гравюру [36]. Определяющими родство факторами становится и основной принцип тиражности произведения и сходные в некоторых техниках тональные отношения. К примеру, техники гравюры на металле: разновидности офорта — акватинта и меццо-тинто. Обе они достаточно редко употребляются самостоятельно, однако подходят для создания тонких тональных переходов плоскостей.

На протяжении XIX века акватинта широко распространяется по всем странам Европы. Ее развитие сопровождается непрерывными поисками новых изобразительных возможностей, усовершенствованием технологии. Репродукционная акватинта вытесняется медленно, но настойчиво, чему немало способствовало развитие литографии, а затем появление фотомеханических способов репродуцирования [37]. Оттиск гравюры в манере акватинты напоминает рисунок, выполненный акварелью. Кроме того, благодаря техническим особенностям [38], крупнозернистые оттиски допустимо сопоставлять с зерном светочувствительной пленки.

Меццо-тинто, или черная манера, — одна из техник механического гравирования тона на металле. Гравирование производится посредством выглаживания светлых мест на зернистой фактуре доски, дающей при печати сплошной черный тон; то есть изображение в меццо-тинто создается путем проработки светлых мест на черном фоне, что позволяет провести дополнительное сравнение с инвертированием цветов в негативах. Благодаря особой зернистости поверхности доски, оттиск гравюры черной манерой отличается необычайно глубиной и бархатистостью тона, недоступными ни одной из других «тоновых» манер [39]; приемами сглаживания создаются красивые по фактуре и очень разнообразные градации тона. Эта бархатистость тона и градаций очень близка к тому, что можно отметить в фотоработе 1900 года Константа Пийо «Портрет женщины».

Кроме того, на этом примере можно показать еще такую проблему света в фотографии, как *фактурность*. Проблема состоит в том, как световой поток может подчеркнуть особенности формы и фактуры или, наоборот, сгладить впечатление об осязательных качествах предмета; кроме того, нельзя упускать из виду и саму фактуру света, использованного в кадре. Он может быть рассеянным и мягким, а может, наоборот, производить впечатление четкого «пучка» света, похожего на прожектор, выхватывающий отдельные предметы из общей обстановки. Мягкий свет обычно ложится на весь кадр, с помощью него редко расставляются акценты. В названной работе именно такой сфокусированный, но мягкий свет. Невозможно выделить его источник и направление, но между тем белизна женской кожи отчетливо выделяется на бархатистом «глухом» черном фоне.

Но есть и более глубинные параллели с происходившими в искусстве процессами, и здесь мы отдаленно касаемся проблемы, обозначенной Панофским как *внутреннее значение*.

Фотография неминуемо связана с объектом, поэтому проблема фотографа — это *портретность,* от которой он не сможет избавиться в любом случае, ведь даже если он снимает натюрморт, это никогда не будет некий абстрактный, типический натюрморт: он навсегда останется именно тем натюрмортом, который стоял перед объективом фотографа. Если позволительно так выразиться, получается, в конечном

итоге, *портрет натюрморта*. В побеге от этого факта и его значения для фотографии рождается некая художественная документальность. И фотографическая практика первого стилевого направления в фотографии пикториализма как раз стремилась избежать этой документальности. Согласимся, что такой отказ от сущностно новой природы, которую могла предложить только фотография, был сделан как результат ожесточенных споров вокруг этого вопроса и определения фотографии как искусства, а также из-за слишком быстрого технического развития. Однако симптом очень выразительно ставит практику фотографии на тот же путь, который проходили живопись и графика: волнообразные стремления и отказы от реализма. Симптоматично, более того, еще и то, что с начала XX века в литературе есть тенденция, внутри которой исчезает автор и сюжет, на сцену выходит задача сконструировать пустую форму, которую читатель наполнит и создаст свое произведение.

Разумеется, такого рода отпечатков так же, как и гравюр, крайне мало. Но они очень важны. Это поиски возврата к формальным принципам изобразительного искусства древности: не сюжет, а ритм, не поза, а масса, не психологизм, а стилизация. Примером такому типу может послужить и случайный, но не репортажный, кадр английского фотолюбителя доктора Пардоу.

Любопытно, что в своеобразной форме советов фотографам в 1861 году в «Gazette de Beaux-Arts» появилась статья Жана Клодета, который, пусть поверхностно, но касается проблемы света в фотографии. Он пишет: «Для начала следует выбрать изящный сюжет или сцену, затем определить ракурс наиболее выгодный для этого объекта, а затем найти час дня, а может и ночи, в котором он [сюжет] лучшим образом освещен… Это обстоятельство заставляет фотографа не оставлять попыток до тех пор, пока, после многочисленных этюдов повторенных в самых разных обстоятельствах, он не достигнет одного отпечатка, который бы в полной мере передавал всю поэзию натуры. В природе пейзаж не может всегда быть одинаковым. Время года, дня, расположение и высота солнца, прозрачность атмосферы, небо, затемненное облаками или чистое, — все это может добавить красоты или, напротив, лишить пейзаж ее…» [40]. Сравнивая фотографию с живописью, Клодет называет первую «логарифмами для математики» и «риторикой для поэзии».

Однако, в таком случае, возникает дополнительная опасность — это использование света только в качестве инструмента, лишь проявляющего видимость предметов, и отсутствие его акцентированной эстетической роли в композиции, семантике или настроении кадра. Ключевым подобный принцип становится в репортажной фотографии, которая, как известно, в расстановке приоритетов отдает предпочтение сюжету и его актуальности, а не художественной постановке кадра. Например, отпечаток из газеты 1910 года — репортажный снимок со свадьбы известного французского сценариста Франсиса де Круаззета. Очевидно, что фотограф искал только момента, чтобы поймать молодоженов в объектив камеры. Показатели экспозиции при этом были максимально продиктованны обстоятельствами — выдержка, минимально возможная из-за движения объектов, а чтобы «осветить», необходимо было оставить открытой диафрагму, вследствие чего на снимке достаточно портретно и детально мы видим молодоженов, окруженных толпой, и шкала тональностей и контраста соблюдена в пределах нормы, а в верхней части кадра огромный белесый «вылет» — пересвеченное небо.

Можно достаточно уверенно сказать, что внутри такого явления фотографии как пикториализм, подобные отпечатки почти не встречаются. И сами практикующие фотографы в своих руководствах предостерегают от подобных *ошибок экспозиции в* художественной фотографии. Если и встречаются работы с «неправильными» контрастными отношениями, то их необходимо трактовать как творческую волю фотографа. Как, например, в снимке из каталога Третьей выставки парижского Фото-клуба «Японский пейзаж». Для того чтобы соблюсти стилистику изображения на манер японской гравюры, фотограф смыл всю фактуру и свето-теневые рефлексы с поверхности небосвода и реки.

Примечания:

1. *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии [1980] / пер. М.Рыклина. — М.: АдМаргинем Пресс, 2011. — С. 24.
2. *Барт Р.* Указ. соч. — С. 24.

3. *Барт Р.* Указ. соч. — С. 19.

4. *Schwartz H.* Art and Photography: Forerunners and Influences. — Rochester, 1985. — P. 94.

5. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб.: Азбука-Классика, 2009. — С. 27–33.

6. *Gombrich E.H.* Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. — London: Phaidon Press, 1960. — P. 30.

7. Ibid. — P. 41: «…message of light into the code of paint».

8. Ibid. — P. 33.

9. *Arnheim R.* Art and visual perception. A psychology of the creative eye. — Berkley: University of California Press, 1954.

10. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 2007. — С. 286–313.

11. *Арнхейм Р.* Указ. соч. — С. 286.

12. *Арнхейм Р.* Указ. соч. — С. 290.

13. *Арнхейм Р.* Указ. соч. — С. 311.

14. *Barthes R.* Camera Lucida. — Paris: Editions du Seuil, 1980.

15. Sur la photographie. Entretien avec Roland Barthes // Roland Barthes et la photo: le pire des signes. — Paris: Les Cahiers de la photographie, 1990. — № 25. — P. 77.

16. *Барт Р.* Указ. соч. — С. 16.

17. *Барт Р.* Указ. соч. — С. 81.

18. *Барт Р.* Указ. соч. — С. 100.

19. *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. — Berlin, 1935.

20. *Benjamin W.* Kleine Geschichte der Photographie. — Frankfurt am Mein, 1931.

21. *Sontag Susan* On Photography. — London: Penguin Books, 2006. — P. 8.

22. Ibid. — P. 9.

23. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., 1996. — С. 18.

24. *Poivert M.* La photographie Pictorialiste en France 1892–1914. Thèse de doctorat d'histoire de l'art. Université de Paris I. — Paris, 1992. — P. 114.

25. Подробный комментарий к теории Пирса в связи с экзистенци-

альными вопросами фотографии можно найти в статье *Dubois P.* L'acte photographique et autres essays. — Paris, 1990.

26. *Пирс Ч.* Начала прагматизма / пер. В.В.Кирющенко. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 48: «Знак — репрезентамен — нечто, что замещает собойнечто для кого-то в некотором качестве. Он адресуется кому-то, то есть создает в уме этого человека эквивалентный знак»; Dictionary of Philosophy and Psychology. Vol. 2. — P. 527: «Знаком может быть что угодно, что определяет нечто другое как отсылающее к объекту, к которому подобным же образом отсылает оно само».

27. *Пирс Ч.* Указ. соч. — С. 93: «Икона есть знак, который обладал бы качеством, наделяющим его значимостью даже при том условии, что его объект не существует… Индекс есть знак, который немедленно потерял бы качество, делающее его знаком, с исчезновением своего объекта, но не потерял бы это качество при отсутствии интерпретанта. ... Символ есть знак, который потерял бы качество, делающее его знаком, при условии отсутствия интерпретанта».

28. *Пирс Ч.* Указ. соч. — С. 218: «Возьмем, например, пропозицию «идет дождь». Здесь Икона — это имеющаяся в уме составная фотография всех дождливых дней, которые мыслящий пережил на опыте, а индекс — все, посредством чего он отличает этот день как размещенный в его опыте. Символом же будет тот умственный акт, посредством которого он запечатлевает этот день как дождливый».

29. *Пирс Ч.* Указ. соч. — С. 78: «Фотографии, в особенности моментальные — пример очень показательный, так как мы знаем, что в некоторых отношениях они в точности похожи на те объекты, которые репрезентируют. Этим сходством они, однако, обязаны тому, что их изготовление обусловлено физическим процессом, благодаря которому достигается детальное соответствие между изображением и природой».

30. *Barthes R.* La chambre Claire. Note sur la photographie. — Paris: Gallimard, 1980. — P. 126.

31. *Kozloff M.* Photography and Fascination. Essays. — Danbury: N.H., 1979. — P. 10.

32. *Disdéri A.-A.* L'art de la photographie. — Paris, 1862.

33. Ibid. — P. 255: «…le photographe ne saurait se passer de la présence des objets qu'il veut reproduire…».

34. Ibid. — P. 259: «…le peintre n'a pas besoin de peindre la réalité [et] la dédaigne au contraire».

35. Ibid. — P. 260: «…[la photographie] est lié à la réalité, ne peut s'en débarrasser, et dans l'exécution est condamné à l'exacte imitation».

36. *Стасов В*. Фотография и гравюра // Русский вестник. — М.,1856. Т. 6. Кн.1: С. 382–383; Кн. 2: С. 573–574.

37. *Звонцов В., Шистко, В.* Офорт. Техника. История. — СПб., 2004. — С. 117.

38. Принцип гравирования в акватинте состоит в том, что на поверхности металла образуется сетка из распавленных крупиц кислотоупорных смол. Сквозь мелкие отверстия этой сетки металл протравливается на разную глубину, что создает на оттиске тональные плоскости, состоящие из мельчайших точек. Используя разные сорта канифоли, получают акватинту различной фактуры — от очень грубой, крупнозернистой, до самой тонкой, структура которой неразличима для невооруженного глаза.

39. *Звонцов В., Шистко В.* Указ. соч. — С. 145.

40. *Claudet A.-F.-J.* La photographie dans ses relations avec les Beaux-Arts // Gazette des Beaux-Arts. — Paris, 1861. — P. 102.

Библиография:

1. *Arnheim R.* Art and visual perception. A psychology of the creative eye. — Berkley, 1954.

2. *Barthes R.* Camera Lucida. — Paris, 1980.

3. *Barthes R.* La chambre Claire. Note sur la photographie. — Paris, 1980.

4. *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. — Berlin, 1935.

5. Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie. — Frankfurt am Mein, 1931.

6. *Claudet A.-F.-J.* La photographie dans ses relations avec les Beaux-Arts // Gazette des Beaux-Arts. — Paris, 1861.

7. *Disdéri A.-A.* L'art de la photographie. — Paris, 1862.

8. *Gombrich E.H*. Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. — London, 1960.

9. *Kozloff M.* Photography and Fascination. Essays. — Danbury, 1979.

10. *Poivert M.* La photographie Pictorialiste en France 1892–1914. Thèse de doctorat d'histoire de l'art. Université de Paris I. — Paris, 1992.

11. *Schwartz H*. Art and Photography: Forerunners and Influences. — Rochester, 1985.

12. *Sontag Susan* On Photography. — London, 2006.

13. Sur la photographie. Entretien avec Roland Barthes // Roland Barthes et la photo: le pire des signes. — Paris: Les Cahiers de la photographie. — 1990. — № 25.

14. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 2007.

15. *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии [1980]. / Пер. М. Рыклина. – М., 2011.

16. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., 1996.

17. *Звонцов В., Шистко, В*. Офорт. Техника. История. — СПб., 2004.

18. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб., 2009.

19. *Пирс Ч.* Начала прагматизма / пер. В.В.Кирющенко. — СПб., 2000.

20. *Стасов В*. Фотография и гравюра // Русский вестник. — М., 1856.

Е.М. Пономаренко

ПИКТОРИАЛИЗМ КАК ПЕРВОЕ СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ФОТОГРАФИИ

Пикториализм стал первым оформившимся наподобие стиля художественным направлением в фотографии. Уже в конце XIX века стали очевидны новые устремления фотографов, осознавших себя равными художникам. Какие задачи они перед собой видели и как подходили к их решению? Что входит в понятие пикториальной фотографии? Как обогатилась история фотографии пережив увлечение пикториализмом?

Pictorialism as a valuable trend in visual art became one of the first major styles in history of photography. In the late XIX century it was already clear that new artists — photographers — aimed to achieve completely different goals with their practice. What expectations did they cherish and how the new photographers settled the old pictorial questions? What is there in the term of the pictorial photography? What was the role of the first style for the general history of photography?

Ключевые слова: фотография, пикториализм, техника фотографии, образ, свет.

Keywords: photography, pictorialism, techniques of photography, image, light.

В соответствии со всеми законами истории искусства, в фотографии тоже начинают различать стилистические направления и жанры. Портрет, автопортрет и жанр обнаженной натуры чаще всего вызывают живой научный интерес, чего нельзя сказать, например, о пейзаже [1].

С выделением стилистических линий все намного сложнее. Исследователи, пытаясь сформировать взаимосвязанную риторику отдельных яв-

лений, сталкиваются с тем, что не всегда возможно дать какое-либо уникальное название, даже в том случае, когда прослеживаются параллели с живописными течениями. Например, пикториализм, в строгом смысле слова, является направлением, однако часто называется и стилем.

Мы обращаемся к этому явлению в истории фотографии по той причине, что именно оно максимально демонстрирует и технические, и эстетические аспекты взаимодействия фотографии и света, причем, одновременно, что крайне важно в контексте взаимоотношений той же фотографии со своей прародительницей и одновременно соперницей — с живописью.

Следует сразу отметить, что стилистика пикториализма очень долгое время страдала от преждевременных негативных суждений, в результате которых фотография конца XIX — начала XX века считалась дурным отхождением от вкуса. Но это происходило потому, что в духе вкуса времени она не смогла бы привести ни одного эстетического источника, первенство у которого не оспорила бы ни одна другая дисциплина искусства. То, чего импрессионизм так долго добивался в изобразительном искусстве — вибрирующей поверхности пятен тона, атмосферного впечатления, иллюзии присутствия, чистоты зрительного восприятия, — все это и стало также целью для нового и первого фотографического направления — пикториализма, «который для фотографии имеет такую же значимость, как стиль модерн для современной архитектуры» [2].

Под «пикториалистической» фотографией чаще всего подразумевается использование химического процесса с использованием солей двухромовой кислоты и гуммиарабика, и более развернуто и дефинитивно определять термин «пикториализм» исследователи не стремятся. В литературе фактически нигде не предлагается развернутых характеристик того, что понимается как проявления пикториализма. Понятие «пикториализм» вошло в терминологию из лексикона самих участников направления, но современная им критика очень осторожно относилась к подобному громкому названию и предпочитала более нейтральные — «художественная фотография», «живописная фотография» [photographie picturale] и, в крайнем случае, «пикториальная фотография» [photographie pictoriale].

Относительной датой, закрепившей начало пикториалистического

движения, можно считать открытие выставки Клуба Любителей Фотографии в Вене в 1891 году. В этот момент по всей территории Европы и в Северной Америке были распространены фото-клубы, в которых фотографы делятся техническими премудростями. Однако заметно, что те объединения, которые включают будущих пикториалистов, отличаются особым престижем. Это были клубы для избранных ценителей: к примеру, Фото-клуб Парижа (Photo-Club de Paris с 1888 года), Венский Камера Клуб (Wiener Camera Club, с 1891 года) и Братство Связующего Кольца в Лондоне (Brotherhood of the Linked Ring с 1892 года).

Между 1890 и 1910 годами пикториализм на перекрестке художественных инспираций и технических инноваций отстоял сами основы эстетики фотографии, потому как сыграл роль переходной ступени от фотографии старого образца к фотографии авангарда. После более чем пятидесятилетней эволюции, в течение которой методы получения изображения совершенствовались, фотография, которая знает множество типов использования/применения, все еще оставалась воспринимаемой лишь как документ, как некая константа времени или как помощь художникам. Именно с пикториализма началось открытие экспрессивных характеристик фотографии. Как течение питориализм в фотографии очень тесно связан со всеми явлениями, которые в тот момент бушевали в живописи: прерафаэлиты, импрессионисты, символисты, ориенталисты и натуралисты составляют единую колыбель пикториалистической эстетики, поскольку, на самом деле, фотографы искали возможности нащупать механизм, который позволял бы ассоциировать плоды их исканий с принятыми эстетическими традициями. В более фундаментальном смысле они стремились позиционировать медиум так, чтобы одновременно заявить креативный потенциал нового фотографического образа и при этом сохранить вполне традиционные художественные чаяния. Именно поэтому так осторожно защищает Демаши фотографов-пикториалистов, утверждая в свободе творчества полную ответственность за конечный результат, его качество и недостатки [3]. Образ фотографа-творца, который Эрнест Лакаан обрисовывает, представляя мастерскую, методы работы и всю жизнь фотографа как поэтический, артистический мир, в котором царит беспорядок, становится очень близок пикториалистам. И, в первую очередь, это происходит потому, что

их основной целью стало доказательство художественной ценности фотографии. Из этого устремления проистекает и известная близость фотоотпечатков к живописным и графическим техникам. Пикториалисты не соглашались с примирительной компромиссной позицией Лакана в том, что фотография все-таки несколько «неполноценна» по сравнению с живописью: «Не претендуя на то, чтобы фотографию поставили в один ряд с «вдохновенными искусствами», мы хотели бы, чтобы ее произведения не трактовались как результаты чисто механических операций» [4]. Они опирались, в целом, на философские идеи, далеко не новые (чаще связанные с позитивизмом и идеализмом), а эстетические установки были слишком подвержены влияниям (Вилли Варштат и Уолтер Патер). Но более всего они были подвержены эстетизму конца века и влиянию теории «искусства для искусства», где автор-демиург всесилен и автономен: он не творит для толпы, а лишь для избранных [5], что очень удачно перекликается с эстетикой фотографа-творца Лакана и как нельзя лучше позволяет игнорировать нападки критики «непонимающей толпы недоброжелателей». Надо отметить, что этот образ в дальнейшем превратится в образ-штамп существующий и сейчас — образ «богемной личности».

Творческие методы

В обыденном понимании фотография является документальной по своей природе, и именно от этой сущностной документальности пришлось отказаться пикториалистам, провозгласившим артистический и художественный характер своих методов. Взяв живопись как модель развития, фотография трансформировалась до того момента, пока не стала пикториалистичной.

Достаточно сложно структурировать творческие методы пикториализма или хотя бы даже определенно разграничить, какие техники работы с натурой и конечным изображением характерны для фотографов этого направления. Такие затруднения возникают, в том числе, и потому, что, несмотря на достаточно большое количество источников по процедурам проявки и печати пикториалистических снимков, основной целью и ценностью в конечном итоге остается индивидуальное прочтение натуры, что, с одной стороны, позволяет говорить о пикториализме как о полноценном направлении, но, с

другой, усложняет систематизирование материала. В конечном итоге, возможно назвать лишь ряд относительных признаков и характеристик, которые в большинстве случаев ему присущи.

Кроме того, техническая эволюция — лишь одна сторона всемирных процессов и оказывается вторичной по отношению к истории идей: почти все техники, которые используют пикториалисты, очень трудоемки, и требуют много времени и внимания, тогда как к 1888 году существуют катушки с пленкой 35 мм, избавляющие фотографов от необходимости химических процедур.

Экспозиция, подбор материалов, проявка и ретушь составляют основные параметры выбора для фотографов, помимо композиции и ракурса. На первых этапах технической сложностью было даже не то, что требовалась многочасовая экспозиция, которая сокращала выбор сюжета до статичных форм, а то, что химические составы обладали разной чувствительностью по отношению к разным цветам спектра. Отчетливо видно, как на ранних пейзажах светится небо. Конечно, первым делом приходят идеи ассоциировать это с импрессионистическими опытами, но это слишком поспешно. Объяснением такой светоносности становится то обстоятельство, что эмульсия коллодия в распространенном процессе каллотипии не давала возможности снять и облака, и сам пейзаж. Для того чтобы на отпечатке появились земля и деревья, необходимо было гораздо больше времени, чем для того, чтобы проявилось небо.

Размытые образы в фотографии появились как результат стремления к поэтической натуре в духе символизма, где очертания могут быть размыты, чтобы смягчить восприятие знаков и расширить грани их интерпретации. Вместе с тем, изображения полностью вне фокуса появляются только в фотографии конца XIX века (за исключением, естественно, экземпляров ранних, рассматривавшихся как технический брак). Это акцентирует внимание на том, как фотография стремилась к получению художественного статуса, принимая эстетику живописной манеры, с тем, чтобы выйти за пределы изображения документального или коммерческого.

Пикториалистическое *сфумато* [6], которое могло практиковаться как в момент съемки (смещенное фокусное расстояние), так и в момент

тиража отпечатка, предполагает мотив крайне хрупкий, ускользающий, как сновидение, от четких дефиниций, что фактически отменяет любую механику воспроизведения и переносит изображения из фиксации действительности в область воображения и домысливания, придавая самому образу атмосферу нереального, кажущегося. В пример можно привести работу Альфреда Штиглитца 1913 года «Мисс С.Р.» [«Miss S.R.», Paris, Musée d'Orsay]. Портретный снимок молодой девушки, изображенной вполоборота, по всей видимости, в каком-то саду. Темная полоса листвы на заднем плане, шляпка на голове девушки и черная накидка создают удачный мягкий контраст для более светлого лица, которое не кажется бледным только потому, что воротничок платья становится носителем чистого белого в кадре. Размытый, нежный образ юной девушки и вместе с тем достаточно решительная мимика на ее лице создают определенное очарование. Это чувство словно проходящей через причудливые метаморфозы натуры то уплотняющейся, то вовсе размытой в окружающей дымке знакомо, как было отмечено, еще и предшественникам фотографии — живописи, рисунку, литографии. Но неправильно было бы понимать метод туманной дымки в фотографии лишь как плагиат манеры, поскольку, даже если упорно прослеживать «заимствования» фотографии в разных случаях в сюжете, стиле, субстанции и манере, ей [фотографии] удается породить результаты гораздо более разнообразные, чем простое калькирование.

В искусных руках фотографов-пикториалистов рождаются мотивы, принадлежащие к типу таких направлений, которые способны изменить устоявшиеся каноны. Фотография к концу XIX века уже обрела стабильную славу производства, рутинного и обслуживающего. Пикториалисты отвергли и моментальную фотографию, и «детальные» проработки — идеал предыдущего периода. С усилением стремления к художественности начинаются изменения, которые члены фотографических клубов и сообществ привьют фотографии не только по всей Европе, но и через Атлантику. Прерванная Первой мировой войной волна пикториализма, в совокупности с другими направлениями в искусстве, станет основой стилистической революции, которая в истории фотографии через авангард открывает дорогу новому искусству.

Основной особенностью пикториализма принято считать печать

с использованием гуммиарабика и солей двухромовой кислоты. Демонстрируя свободу, с которой можно было ее применять, фотографы стремились придать своим отпечаткам разные эффекты восприятия: можно различить эффекты рисунка углем, сангиной или акварелью внутри техники фотографического отпечатка. К примеру, воспроизведенная в книге Демаши и Пийо фотография работы Робера ле Бега [Robert Le Begue] «Этюд» 1905 года. Сидящая обнаженная женская фигура дана в очень развернутом ракурсе с нижней левой диагонали. Никаких детальных подробностей лица модели мы не найдем, оно спрятано в тени локонов, которые она перебирает. Не только из-за мягких тонировок рыжего цвета можно принять фотоотпечаток за рисунок сангиной. На это впечатление работают и сглаженные плавные линии, и даже прочерченные резкие белесые штрихи. Сама композиция работы очень сильно напоминает учебные и подготовительные этюды с изображениями натурщиц в художественных студиях и ателье: достаточно глубокий первый план создается лежащей очерченной драпировкой, в глубине — основное действие, замкнутое на себе самом в активном пространственном развороте, и совершенно выглаженный плоский задний план, останавливающий это движение.

Поверхность некоторых работ Демаши в некоторых случаях даже напоминает масляную живопись. А его выбор сюжетов и композиций только еще больше акцентирует пластическое сходство. «Портрет мадмуазель Д.» («Portrait Mlle D.», 1906, Paris, Musée d′Orsay) служит прекрасной иллюстрацией. Размытый фон и темные детали одеяния отчетливо напоминают стилистику парадных портретов маслом.

Необходимо отметить широкий выбор как типа носителя изображения, так и тональности отпечатка, который дает гуммиарабик. Мягкость покрытия обладает почти идеальной податливостью и оставляет автору широкие возможности ручного вмешательства. Например, Демаши зачастую работал напрямую с поверхностью негатива: растушевывал глубокие следы, а затем дополнительно заливал горячим гуммиарабиком и прорабатывал кистью, такова, например, его работа «Напряжение» 1904 года.

Понимание роли света

К концу XIX века в арсенале возможных источников освещения

композиции уже был не только естественный свет, но и магниевая вспышка (с 1880 г.), и электрические источники, а также ночное освещение улиц. Долгое время на улице невозможно было снимать после наступления сумерек — газовое освещение удлиняло экспозицию на 3–4 часа. И только после 1880 года появились работы в жанре ноктюрна, несмотря на то, что такие фотографии окутаны туманом и таинственностью полунамеков, что очень близко символизму фотографии конца века: истинным любителем такого света будет Брассай [Brassai], работавший в Париже с 1926 года, фотограф, которому принадлежат масштабные серии снимков ночного Парижа. Магниевая вспышка тоже не приобрела большой популярности среди пикториалистов, хотя использовалась в студиях вплоть до 1925 года. Интенсивность такого рода освещения создавала сильные контрасты, что и претило им использовать вспышку.

Свет для фотографии имеет смыслообразующее значение. Помимо физического воздействия, о котором пишет Арнхейм в связи с разными вариантами восприятия, придется признать, что именно свет делает вещи видимыми вне зависимости от направления импульса: воздействует ли какой-то источник или предмет обладает свечением. Для любого изображения свет играет ключевую роль в обозначении пространства: создает глубину и объем. Дополнительно к этой задаче он же определят роль свето-теневых отношений в композиции. Интересно привести аналогию с театральным искусством. Фактически, это та ситуация, в которой при небольшом усилии зритель способен отследить работу лучей света. В обычной жизни, кино или фотографии подчас мы просто не фиксируем световые аспекты. Для театральной сцены существуют два ключевых понятия световой среды — это свет внутри действия и свет, создающий сцену. Внутренние источники при этом играют роль финальных деталей, то есть фактически настроение и освещение создаются внешним прожектором, однако без этих деталей действие будет лишено очаровательного правдоподобия. Например, в силу законов физики свет свечи не сможет достаточно осветить действие на сцене, однако с помощью осветительных приборов возможно создать у зрителя *впечатление* такого освещения. Режиссерские решения в таком случае — это отдельная сценическая проблема, потому что, в буквальном смысле, зритель увидит только то, что ему покажут.

Аналогичная ситуация прослеживается и в фотографических практиках. Есть свет, создающий снимок, — внешний, в более строгой терминологии он чаще называется *заполняющим*. Это то, что логичнее даже называть освещенностью предметов: как в пасмурный день, сквозь пелену облаков не проглядывает ни единого лучика солнца, однако мы все равно видим окружающий нас мир. Совершенно иную роль играет так называемый *рисующий* свет. Поэтичное название соответствует функции — задача таких световых потоков не просто сделать видимым некий сюжет, но нарисовать его «портрет». Вместо рисующего иногда ставится более напряженный и контрастный — контурный, или *контровой* свет, создающий лишь очертания фигуры. В зависимости от сочетаний этих аспектов, их роли и направлений лучей, создаются разные световые схемы. Иногда привлекается третий источник — фоновый, однако такое явление больше характерно для более поздней фотографии.

Как уже отмечалось выше, пикториалистическая фотография редко прибегала к вторичным световым источникам (свету ламп, фонарей или вспышек), однако это не означает, что для всех работ используется только самый простой заполняющий свет. Это хорошо заметно на снимке, сделанном Комендантом Пийо «Лето», 1906 («Ete» // Demachy Robert, Puyo Commandant Les procedes d′art en phototgraphie. Paris, 1906). Основной снимок сделан благодаря достаточно активному солнечному свету: передний план занимает ручей, наполненный кувшинками, и цветущий берег водоема — все залито солнечным блеском. Из глубины кадра на передний план движется женская фигура в белом платье. Контрастные отношения строго соблюдены, и светоносность ее белых одежд не блекнет, хотя фигура размещена в контрастном освещении — со спины, поэтому контур одежды как будто светится, контрастируя с темным занавесом леса — фоном.

Еще один пример доработки световой схемы мы найдем в «Штудии» Демаши 1906 года. По общей композиции снимок действительно отсылает к графическим ученическим штудиям. Обнаженная натурщица в сидит вполоборота на драпировках, голова ее опущена. Судя по бликам на ее правом плече и левой груди, источник света должен был бы находиться где-то за ее спиной, на достаточной высоте, но тогда

неминуемо самый активный свет был бы на ее волосах, а на снимке они ровного темного тона. Кроме того, вся ее фигура отбрасывала бы тень на согнутые в коленях ноги, но этого тоже не происходит, даже, напротив, на колене модели тоже есть активный блик. Это говорит о том, что мастер видимо был недоволен свето-теневым рисунком и доработал его постфактум. Стоит обратить внимание и на разработку пластики пространства — левая рука девушки отведена назад и создает достаточно сложную композиционно диагональ.

Основная тематика французского пикториализма связана с символизмом и салонным искусством. Очень редко, но иногда встречаются исторические и даже мифологические композиции [7]. Например, работа мало известного фотографа Пьера Дюбрея «Положение во гроб» 1900 года (Штутгарт, Художественный музей). С точки зрения света, это очень интересное по режиссуре произведение: автор пытается передать трагическое безмолвное исступление сцены, куда из полумрака выступают очертания фигур. Камнем преткновения становится стилистика работы — это триптих, боковые части имеют завершения стрельчатой формы — этим приобретается претензия на трактовку сюжета из Евангелия по подобию средневекового образа посредством фотографии XIX века. Намного более сдержанная и, на наш взгляд, более сложная в художественном плане — работа Константа Пийо «Священная песнь» 1903 года (?). Это портретное изображение двух поющих девушек. Головы их покрыты белыми полупрозрачными тканями и сами фигуры проступают из темноты белизной своих одеяний. Скорее всего, это такая же постановочная композиция, как и «Положение во гроб». Свето-теневые решения обоих отпечатков похожи, за исключением того, что в «Священной песни» выбран более сильный контраст легких белых накидок, подсвеченных как-бы изнутри, и общего глухого черного фона. И мистика, и символизм соблюдены в той строгой пропорции, что не смущают излишней претензией, ведь если бы работа называлась, допустим, «Два ангела», она потеряла бы большую долю своего обаяния. Сакральное, священное здесь — свет, пронизывающий девушек, и песнь, не слышимая зрителю, и тем сильнее становится подлинное впечатление от фотографии: смотря на нее, не видишь маскарада. Но и не видишь портрета, что самое удивительное.

Тонко отрежессированный свет отсылает к личному сакральному опыту, к некой идее собственного переживания присутствия на богослужении.

Основной объем пикториалистической фотографии более нейтрален в выборе сюжетов, хотя и подвержен аллегорическим и символическим мотивам: встречается много элегий, персонификаций, меланхолий. Например, уже названный снимок Пийо «Лето» или отпечаток того же автора «Нимфа». В творческом арсенале Константа Пийо больше изображений девушек-персонификаций, чем у любого другого фотографа-пикториалиста, его увлекает хрупкий мотив светящихся драпировок платьев, нежные женские образы-этюды и задумчивые барышни-меланхолии. Наиболее характерная композиция для таких отпечатков — горизонтальный формат с большим пейзажным разворотом на дальнем плане, затем — движущаяся к зрителю фигура в ярком световом пятне и вводный передний план, как правило, состоящий из разнотравья или тропинки. Если речь идет о меланхолии, то меняется световой акцент — фигура становится носителем самого темного, а все пространство вокруг нее начинает светиться.

Нет необходимости приводить много примеров, однако стоить отметить один кадр, наиболее чувственный и лиричный. Это пастораль «Материнство» 1904 года. Композиция укладывается в описанную схему: женщина с ребенком на руках изображена в пейзаже, ее фигура — носитель чистого света в кадре. Сам мотив материнства и погруженности матери в заботы о младенце придают весьма обычной работе трогательное обаяния, что и отличает ее от многочисленных элегий (параллельной можно назвать более раннюю работу 1900 года Гертруды Казебир «Вскармливание»).

Это еще один аспект, который провоцирует вопрос о свете в произведении искусства — то, как свето-теневые эффекты создают пластику или эмоциональное настроение кадра или и то, и другое вместе. Достаточно сложно все-таки привести такие примеры, чтобы неоспоримо можно было говорить об исключительно пластических задачах света в кадре. Кроме того, это не похоже на общую стилистику пикториализма — погоня за символическим значением неизбежно подразумевает наличие настроения в каждом кадре, даже в так называемых этюдах и штудиях. Это именно тот этап зрительного

восприятия, который Панофский обозначил как естественное экспрессивное значение, входящее в область предыконографического описания произведения искусства.

За исключением последней пасторали, подобных композиций с женскими фигурами очень много, и они не отличаются уникальными авторскими решениями: пожалуй, именно на этом примере правомерно говорить об излишней увлеченности возможностью тиража — фотограф нашел мотив, который его захватывает, и воспроизводит его бесконечное количество раз. Формально, негативы — разные, и могут быть даже разные модели, но это не меняет того, что все отпечатки абсолютно схожи друг с другом. Инвертированная схема представлена работой Демаши «Осень». Стоит обратить внимание на то, как фотографы тщательно подбирают пленэр под свои произведения. Проблема портретности, которую мы обсуждали выше, обязывает их пользоваться всеми доступными способами создания символической иллюзии, с тем чтобы укутанная в темные одежды фигура *читалась* именно как «Осень», а не как печальная женщина у воды. Поэтому пленэры превращаются в слоистые миры внутренних и внешних смыслов.

Для начала надо отметить особый интерес, которые пикториалисты проявляют в отношении морских видов. В этой связи необходимо напомнить, что относительно продолжительное время съемка морских пейзажей была отдельной проблемой для фотографии. Излишнее количество отражений на поверхности воды не давало возможности задать такую экспозицию, чтобы прорабатывались и облака, и сохранялась достаточная общая освещенность кадра. Перелом произошел в связи с процедурой Густава Ле Грея [Gustave Le Gray], который в 1851–52 годах доработал калотипию, предложив первоначально обрабатывать носитель негатива воском. Это придавало конечным отпечаткам сближенную шкалу тонов и позволяло получать изображения облаков даже в очень солнечную погоду.

Техника бихроматов и гуммиарабика так же давала возможность работать при ярком освещении и получать плавные контрастные переходы на снимках. Мотивы бликов на воде, морских просторов и атмосферных изменений в таких пейзажах завораживали фотографов и как нельзя лучше подходили для тем одиночества, блужданий в свободном плавании,

размышлений на перепутье семи ветров. А кроме всего прочего, такие марины всегда стимулируют молчаливое созерцание большой воды.

Примерами таких философских размышлений в фотографиях могут стать сразу несколько снимков разных авторов: простая композиция кадра «Этрета» 1895 года Артура да Куна очень атмосферно передает настроение гуляющего по пустынному берегу в закатный час человека; лиричное любование кораблями, рассекающими водную гладь, — «На закате солнца» 1894 г. Жоржа Гийома [Georges Guillaume]. Интересно, что Жорж Гийом и Артур да Кун объединили свои произведения в диптих для «Первой выставки Искусства в Фотографии», проходившей в 1894 году в Париже, однако в диптихе использовано другое, более раннее произведение Куна.

Фотографические зарисовки на берегу моря представляет собой минималистично романтизированная работа Пьера Дюбрея «Отлив» 1904 года. Композиция, отдаленно напоминающая Ван Гога, получилась в снимке Робера Демаши «В Бретани», укрупненное кадрирование и общая растушевка приближают этот отпечаток к зарисовке углем или мягким карандашом на шероховатой бумаге. Направление взгляда в даль морскую у молодой девушки, одетой в традиционный головной убор и воротник, в одиночестве стоящей, видимо, у самого края каменистого берега, и изображение аккуратных домиков на заднем плане навевают самые архетипические ассоциации. Упражнение на тему света в фотографии и его рефлексов — на объектах в снимке Мариса Букета [Maurice Bucquet] 1895 года. Апофеозом символизма морских тем в фотографии конца XIX — начала XX века можно назвать такой, не совсем обычный, отпечаток Эдврда Кертиса [Edward Sheriff Curtis] датируемый самым концом пикториалистического периода, 1930 годом, — «Афродита». Произведение сделано с использованием цианотипии [8] и техники коллажа. Достаточно сложно четко разграничить, какие именно световые схемы применялись в каждом из двух снимков, однако можно с уверенностью сказать, что фотографу удалось совместить два изображения не просто так, что это не вызывает напряженного сомнения, но так, что создается впечатление мифической реальности: прекрасная девушка, убаюканная волнами, лишь только спадет синеватый сумрак ночи, встанет из пены морской…

Разумеется пикториалистов не могли не интересовать световые эффекты в разных атмосферных явлениях. Например, туман рассеивает световые потоки, и получается призрачная дымка, то поглощающая фигуры, то отступающая на дальний план. Или насколько жизнеспособным оказывается мотив солнечных лучей, протекающих через густую, трепещущую листву на лесную тропинку, разве не то же самое — трепетание листвы и игру солнечных лучей — старались уловить Моне и Ренуар в своих этюдах булонского леса! Из «туманных» снимков стоит обратить внимание на три: «Затопленный берег» 1894 г. Ашиля Дарни [Achille Darnis], «Туман над Уазой» 1905 г. Фердинана Арналя [Ferdinand Arnal] и чудесный «Туман» 1906 г. Пийо.

Пикториализм, импрессионизм и постимпрессионизм

Удивительная близость фотографии и живописи обнаруживается первоначально уже в стереоскопических видах. В то самое время, когда техника фотографии стремительно развивалась и уже вот-вот должна была преодолеть туманную нечеткость стереоскопических снимков городских пейзажей, художники импрессионисты изобретали новое — живописную дымку в попытке ухватить более правдивое впечатление от движения. И посетители первой выставки (Париж, ателье Надара апрель-май 1874 года) яростно осудили Моне за такие эксперименты с визуальным восприятием, в результате которых, стремясь в правде движения, Моне редуцировал фигуры прохожих на бульваре, видимых сверху с большого удаления, до размытых мазков-черточек, лишенных деталей.

По иронии судьбы, получилось что фотографическая техника автохромов [9], не прижившаяся во Франции, доказала постфактум ценность импрессионистического открытия видения, которое было сделано интуитивным путем. В автохроме изображение состоит из цветных точек, а тени — из сгущения точек синего цвета. Сам отпечаток можно рассматривать только на определенном расстоянии, когда все точки в человеческом восприятии сливаются в цветовые пятна. Не напоминает ли это импрессионистические полотна? А уже тем более работы пуантилистов.

Возможно, именно из-за таких постоянно проявляющихся параллелей связь фотографического образа и живописного глубже всего обнаруживается в сопоставлении пикториализма и

импрессионизма. Это два направления, как будто пошедшие на встречу друг другу. Пикториализм стремится мимикрировать в живопись, она, в свою очередь, близится к идеалам фотографии на идейном уровне: импрессионисты декларируют отказ от интерпретации. Фридлендер приводит цитату Моне: «… я стоял у постели умершей женщины, которую я, признаюсь когда-то очень любил … да и в тот момент продолжал еще любить. Я рассматривал ее виски и говорил сам себе — какой интересный фиолетовый цвет … в основе явно синий, только какой? И наверное еще красный? И, может быть, желтый…» [10]. Анализируя импрессионизм, Фридлендер приходит к заключению, что только отказ от всякой духовной внутренней интерпретации может привести к непосредственно воспринимаемому образу, и тогда искусство зрительных впечатлений становится искусством абсолютно бесчеловечным. Однако такая редукция собственных ощущений могла удаваться только наполовину. Действительно, стоя у постели мертвой жены, Моне-художник рассматривает цвета и тени. Но он никогда не смог бы отказаться от собственного глаза, а глаз — орган духа и души, которые и диктуют ему выбор точки зрения, направления взгляда, объекта [11].

Что бы человек ни старался изменить в собственном восприятии, акт смотрения навсегда останется узнаванием внешнего мира, мира, известного нашему сознанию. Интересные метаморфозы происходят с фотографией. В процессе создания полотна или рисунка художник переносит с большей или меньшей достоверностью некий природный образ-воспоминание, поскольку ни одно видимое явление не избегает стадии восприятия. Создавая фотоснимок, фотограф работает напрямую с природным отпечатком, придавая ему формы собственного восприятия. Именно к этому относится замечание Барта о том, что «орган фотографа — не глаз, <…> а палец, связанный со щелчком объектива…» [12].

Разумеется, знаковые произведения импрессионизма не давали покоя пикториалистам. То обстоятельство, что стереоскопические виды все как один напоминают знаменитые фигурки-людей у Моне в произведении «Бульвар Капуцинок» 1873 года, подчеркивает скорее верность визуальных наблюдений Клода Моне, однако обилие

фотоотпечатков, следующих за мотивом «Впечатление. Восход» 1872 года уже говорит о том внимании, с каким пикториалисты следили за находками *новой живописи*. К примеру, на «Первой выставке Искусства в Фотографии» в 1894 году в Париже англичанин Ральф Робинсон [Ralph Winwood Robinson] представил снимок под названием «Туман над Темзой», которое стилистически очень близко к заглавному произведению импрессионизма. Или, например, «Стог сена» 1905 года Антонина Персоназа [Antonin Personnaz], без стеснения копирующий мотивы из полотен Клода Моне.

Такой сюжет, как толпа, или люди на улицах, тоже часто встречается в фотографиях конца XIX — начала XX века. Об особенных световых схемах здесь говорить не приходится, но можно подметить стремление фотографов передать изнутри спешащую жизнь улиц или, напротив, их пустоту в ненастную погоду. В пример можно привести фотографии Стейхена и Штиглица. Стремление воссоздать атмосферу движения внутри ритма улицы опять же находит свой импульс в импрессионистических исследованиях.

Эдгар Дега был первым художником, которому удалось изобразить движение, находясь внутри него [13]. Из всех художников своего времени Дега был единственный, чей глаз так сильно увлекала пульсация новой жизни, отсюда — его увлечение балетными позами и многочисленные работы, связанные с механикой движения лошадей. В своих поисках он ищет возможности уловить пиковый остановленный момент, который бы охарактеризовал все движение. Исследования Майбриджа показали все стадии движений, однако выяснилось, что эти стадии в большинстве своем производят впечатление нелепого статичного зависания объектов в воздухе, и только в некоторых фазах обнаруживается художественная выразительность — именно такие фазы движения увлекают Дега. Создается впечатление, что ему «удалось обновить то, как мы смотрим на вещи» [14].

Своего рода *«поклон мэтру»*, то есть Дега, делает Робер Демаши, когда увлекается съемками балерин. Стилистика этих многочисленных отпечатков не совпадает с полотнами Дега, но дышит только этим лестным сравнением. Подсмытые и растушеванные, они уже больше напоминают о вкусе, породившем «Даму с Попугаем» Курбе 1866

года (музей Метрополитан, Нью-Йорк). Пожалуй, только один снимок заслуживает упоминания — небольшого формата вертикальное изображение балерины за кулисами. Оно было отпечатано иллюстрацией в тексте Демаши и Пийо 1906 года [15]. Вероятно, кадр студийный и постановочный, однако это не настолько очевидно, чтобы испортить впечатление от закулисной сцены. Юная балерина поправляет ленты пуант, оперевшись на прислоненный к стене подрамник, — картинка как нельзя лучше вписывающаяся в представление о театральной среде. На это впечатление пойманного момента работает и световая композиция: девочка хорошо освещена, есть ненавязчивый контровой свет, и проработаны детально складки ткани в тени, но основной световой поток как-бы остается за кадром, слева. С той же стороны край пачки балерины очень активно светится белым — ненавязчиво рисуется история, в которой она только на секундочку отбежала со сцены — поправить сбившиеся ленты, и тут ее приметил фотограф.

Еще более сложная связь искусств обнаруживается в снимках Эдварда Стейхена, который бывал в Париже в начале XX века (с 1900 года имел собственное ателье на бульваре Монпарнас). Он входит совершенно особенный круг авторов, которые больше связаны с развитием направления пикториализма в Америке, куда они его перевезли из Старого Света: Парижа, Лондона, Вены. В Париже это *общество авторов* сформировалось вокруг Огюста Родена, который сам не занимался фотографией, но проявлял большой интерес к ее достижениям. В его студии в разные годы останавливались все иностранные фотографы: Альфред Штиглиц [16], Стейхен, Элвин Кобурн [17] [Alvin Langdon Coburn], Гертруда Кезебир [18] [Gertrude Käsebier], Холланд Дэй [19] [Fred Holland Day] — в основном, это все те (кроме последнего), кто входил в редакцию нью-йоркского издания Штиглица «Камера Ворк» [20] [«Camera Work»]. У каждого из этих авторов есть портреты французского покровителя Родена, но самые символичные снимки принадлежат Эдварду Стейхену.

В его работах 1903, 1905 и 1906 годов появляется Роден- мыслитель. Это достаточно причудливое переплетение смыслов, вложенное в один кадр, никак не оставляет в покое фотографа, и он возвращается к мотиву несколько раз. Самый ранний кадр [21] в композиции представляет

собой противостояние сравнительно небольшого темного пятна и заполняющего все остальное пространство светлого. Противополагание продолжается и в мотивах: передний план — это профильная фигура Родена, фон — изображение скульптуры в фас: темное-светлое, профиль-фас, живое-неживое. С другой стороны, можно трактовать эту блеклую фигуру на заднем плане в символическом смысле — как некий замысел, рождающийся в голове скульптора.

Снимки 1905 [22] и 1906 годов, по всей видимости, отпечатаны с одного негатива, но в более ранней версии нет светлой растушевки углов, за счет которой композиция становится менее напряженно-контрастной. Роден изображен лицом к лицу напротив собственной скульптуры — получается зеркальное отражение темных профильных силуэтов, выделяющихся активно на светлом фоне из скульптурного беломраморного портрета. Поглощенные тенями фигуры оставляют элемент мистической недосказанности и порождают не одну философскую трактовку композиции и сюжета. Это и самая поверхностная тема размышлений о сути творчества, и гений вдохновения, и творец лицом к лицу с собственным созданием. Достаточно сложно определить точно белесую статую на заднем плане, внутри фотографической трактовки это, безусловно, — еще одно произведение Родена, с символической точки зрения, за счет преувеличенного масштаба ее и более бесплотной трактовке эта монструозная фигура может олицетворять демиургическую волю скульптора. И хотя название «Роден-мыслитель» получает только поздний отпечаток, все снимки этого сюжета правомерно называть именно так.

Примечания:

1. *Jullian Ph.* Le nu 1900. — Paris, 1976; *Sullivan C., Sobieszek R.A., Maddow B*. Nude Photograps 1850–1980. — New York, 1980; *McCauley E.A*. Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850–1870. — Albuquerque, 1980; Autoportraits photographiques. Cat. expo // Éd. par *A.Sayag, D.Roche*. — Paris, 1981; L'autoportrait a l'age de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image. — Lausanne, 1985; L'art de

nu au XIXeme siecle. Le photographe et son modele. Cat. expo. — Paris, Bibliotheque Nationale de France, 1997.

2. *Christ Y.* 150 ans de photographie française avec l'histoire des anciens procédés par Marcel Bovis. — Paris: Photo-Revue, 1979. — P. 106.

3. *Demachy R.* L′interpretation en photographie // Gazette des Beaux-Arts. — Paris. Mars, 1904. — P. 252: «…dès que le volonté de l'opérateur peut modifier une valeur, introduire une accent, éxagérer un contraste et noyer ou même supprimer une partie de l'image, l'oeuvre devient personnelle et l'auteur se trouve responsable des qualités et des défauts de celle-ci»).

4. *Lacan E.* Esquisse photographique à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'Orient. — Paris, 1856. — P. 78–79.

5. *Якимович Е.А*. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века: дисс. канд. искусствовед. — М., 2001. — С. 14.

6. От фр. слова *flou* — размытие, пикториалистическую фотографию часто называли флутографией.

7. *Якимович Е.А*. Указ. соч. — С. 94.

8. Цианотипия — один из самых ранних процессов, 1842 года, и самых легких в приготовлении. Бумага, пригодная для негатива, покрывалась расствором аммонио-цитрата железа и феррицианидом калия. Затем негатив просушивался и был готов для работы. Экспонированный снимок промывали и оставалось изображение в разных оттенках синего, не требующее дальнейшего закрепителя.

9. См. также: *Bouloch N.* La photographie autochrome en France (1904–1931). These en histoire de l′art. — Paris, 1994.

10. *Фридлендер М.* Об искусстве и Знаточестве / пер. с немецкого М.Ю.Кореневой. — СПб., 2001. — С. 22.

11. *Фридлендер М.* — Указ. соч. — С. 23.

12. *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии [1980] / пер. М.Рыклина. — М.: АдМаргинем Пресс, 2011. — С. 35.

13. *Daval J.-L.* Photography, history of an art (Translation of: Histoire d'un art, la photographie). — Geneve, 1982. — P. 67.

14. *Daval J.-L.* Op. cit. — P. 67.

15. *Demachy R., Puyo C.* Les procedes d′art en photographie. — Paris, 1906.

16. Подробнее см.: *Greenough S.* Alfred Stieglitz: The Key Set. — New

York: Abrams, 2002; *Hoffman K.* Stieglitz: A Beginning Light. — New Haven: Yale University Press Studio, 2004.

17. Подробнее см.: *Coburn A. L.* Photographer: An Autobiography. — New York: Praeger, 1966; *Weaver M.* Alvin Langdon Coburn, Symbolist Photographer. — New York: Aperture, 1986.

18. Подробнее см.: *Michaels B.L.* Gertrude Käsebier: the photographer and her photographs. — New York: Abrams, 1992.

19. Подробнее см.: *Jussim E.* Slave to beauty: the eccentric life and controversial career of F. Holland Day, photographer, publisher, aesthete. — Boston: Godine, 1981; *Holland Day F.* Selected texts and bibliography. — New York: Hall, 1995.

20. Подробнее см.: *Green J.* Camera Work: A Critical Anthology. — New York: Aperture, 1973.

21. Этот отпечаток принято датировать 1903 годом, однако существует и более ранняя печать 1902 года в мюнхенском издании (Photographische Rundschau. — Munich, 1902).

22. Работа 1905 года в каталоге музея д'Орсэ обозначена 1906 годом —годом публикации того же негатива в новом отпечатке в книге «Les Procédés d'Art en Photographie». Paris, 1906. Однако она же появилась и в более раннем издании книги «L'Épreuve Photographique: Deuxième Série». Paris, 1905.

Библиография:

1. *Bellony-Rewald A*. Les impressionists et la photographie au la tres numble servante des sciences et des arts // Coloquio: Artes. — Lisboa, feb. 1977. — P. 61–63.

2. *Boulouch N.* La photographie autochrome en France 1904–1931. These en Histoire de l′art. — Paris, 1994.

3. *Biuqueret Christian*. Des années folles aux années noire: la nouvelle vision photographique en France 1920–1940. — Paris: Marval, 1997.

4. *Bunnell P.C.* A photographic Vision: Pictorial photography 1889–1923. — Salt lake City, 1980.

5. *Cain Julien* (avec *Valery-Raspy J.*). Un siècle de vision nouvelle. — Paris, 1955.

6. *Christ Yvan*. 150 ans de photographie française avec l′histoire des anciens procédés par Marcel Bovis. — Paris: Photo-Revue, 1979.

7. *Demachy R., Puyo C.* Les procedes d′art en photographie. — Paris, 1906.

8. *Denoyelle Françoise.* La lumière de Paris. Le marché de la photographie, v. 1, 1919–1939. — Paris: «L′Harmahan», 1997.

9. *Freund G*. La photographie en France aux XIX siècle. Essai de sociologie et d′esthetique. — Paris, 1936.

10. *Jaguer Edouard.* Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie. — Paris: Flammarion, 1982.

11. *Lacan E.* Esquisse photographique à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'Orient. — Paris, 1856. — P. 78–79.

12. *Nori Claude.* La photographie française des origines à nos jours. — Paris: Contrejour, 1978.

13. *Poivert Michel.* La photographie Pictorialiste en France 1892–1914. Thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université de Paris I. — Paris, 1992.

14. *Scharf Aaron.* Le reslisme de la photographie et de la reaction des peintres // Art de France. — Paris, 1964. — Vol. IV.

15. *Алленов М.М.* Фотография как эвристическая «дисциплина» визуальных искусств // Назад к фотографии. — М., 1996. — С. 29–20.

16. *Барт Ролан*. Camera lucida комментарий к фотографии [1980] / пер. М.Рыклина. — М.: АдМаргинем Пресс, 2011.

17. *Фомин А.А.* Антология советской фотографии. Альбом в 3 т. — М.: Планета, 1986.

18. *Фридлендер М*. Об искусстве и Знаточестве / пер. с немецкого М.Ю.Кореневой. — СПб., 2001.

19. *Якимович Е.А*. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века: дис. канд. искусствовед. — М., 2001.

И.В. Островский

РАЗДЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ МУРА

Скульптуры, состоящие из двух и более раздельных форм, представляют собой один из самых проблематичных аспектов в творчестве Генри Мура.

Как будет показано в статье, в основе этих произведений заложено глубокое переосмысление принципов классической композиции, в рамках которого выявляется особая роль пустот как активных элементов скульптурного языка. Благодаря пустотам в скульптурах Мура возникает тесное взаимодействие между пространством и формой, приводящее к новому определению скульптуры.

Sculptures consisting of two or more split-forms represent one of the most challenging aspects of Henry Moore's art. Within the article, these works regarded in terms of reconsideration of classical composition principles that reveals empty spaces as active elements of sculptural language. With the help of those elements, an intense relationship between space and form emerge, and a new definition sculpture is obtained for sculpture.

Ключевые слова: раздельные формы, композиция, пространство, пустоты, язык скульптуры.

Keywords: split forms, composition, space, hollows, language of sculpture.

Проблема раздельных форм в творчестве Генри Мура развивается сразу по двум направлениям его пластических поисков. Произведения, состоящие из нескольких частей, стали появляться в творчестве Мура в рамках темы «Полулежащая фигура» после 1959 года, когда Мур буквально разделил полулежащую фигуру на две половины [1].

В то же время аналогичные многочастные скульптуры встречаются и в самостоятельных произведениях как во второй половине 1930-х годов («Композиция из четырех частей: полулежащая фигура, 1934»; «Птица и яйцо, 1934» или «Две формы, 1934»), так и в более поздний период («Две большие формы, 1966»; «Двойной овал, 1966» или «Три кольца, 1966»). На первый взгляд, скульптуры первого направления обладают более антропоморфными чертами и поэтому трактуются как фрагментированные человеческие фигуры. При этом в более поздних вариациях на эту тему, как, например, в «Полулежащей фигуре из двух частей № 2, 1960» или «Полулежащей фигуре из трех частей № 2, 1963», очевидна тенденция к размыванию связи с человеческой фигурой и переходу к более абстрактным формам. Эти скульптуры уже не имеют коннотаций, связанных с разделением и расколом человеческой фигуры, но представляют собой комбинации из отдельно стоящих элементов, каждый из которых задает несколько различных ракурсов восприятия скульптуры. Как правило, скульптуры, состоящие из нескольких элементов либо частей, обозначаются термином «композиция» как в классической скульптуре, так и в современной. Однако в случае с Муром этот термин отражает лишь общую точку зрения и не позволяет раскрыть существенной проблематики его творчества, поскольку как в первом, так и во втором направлениях его поисков, элементы скульптуры разделены между собой довольно условно.

Раздельные формы в скульптуре Мура подчиняются композиционным принципам в том смысле, что они представляют собой отдельные трехмерные объекты, находящиеся в пространственном соотношении. Однако такие композиционные функции, как объединение, разделение, сопоставление или противопоставление не обладают в них значимостью и уступают связям более глубокого характера, основанным на принципах взаимного притяжения и заслонения. Особенно наглядно это проявляется в произведении «Скульптура из трех частей: позвонки, 1968». По своим пропорциям эта горизонтально ориентированная скульптура напоминает полулежащую фигуру, однако само название этой работы уже указывает на то, что предпочтение отдается не композиционному решению, а скорее поиску взаимосвязи между частями разделенного целого [2]. Каждая из частей скульптуры,

несмотря на обособленность, обладает сильными выступами, которые напоминают форму позвонков и тяготеют к стыковке друг с другом. Аналогичным образом части полулежащих фигур также стремятся к целостности, поскольку промежуток между ними выполняет не столько функцию разделения, сколько — соединения. В скульптуре из раздельных форм, как пишет Ионел Жиану, «идея заключается в том, чтобы объединить в одном пространстве несколько форм, получив разные линии и разные аспекты, но образуя связное единство […] форма не ограничивается твердыми частями, но также включает в себя окружающее пространство, в котором действуют вибрации и суггестивные силы; пространство является компонентом общей формы, даже если оно не занято твердой массой» [3]. Таким образом, речь идет не столько о композиции отдельных элементов, сколько об одном целом, предполагающем слитное единство пространства и формы.

Становление композиционных принципов Мура прослеживается уже в раннем творчестве под влиянием концепции «Правдивость материала», согласно которой Мур высекал свои скульптуры, стремясь сохранить целостность и первоначальные свойства исходного блока камня или ствола дерева. Влияние этой концепции отразилось в произведениях на тему «Мать и дитя», где композиция из двух фигур осуществляется в рамках единого кубического объема (20-е годы) или же сливается в единую органическую массу (30-е годы). В то же время в творчестве Мура развивалась и другая тенденция, направленная на установление пространственных связей между различными текучими формами, напоминающими прибрежные камни. Сам Мур писал: «Я внимательно изучал гальку и булыжники, и они сильно повлияли на мою скульптуру. Я начал отделять формы друг от друга с тем, чтобы установить взаимосвязь между формой и пространством» [4]. Наблюдая случайные комбинации прибрежных камней, Мур начал постепенный переход от замкнутости цельного и неделимого блока материала к пространственной взаимосвязи нескольких раздельных форм.

Развитие этого процесса прослеживается в самой первой композиционной скульптуре Мура под названием «Композиция», созданной в 1931 году. С одной стороны, эта небольшая работа состоит из двух четко отличимых форм, напоминающих прибрежные камни.

С другой стороны, эти формы не имеют между собой пустот и слиты в единую волнообразную фигуру, напоминающую кувшин. Кроме того, как указывает Алан Вилкинсон, эта скульптура отсылает также к мотиву сосущего младенца [5], а значит, предполагает неразрывную связь, характерную для взаимоотношений матери и ребенка. Год спустя Мур создал еще одну аналогичную работу под названием «Композиция, 1932», которая также основана на отсутствии прямого разделения между формами и предполагает выявление двух текучих объемов в рамках одной целостной формы. Это соотношение напоминает скорее процесс деления клетки, чем типичное композиционное построение из двух или более форм. В 1934 году Мур наконец ввел в свои работы пространственный промежуток, создав одну из самых противоречивых композиций на то время — «Композицию из четырех частей: полулежащая фигура, 1934». Эта скульптура состоит из четырех весьма абстрактных элементов, которые на первый взгляд расставлены в случайном порядке, но на самом деле объединяются в единую фигуру посредством незаполненных пустот. Об этой работе сам Мур говорил так: «Я использовал пространство [курсив мой — *И.О.*] в этой полулежащей фигуре из четырех частей, где есть голова, нога, туловище и небольшая округлая форма, которая представляет собой пупок и образует соединение» [6]. В этой скульптуре пространство не препятствует единству различных частей фигуры, а, напротив, способствует их взаимодействию и слиянию. Очевидно, что для Мура такое условие имело принципиальное значение, и он стремился к нему в более ранних произведениях. Не группировка отдельных элементов (форм, знаков), ведущая к более сложному (синтаксическому) единству, и не разделение целого на изолированные части, но стремление к равноправной, двусторонней связи между общим и частным определяет уникальный подход Мура к композиционным построениям. Несмотря на противоречивость этой задачи, Мур довольно успешно решает ее как за счет антропоморфной тематики своей скульптуры, так и за счет радикально нового подхода к использованию пространства и пустот.

В классической композиции формы, как правило, подчиняются заданной схеме, и пустота не выявляется как равноправный элемент скульптурного языка. И хотя она служит основой для множества

композиций, первостепенная роль все же отводится твердым формам. В качестве примера классической композиции из творчества Мура можно привести такую скульптуру, как «Король и королева, 1954». Очевидно, что функция незаполненного промежутка между двумя фигурами сводится к тому, чтобы провести обособление, на базе которого возникают отношения сходства и различия. Этот промежуток полностью подчиняется соседним фигурам и не несет в себе ни проблемного характера, ни пластической самостоятельности. В свою очередь, в скульптуре «Полулежащая фигура из двух частей, 1959», как говорил сам Мур, «пространство между каждой из частей необычайно важно, и в той же мере является формой, что и твердое тело. На него следует смотреть как на форму (или фигуру), равно как и на действительный материал» [7]. В этом случае контуры раздельных форм не только ограничивают их собственную массу, но также описывают очертания воздушного интервала между ними. Они придают ему изгибы, выпуклости и объем, который может сокращаться и расширяться, демонстрируя свою витальность по отношению к твердым телам. Более того, на фоне природы такой объем заполняется окружающим пейзажем и приобретает красочный силуэт, который при обходе совмещает в себе различные виды и от этого становится еще плотнее и насыщеннее.

Скульптурные формы, рассматриваемые с точки зрения классической композиции, обособлены от пустот и индифферентны по отношению к пространству, в которое они погружены. Раздельные же формы, напротив, объединяются с пространством благодаря связующей пустоте и формируют сложную конфигурацию, которая выступает уже не как совокупность отдельных форм, но как целостная форма, тесно скрепленная с пространством. Таким образом, если раздельные формы и подчиняются композиционным связям, то сама композиционность оказывается здесь второстепенным фактором, уступающим место более фундаментальным принципам. Как известно, значимость пустот между двумя формами была осознана не только в современной скульптуре, но и, как замечает Алпатов, отражена в античной архитектуре. Описывая храм Геры Аргивы в Пестуме, Алпатов замечает: «Если смотреть на его колонны, то заметно, что интервал между ними будет читаться как форма широкой амфоры, с легким расширением наверху. Это впечатление

вазы достигнуто тем, что колонны храма сужаются и узкое горлышко получилось оттого, что капители наверху колонн сближены. Нет сомнения, что такое двоякое чтение дорического храма не случайно» [8]. Античный пример демонстрирует, что очертания фигуры, образованные на стыке двух форм, приводят к стиранию границ между пустым и заполненным пространством. Формы, заполняющие пространство, занимают в нем определенный объем, и, заполняя его, они на самом деле лишь вытесняют воздух, который прежде занимал их место и уступил им свой объем только в силу того, что он по сравнению с ними обладает меньшей плотностью. С одной стороны, это свидетельствует об однородности пространства и входящих в него форм, а с другой стороны здесь же раскрывается и неоднородность, благодаря которой возможно непрерывное движение и преобразование форм внутри пространства. Как писал Платон: «Круговращение Вселенной, <…> по причине своей закругленности и природного стремления замкнуться на себе все сжимает и не позволяет ни одной части пространства оставаться пустой» [9]. Таким образом, пространственные пустоты в скульптуре не могут быть пустотами в прямом смысле этого слова, поскольку они имеют определенные объемные очертания и всегда готовы уступить свое место под заполняющую их форму.

Раздельные формы используют возможности пустоты, но при этом они как бы выворачивают ее наизнанку и выполняют по отношению к ней функцию обозначения. Эта функция заставляет рассматривать раздельные формы в семиотической плоскости и требует сопоставления с кубистическим коллажем, где аналогичную функцию выполняли дискретные плоскости. Как пишет Розалин Краусс, «элемент коллажа как дискретная плоскость есть ограниченная фигура; но, как таковой, он есть изображение ограниченного поля — того самого ограниченного поля, в которое он вступает, только чтобы заслонить его. Таким образом, поле внутри себя конституируется как изображение своего собственного отсутствия, как указание на некое материальное присутствие, ставшее теперь в буквальном смысле невидимым» [10]. В результате, если дискретная плоскость в составе коллажа указывает на поля в двухмерном пространстве картины, то раздельные формы выполняют аналогичную функцию в скульптуре.

Более того, в такой скульптуре Мура, как «Полулежащая фигура из двух частей, 1959», оба элемента действительно обладают признаками дискретности, поскольку их рудиментарные выступы и шершавые поверхности кажутся вырезанными из материального контекста, как куски бумаги в коллажах кубистов. Тем не менее, в отличие от коллажей, заслонение одной формы другой производит указание не на поля плоской картины, но на трехмерные места, понимаемые в их телесной и пространственной обусловленности. Именно поэтому здесь нельзя полностью продолжить рассуждение Краусс, которая считает, что «коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его как изображение — поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности» [11]. Скрывая от глаз заслоненную форму, выступающая форма не уничтожает ее, а только заимствует у нее пространственную перспективу, в которой она раскрывает собственные ракурсы; во время обхода это соотношение непрерывно меняется, и ранее заслоненная форма становится на место заслонявшей.

В скульптуре из раздельных форм восприятие зрителя направлено уже не столько на сами формы, сколько на условия их взаимодействия в пространстве. Поскольку промежуток между формами создает лишь условное разделение фигуры, стремящейся к целостности, каждая из ее частей не скрывает и не уничтожает другую, а заслоняет ее таким образом, что сама продолжается и углубляется в область, скрытую от непосредственного восприятия зрителя. Роль пространства в такой скульптуре заключается не в том, что оно проводит границу между формами (классическая композиция) или заполняет пустоты скульптуры подобно материалу (это лишь метафора), а в том, что оно включает в себя трехмерные очертания раздельных форм и переплетает их между собой. Скульптура из раздельных форм уже не просто конституирует себя как трехмерное образование, имеющее несколько сторон, но указывает на неизбежность трехмерной взаимосвязи пространства и формы в той области их соприкосновения, которая, согласно Хайдеггеру, называется «местом». Как писал Хайдеггер, «скульптура — телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий

вещам осуществляться в нем и человеку обитать среди вещей» [12]. В таком определении само понимание скульптуры требует радикального переосмысления, поскольку скульптура как место выполняет уже не столько пластические функции близкие живописи или рисунку, но в большей степени раскрывает пространственные задачи, характерные для архитектуры.

Наиболее наглядно мысль Хайдеггера выражается в таком произведении Мура, как «Двойной овал, 1966–67». Эта скульптура состоит из двух практически одинаковых раздельных форм, которые обладают овальным контуром и округлым отверстием, напоминающим фрагмент тазобедренной кости. Несмотря на такую первичную ассоциацию, скульптура, тем не менее, предельно абстрактна и монументальна. С других ракурсов она повторяет черты человеческого лица, напоминает надвигающиеся волны и даже заячьи уши. Скульптура установлена в открытом поле без постамента и по масштабу значительно превышает размер человеческого тела. Как и в случае полулежащих фигур, ее раздельные формы также предполагают целостность, которая, однако, возникает не столько благодаря антропоморфному единству двух частей, сколько за счет того, что их плавные очертания и внутренний промежуток воспроизводят процесс расслоения или деления целостной формы. Кроме того, скульптура характеризуется особой открытостью, так как помимо фронтальных отверстий она также предполагает возможность сквозного прохода, что в большей степени формирует пространственный, а не только визуальный опыт. Таким образом, скульптура открыто взаимодействует с пространством по все трем осям одновременно и, как говорил сам Мур, «здесь скорее проявляются архитектурные отношения, потому что вы проходите между двух скульптур — двух форм — и вы начинаете обитать в этих формах» [13]. Очевидно, что цитата Мура переплетается с мыслью Хайдеггера, при этом сама скульптура дает более наглядное понимание телесного воплощения места через непосредственную интеграцию пространства и формы.

Скульптура «Двойной овал, 1966–67» создана на грани двух искусств: скульптуры и архитектуры. Так же, как и архитектурное сооружение, эта скульптура рассчитана на человеческое присутствие — она позволяет

проникать внутрь и выходить наружу. Скульптура не ограничена только материальными границами и свободно впускает пространство, с которым она образует неразрывную связь в пределах общего феномена. Этот феномен формы-в-пространстве характеризует любую скульптуру независимо от автора и выражает конститутивную основу любого скульптурного высказывания. Даже при отсутствии буквального включения пространства в область скульптурной формы (через пустоты) она все равно сохраняет неделимую связь с пространством. Форма и пустота — это не противоположные понятия. Как писал Хайдеггер, «пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищуще-выбрасывающее допускание, создание мест» [14]. Скульптурная форма равносильна пустоте в том смысле, что так же, как и пустота, она является местом, предполагающим возможность собственного вытеснения и заполнения. И хотя скульптурная форма имеет материальную определенность, что делает ее гораздо плотнее и тяжелее воздуха, если же ее перенести в другую среду с более плотным или агрессивным веществом, то она станет пустотой по отношению к этому веществу. Таким образом, форма представляет собой скорее не позитивное образование, но относительную конфигурацию, которая, с одной стороны, закреплена в материале и обусловлена его субстанциональными свойствами, а с другой — занимает конкретную область пространства и, следовательно, подчиняется его трехмерным координатам.

Понимание скульптуры как места, в котором осуществляется взаимодействие между пространством и формой, обуславливает возникновение совершенно нового диалога с человеком. Изобразительные признаки формы, воспроизводящие объекты визуального мира, отходят на второй план, и вместо этого форма раскрывает себя как емкость для осуществления телесного опыта. Иными словами, в ходе восприятия скульптуры как места, акт узнавания сменяется актом интенционального сознания, требующего от человека всей полноты его присутствия. Скульптурное место, в отличие архитектурного, заполняется человеком без остатка: его центр тяжести соотносится с центром тяжести скульптуры, строение его каркаса отражается в ее вертикальной и горизонтальной осях, ощущение

плотности собственного тела переносится на тактильные свойства материала. Происходит сложный ряд взаимных перестановок, в рамках которого человек не только осознает черты воспринимаемой им формы, но и, перенося их на самого себя, обостряет знание собственного тела. Насыщенность этого диалога дополняется возможностью кругового обхода и сменой точек зрения, что еще сильнее связывает пространство и форму, место и человека, раскрывая общее для них свойство трехмерности.

Примечания:

1. Как пишет Мур, «в подготовительной модели нога и голова были соединены, но, когда я начал увеличение скульптуры, на одной из стадий связь между ногой и головой уже не казалась обязательной» (*Hedgecoe J*. Henry Moore. — New York, 1968. — P. 338).

2. *Wilkinson A*. The Moore collection in the art gallery of Ontario. — 1979. — P. 202.

3. *Jianou I*. Henry Moore.— Paris, 1968. — P. 33.

4. *Hedgecoe J*. Op. cit. — P. 75.

5. *Wilkinson A*. The drawings of Henry Moore. — Toronto, 1978. — P. 84.

6. *Hedgecoe J*. Op. cit. — P. 77.

7. Henry Moore from the inside out // ed. Claude Allemand-Cosneau, Manfred Fath and David Mitchinsin. — Munich, 1996. — P. 141.

8. *Алпатов М*. Художественные проблемы искусства Древней Греции.— М.: Искусство, 1987. — С. 177.

9. *Платон*. Тимей // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. — М.: Мысль, 1990. — С. 501.

10. *Краусс Р*. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 47.

11. Там же.

12. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Время и бытие: статьи и выступления [сост., вступ. ст., коммент., указ.], пер. с нем. В.В.Бибихина. — СПб.: Наука, 2007. — С. 436.

13. One Yorkshireman looks at his world // Directed by John Read. —

United Kingdom, BBC, 1967 [URL: http://www.bbc.co.uk/archive/henry-moore/8807.shtml]. «It's more like the relationship with architecture, because one walks in between the two sculptures — the two forms — and you are inhabiting your shapes».

14. *Хайдеггер М.* Указ. соч. — С. 437.

Библиография:

1. *Wilkinson A*. Henry Moore: writings and conversations. — Los Angeles, 2002.

2. *Hedgecoe J.* Henry Moore. — New York, 1968.

3. *Henry Moore*. Complete sculpture: Volume 1/ [rev. ed.]. Alan Bowness. — London, 1988.

4. Henry Moore from the inside out // ed. Claude Allemand-Cosneau, Manfred Fath and David Mitchinsin. — Munich, 1996.

5. *Arnheim R*. The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture // The journal of aesthetics and art criticism. — September 1948. — No. 1. — P. 33.

И.И. Савенкова

ХУДОЖНИЦА Е.А. КИСЕЛЕВА. СЕРБСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена последнему этапу творчества русского живописца Елены Андреевны Киселевой, художественное наследие которой в настоящее время недостаточно изучено. В статье рассматриваются картины и рисунки сербского периода, выставочная деятельность за рубежом, затрагивается отношение Е.Киселевой к художественной среде Белграда. На основе представленных сведений делается вывод об отличительных чертах ее работы в эмиграции.

Elena Andreevna Kiselyova (1878–1974), unfortunately, doesn't enter a group of the most famous Russian painters. Heritage of the artist is insufficiently explored; the part of the remained works disseminated worldwide isn't attributed. E.A.Kiselyova went good realistic school in Academies of Arts being a student of a glorified master I.E.Repin, studied in private academies of Paris additionally. The artist carried out the most part of her life in emigration in Serbia, thus this article is devoted to this stage of her creativity. There are such things as works of E.A Kiselyova, features of art life of Belgrade, exhibition activity are considered, conclusions about distinctive features of the last Serbian period are drawn.

Ключевые слова: Елена Киселева, русская живопись, эмиграция, сербский период.

Keywords: Elena Kiselyova, russian painting, emigration, Serbian period.

Елена Андреевна Киселева (1878–1974) — талантливый живописец и график, расцвет ее творчества совпадает с эпохой Серебряного

века. Замалчивание деятельности эмигрантов внесло свою лепту в усугубление безвестного положения Е.Киселевой, никогда не обладавшей славой мастера первой величины. В 1960-е годы имя художницы было вновь «открыто». Первый биограф Е.А.Киселевой Маргарита Ивановна Лунева, состоявшая в последние годы жизни художницы с ней в переписке, старалась выявить как можно больше картин, принадлежащих кисти Елены Андреевны, поскольку наследие последней было разрозненно по частным собраниям. Как старший научный сотрудник Воронежского областного художественного музея имени И.Н.Крамского, Маргарита Ивановна способствовала тому, что музей приобрел и получил в дар многие произведения художницы и имеет в настоящее время наиболее обширную коллекцию — 42 работы.

Ценным поступлением были живописные полотна и графика, присланные в 1969 году самой Еленой Андреевной, проживавшей в Белграде. Е.Киселева, находясь в преклонном возрасте и обеспокоенная судьбой своих произведений, выразила желание передать их городу, в котором она родилась. Таким образом, пополнились фонды музея, и, что особенно важно, существенная часть работ была сохранена. На сегодняшний момент эти картины и рисунки являются чуть ли не единственными произведениями, дающими представление о художественной деятельности Киселевой в Сербии, где она прожила 54 года.

В 1920 году Россию покидала не только терпящая поражение Белая армия, но и многие представители науки и искусства, оппозиционные новой власти. Елена Андреевна эмигрировала в феврале (по другим данным — в январе) 1920 года вместе с мужем, профессором, ректором Новороссийского университета (Одесса) Антоном Дмитриевичем Билимовичем и их двухлетним сыном Арсением. Нередко профессура южных регионов России останавливала свой выбор на Королевстве Сербов, Хорватов и Словенцев (Королевство СХС), которое с 1929 года стало именоваться Королевством Югославия. Елена Андреевна с семьей попали в Белград со второй волной массовой эмиграции (зима-весна 1920 г.).

Среди стран приютивших беженцев, славянские и в первую очередь Королевство СХС, стали наиболее гостеприимными; тепло и лояльно были настроены как правительство, так и общественность. А.Д.Билимович

получил работу по специальности в Белградском университете на Философском факультете, благодаря тому, что Королевство СХС признавало юридическую силу дипломов, научных степеней, воинских званий, полученных до февральской революции 1917 года.

В 1926 году А.Д.Билимович и его жена получили югославское гражданство, в этом же году он был назначен ординарным профессором рациональной механики и смог начать строительство дома недалеко от церкви Св. Саввы по адресу Браничевская, 16 (здание не сохранилось). Проект небольшого особняка с садом принадлежал Е.Киселевой.

Русской эмиграции в Югославии не удалось избежать ни войны, ни большевизма, настигших их даже вне России. 6 апреля 1941 года на Белград полетели немецкие бомбы, а затем столица, как и вся страна, была оккупирована фашистскими войсками. В 1942 году Арсений и его жена были угнаны в Германию, нуждающуюся в рабской рабочей силе молодежи с захваченных территорий. На попечении Елены Андреевны и Антона Дмитриевича остался их маленький внук Андрей. В 1944 году в освобожденный Белград возвращаются сын и невестка Е.Киселевой. В этом же году Арсений, подорвавший свое здоровье, умер в возрасте 26 лет. Его жена с сыном Андреем уехали в Канаду.

Белград понемногу оправлялся после очередной войны, на которые был для него богат XX век. Чета Билимовичей продолжала жить по своему старому адресу. Антон Дмитриевич до последнего времени старался заниматься научной работой. Елена Андреевна увлеклась садоводством. В 1970 году она похоронила своего мужа. Через 4 года ушла из жизни сама художница.

По сравнению с российской, выставочную деятельность Е.Киселевой в годы эмиграции нельзя назвать насыщенной. Произведения художницы вошли в экспозиции четырех выставок в Сербии и одной в Чехословакии. Ее картины фигурируют на вернисажах русского искусства в Белграде в 1928, 1930, 1933, 1937–38 годах. Нужно отметить, что, в основном, многие художники из России представляли публике итоги своих творческих трудов на объединенных выставках соотечественников.

На первой коллективной выставке общества русских художников в КСХС, открывшейся 3 мая в Офицерском доме Югославянских армии и

флота в 1928 году, Елена Андреевна представила работы, связанные по тематике с родиной. Экспозиция насчитывала около 300 произведений 28 русских художников, скульпторов, архитекторов. Число посетителей этого культурного мероприятия достигло 1000 человек, что свидетельствовало об его успехе. На выставке группа участников решила основать «Общество русских художников в Югославии». В местной газете «Правда» за 1928 год находим по поводу художницы Е.Киселевой такие строки: «Как уже отмечалось, присутствуют различные направления, но в первую очередь импрессионизм, который предстает сильным и впечатляющим. Эта небольшая хижина вовсе не случайно принадлежит к красивым картинам г-жи Киселевой, ученицы знаменитого Репина, который был особенно рад, когда она показывала русскую сельскую жизнь, яркие и красочные деревенские красоты, всю идиллическую прелесть патриархального села» [8, с. 5].

Работы Елены Андреевны на выставке объединенных русских художников также были освещены в газете «Новое время»: «Очаровательны «Крестьянские девушки» Киселевой. Русский Север смотрит с картины во всей свежести своего колорита. Сидят на скамье в ряд деревенские красавицы в красных юбках, и у каждой — свое лицо и движение. Что-то “малявинское”, но смягченные, умиротворенные и выписанные» [7].

В противовес вышеприведенным цитатам, Сретен Стоянович высказывает свои негативные впечатления с той же выставки: «Киселева берет от Передвижника только то, что изображает сцены из народной жизни, в остальном это совершенно декоративное и зачастую безвкусное с невозможными цветами и непониманием основных принципов изображение» [9, с. 75]. Утверждение С.Стоянович, одного из выдающихся скульпторов Сербии, представляется полемичным. Он совершенно справедливо отметил, что работы Киселевой с передвижниками сближает только совпадение тематики, но это было бы слишком односторонне сравнивать их творчество по такому формальному признаку. Исходя из данного высказывания, можно сделать вывод, что художница должна была бы взять от передвижников абсолютно все, но элементарно не смогла справиться с такой задачей. Почему-то г-н Стоянович игнорирует собственную манеру

выражения автора и пытается самовольно и безуспешно записать ее к передвижничеству, бывшему актуальным 50 лет назад. Декоративизм, который отнюдь не является синонимом дилетантизма, приобретает у С.Стояновича отрицательный оттенок.

Белградская выставка 1930-го года представляла обширную картину русского искусства с XVIII по XX век. Среди экспонентов современной живописи были находящиеся в эмиграции в разных странах и городах И.Е.Репин, А.Н.Бенуа, Н.С.Гончарова, М.В.Добужинский, М.Ф.Ларионов, Ф.А.Малявин, К.А.Коровин, Н.К.Рерих и т.д. Вернисаж насчитывал более 400 произведений почти сотни известных русских художников, архитекторов, скульпторов. Выставка стала значимым событием в культурной жизни города, так как в течение месяца ее посетили 12000 человек (более 400 человек в день), что для белградских экспозиций было количеством небывалым.

На Большой выставке русского искусства весной 1930 года Киселева представляет картины: «Портрет поэтессы Журавской», «Портрет г-жи Ковалевской», «Пани Зося», «Розы». Поэтесса Елизавета Михайловна Журавская (1890–1953) в сборнике «Звенья» [3, с. 27], изданном в Белграде в 1931 году, опубликовала стихотворение с посвящением «свободному художнику Елене Андреевне Киселевой»:

На черном бархате раскрытого окна
Как будто вышиты седые хризантемы
В хрустальной вазе.
Ночь и тишина…
И небо и цветы — все призрачно и немо…
О, красота пролетных снов земных!
Как быстро ты уходишь в темное забвенье,
И удержать стремится тщетно стих
Живые облики летучего мгновенья.
Но ты, художник смелый, грубого холста
Коснешься кистью вдруг, волшебно своевластной,
И времени полет остановишь бесстрастный,
И вечность на земле познает Красота.

В этих мелодичных, пафосно-грустных строках запечатлен еще один неизвестный зрителю натюрморт художницы.

По случаю открытия Русского дома 15 июня 1933 года в Белграде состоялась выставка русского художественного общества. Драган Алексич в газете «Время» так отзывается о выставленных художницей работах: «Киселева дает не особенно значимые декоративные полотна» [4, с. 6].

Елена Андреевна также участвовала в ретроспективной выставке в столице Чехословацкой Республики в 1935 году. На вернисаж русского искусства в Праге художницей были посланы три картины маслом: «Юноша» (1934), «Тюльпаны» (1933), «Нормандские девушки в Оверни» (1932), выполненные во время поездки во Францию. Выставка в Праге представила 470 произведений русского искусства. Она была продлена еще на месяц, закончившись в конце мая, за это время ее посетили 6000 человек. Событие состоялось благодаря профессору Славянского института Н.Л.Окуневу, занимавшемуся сбором материала о русских художниках эмигрантах. На нем лежала непосредственная организация выставки. На периодической выставке русских художников 26 декабря 1937 — 10 января 1938 гг. в Белграде присутствовали картины Е.Киселевой «Юноша», безымянные «Портрет» и «Рисунок». Глядя на ее яркие, жизнеутверждающие произведения, не сразу осознаешь, что Киселева творила в переломное время, изобилующее бедствиями и военными конфликтами. Ключ к пониманию этого парадокса в том, что живопись для нее была, по ее словам, счастьем, наслаждением, своеобразной «отдушиной», дающей возможность забыть стоящие перед глазами войну и разруху и прикоснуться к прекрасному, погрузившись в искусство.

Художница по-прежнему основное внимание уделяет портрету («Портрет А.Д.Билимовича», «Портрет сына Арсения», «Портрет девочки в синем платье», «Портрет г-жи Ковалевской», «Портрет П.Б.Струве», «Прекрасные дамы», «Юноша», «Дама в голубом», «Спящий Арсений»), хотя она работает и в других жанрах и даже обращается к новым для себя сферам изобразительного искусства — иллюстрированию книги и иконописи.

Портрет Арсения был написан маслом в 1925 году. Семилетний Арсений обхватил руками свои игрушки, но они как будто совсем его не интересуют, темперамент этой маленькой личности прочитывается во

взгляде, который с пытливостью, спокойствием и серьезностью обращен прямо в глаза смотрящего на картину. В этом камерном портрете нет и в помине сладкой жеманности и умилительности, появляющихся нередко у художников в детских портретах.

В цветовом плане картина понимается как взаимодействие красного и фиолетово-синего. Синие одежда и фон задают основные цвета всей работе, однако колорит картины нельзя назвать холодным благодаря искусному вплетению в эти краски теплых оттенков и расставлению столь излюбленных Киселевой акцентов красным цветом. Сочетание мягко списанных широких мазков и естественно возникающих контуров тени создают разнообразие касаний предметов. Пространства локального света дополняются легким подчеркиванием теней, выполненных почти эскизно несколькими ударами кисти. Яркость открытых цветов соседствует с разработкой сложнейших валеров, таких как цветовые переходы на руках ребенка, скользящие синие рефлексы на золотистых волосах, легкие полутени лица. В целом картине присуща цветовая насыщенность. Портрет производит впечатление написанного за сеанс, живопись легкая и свежая. Композиция на холсте «плотная», фигура как бы приближена за счет этого к зрителю, свободный лишний фон отсутствует, детали, создающие своеобразный натюрморт, лаконичны и обобщены и не отвлекают от лица мальчика.

Е.А.Киселева создала очаровательный образ, импонирующий своей непосредственностью. Портрет сына отражает любознательность и интерес к миру, представляющемуся ребенку как неизведанная, но прекрасная загадка и тайна. Сила воздействия этого портрета в переданных в картине совершенной искренности, доверчивости и прямоте маленькой модели.

В этом же году выполнен портрет мужа. Антон Дмитриевич сидит, сложив руки на трости, на нем одежда для выхода на улицу — шляпа, плащ, через шею небрежно перекинуто полосатое кашне. За спиной Билимовича — входная дверь, за стеклом которой — весеннее солнце. Картина оперирует сдержанными тонами. Колорит портрета составлен из серо-пепельных, сизых, оливковых оттенков. Смысловой центр произведения — внимательный взгляд больших карих глаз, заставляющий возвращаться к нему снова и снова. Мазки на работе

упорядочены, поверхность без ярко выраженной фактуры. Здесь нет появляющегося в некоторых произведениях пастозного широкого письма, обобщающего индивидуальные черты. Лицо тщательно выписано слитными суховатыми мазками. Белый воротничок рубашки оттеняет тон лица, акцентируя на нем, и поддерживает тонально светлый прямоугольник двери. Практически на всей фигуре присутствует графичная линия-обрисовка, более жесткая, чем на других ее портретах.

Казалось бы, работы Е.А.Киселевой носят исключительно светский характер, сюжеты, относящиеся к религиозной живописи, не встречаются в ее картинах. Однако в эмиграции Елена Андреевна порывает с типичными для ее творчества представлениями и создает икону с ликом Христа, что открывает новые духовные стороны ее живописного таланта. Икона стала единственным из известных произведений художницы такого рода. В Сербии многие русские живописцы занялись иконописью и не только станковой, но также и монументальной росписью религиозных комплексов. Е.Киселева не обращалась к оформлению церквей. Возможно, выполненная художницей икона предназначалась для домашнего иконостаса ее семьи. Образ можно отнести к иконографическому типу Христа Пантократора. Фон был выбран не золоченый, а пейзажный. Исполнение соответствовало иконописной реалистичной манере конца 19 века и имело некоторое сходство с религиозной живописью Нестерова и Васнецова.

Поездки Елены Киселевой с семьей на побережье Адриатики в 1920-е годы, посещение курортов Черногории, Хорватии, Боснии и Герцеговины, входивших на тот момент в состав Югославии, не оставили художницу равнодушной. Увлекшись природой, соединяющей горные и морские виды, и местным колоритом, она создает пейзажи, бытовые картины и графические листы, на которых появляются жители в национальной одежде. Своеобразие культуры этих прибрежных областей складывалось под влиянием греков, итальянцев, византийцев, турок, сербов. Живописные наряды женщин и разнообразие движений торгующих, яркие пятна овощей и фруктов привлекли художницу к теме базара: «Базар в Которе», «Базар в Будве» (рисунок).

Напоминает панно картина «Базар в Которе» (1925 год). Матовость красок, крупнозернистость холста, «пронизывающая» все произведение,

из-за равномерной не пастозной фактуры придают этой большой работе дополнительную декоративность. В картине использован редкий для произведений Е. Киселевой цветной грунт бежевого цвета, сообщающий теплое звучание многочисленным фиолетовым и сиреневым оттенкам. Многофигурные композиции большого формата менее удавались Е.Киселевой, чем портрет. В произведении «Базар в Которе» чувствуется усиление плоскостного начала и равномерность, усредненность подхода, некое снижение разницы между изображением природы и человека.

В тени дерева, раскинувшего ветви на фоне гор, расположилась группа торговок. Композиция через передний план с плетеными корзинами вводит зрителя в картину, задает постепенное движение в глубину и создает для смотрящего иллюзию неспешного обхода фруктовых рядов. Темные фигуры черногорок ненавязчиво объединены в две группы, ясно читаемые на фоне интенсивно-синей воды. Красочной полосе с овощами и фруктами вторит освещенный солнцем дальний план с домиками под красными крышами. Многоцветье картины упорядочено за счет чередованья крупных участков света и тени. По натурным зарисовкам выполнены ближние фигуры женщин, с доброжелательной заинтересованностью они повернули к зрителю обмотанные платками головы. Киселева объединила в одной картине все, чем восхищалась в Черногории — притягательную выразительность женских черт, красоту и обилие природы.

На рисунке «Базар в Будве» черногорцы разложили свои товары на земле под деревьями с волнистыми силуэтами стволов. Полукруг торгующих, смещенный влево, композиционно уравновешивается находящимися в правой части листа на первом плане двумя наблюдающими фигурами — мужской и женской, стоящими спиной к зрителю. Женская фигура темными цветами своего костюма оттеняет перекрывающий ее светлый мужской силуэт. Мужчина намечен точной линией, фиксирующей форму черногорской повседневной летней одежды, состоящей из белой рубахи, коротких штанов, доходящих до колен, круглой и неглубокой шапочки капицы, облегающих гетр (доколеньиц) и опанок. Пастельный мелок приобретает вертикальные движения в листве, горизонтальные — на земле, наклонные — на одеждах черногорцев.

Е.А.Киселеву интересует типы местных женщин, она выполняет рисунки «Черногорка», несколько женских набросков, названных «Конавланка», «Далматинки», «Сараевские девушки-мусульманки». Обычно для зарисовок художница использует желтоватую бумагу альбомного формата и угольный карандаш в сочетании с разноцветной пастелью. Рисунки конавланок выполнены в области Конавле недалеко от Дубровника (Южная Далмация). На одном из них набросочной линией «схвачена» женская фигура, сидящая на фоне каменной кладки и открывающегося сверху вида на бухту. Женщина позирует в широкополом хорватском головном уборе и костюме. Цвет, количество украшений, некоторые элементы одежды, которые подчеркивает художница, указывали на возраст и общественное положение ее владелицы. Киселева несколькими штрихами только намекает на то, что жакет и юбка черного цвета, оставляя рисунок прозрачным, почти линеарным. К нижней части графического листа линии изображения заметно ослабевают, перенося тем самым все внимание на лицо модели.

Красота женщины с рисунка «Черногорка», как ни странно, родственна греческим эстетическим канонам и немного напоминает головы богинь античных скульпторов. Деликатной линией обрисован нос с горбинкой, большие темные глаза; нежный овал лица обрамляет типичная для черногорской молодой женщины тех лет прическа — разделенные на прямой пробор волосы, заплетенные в уложенные на голове косы и черный платок с бахромой. У головного платка лишь схвачена общая форма, внутри заполненная косой штриховкой, но его рыхлая, слегка смазанная угольная линия по контрасту с тонкими, осторожными и чеканными штрихами на лице, как будто приобретает материальность ткани.

В Боснии и Герцеговине художница выполняет несколько архитектурных зарисовок «Улица в Сараево», «Мечеть в Сараеве». Уже один выбор цветов пастели (зелено-желтый, темно-синий, голубой, сиреневый) для этих в сущности линейных набросков погружает в атмосферу накаленного солнцем города, по извилистым улицам которого движется людской поток. На «Улице в Сараево» все отбрасывает сине-голубые тени, позволяющие почувствовать жар

воздуха, округлой обобщенной линией нарисована толпа, которая к переднему плану приобретает все больше цветов и конкретики. Вдали на фоне гор вздымается мечеть, ее минареты прорывают горизонтальный ряд города, визуально соединяя его с далью и небом.

На картине «Город Будва» предстает вид на Старый город со стороны соседнего мыса. В окружении синих красок безмятежного летнего неба, розово-голубого массива гор, окрашенных в индиго волн Адриатического моря, приковывают взгляд песочные, солнечные оттенки органично входящих в воду каменных средневековых построек, перекрытых красными, глиняными, черепичными крышами. Широкое письмо созвучно с исходящим от картины мощным ощущением бесконечности прибрежных просторов и влажности морского воздуха. Вода, занимающая большую часть картины, кажется густой, тугие, беспокойные волны, на гребнях которых порой появляется белый пенный язычок, мастерски переданы несколькими мазками кисти.

В 1930 году художница выполнила маслом «Женский портрет» (частное собрание, Лиссабон). Неизвестная дама чуть манерно, с большим достоинством, расположилась в кресле. В картине просматриваются черты репрезентативного портрета. Е.А.Киселева набрасывает шаль на спинку кресла, чтобы создать дополнительное цветовое пятно, прием уже не единожды встречающийся в ее картинах. Таким образом, женщина в черном не выглядит строго в окружении красной шали, перекликающейся по цвету с растительной отделкой платья, и синей обивки кресла с узором, на фоне которой цвет волос приобретает синий отлив. В среде темных и холодных оттенков явственнее читается теплый светлый тон лица и обнаженных плеч изображенной.

Елена Андреевна выступила как иллюстратор книги своего сына Арсения Билимовича «Витамины: наше питание и здоровье» [5], вышедшей на сербском языке в Белграде в 1944 году. Всего в этом карманном издании 12 иллюстраций художницы. Иллюстрации в книге представляют собой в основном постраничные черно-белые рисунки, выполненные пером. Обычно в середине листа художница размещала крупную букву, обозначающую витамин, а вокруг

располагала небольшие зарисовки продуктов с подписями. Интересны такие рисунки как «Госпожа мама на Калемегдане», «Болезнь бери-бери человека и голубя», иллюстрация на историческую тему «Картье в разговоре с Индейцем», напоминающая гравюры и выполненная со вниманием к костюму.

Последним произведением Елены Андреевны стал рисунок «Сын на смертном одру» 1944 года, который был сожжен во время кремации тела Арсения. После смерти сына Е.Киселева, раздавленная этой трагедией, больше не находила в себе сил писать и сознательно и окончательно лишила себя живописи.

Елена Андреевна не достаточно верила в силу своего дарования, скромно оценивала собственные заслуги, не пытаясь получить признание в среде художников и ценителей живописи. Из писем Елены Андреевны понятно, что ей не удавалось обращаться к живописи систематически: «Временами, когда было легче, когда жизнь успокаивалась, возвращалась возможность мне вспомнить, что я могу взять кисть в руки. Но все это было урывками» [2, с. 44]. Без поддержки коллег, работая в красках и рисуя в редкое свободное от хозяйственных дел время, Е.Киселева убедила себя в невостребованности своего творчества и практически смирилась с ролью любителя, перестав воспринимать себя как художницу. Лучше всего отражают состояние Е.А.Киселевой ее собственные строки из писем к М.И.Луневой: «Я согласна, что я была очень одаренная художница в свое время, но это как-то стерлось, заглохло», «жизнь давно забрала меня всю целиком, и художницей я была как-то сбоку, в стороне» [2, с. 44].

В Санкт-Петербурге Елена Андреевна ощущала себя в русле художественной жизни, в Белграде она болезненно почувствовала свою обособленность: «В эмиграции было, конечно, очень трудно и не до живописи. А когда мы стали на ноги, было уже поздно. Восторжествовало новое направление в живописи, и я стала не нужна, или я так чувствовала для себя», «со стороны сербских художников замечена не была — здесь направление очень новаторское, а наша старая манера слабо ценится» [2, с. 44]. В Белграде, потеснив импрессионизм рубежа XIX–XX веков, на новой почве укоренились дадаизм, экспрессионизм, фовизм, неоклассицизм, сюрреализм. Причем эти течения, вывезенные

из Франции, в отличие от многих других стран, куда они доходили с известным опозданием, начали существовать в Белграде параллельно с развитием их в Париже.

Елена Андреевна первые годы после эмиграции поддерживала связь со своим учителем И.Е.Репиным. Илья Ефимович писал ей из Куоккала: «А Вы, неужели бросили живопись? Вот не верю. Вы слишком огромный талант, чтобы бросить. Еще обрадуете, надеюсь» [2, с. 44]. И.Репин сожалел, что потенциал Е.Киселевой-живописца остается не реализованным, в письме в Белград к С.Ф.Колесникову он говорит: «Пожалуйста, когда увидите, поклонитесь Елене Андреевне. Мы ее еще не забыли и любим. А Вера, дочь моя, считает ее красавицей. Но это все еще не так важно, а вот что удручает; как она, при ее феноменальном таланте, так не верует в себя и так непроизводительна, и мы о ней ничего не знаем! Подымите ее до облаков и заставьте летать! Летать! Летать!» [1]. К.И.Чуковский, который общался с Е.А.Киселевой еще в 1914–1916 годах, вспоминал о ней: «…ей казалось, что у нее нет дарования… Репин высоко ценил ее талант и уговаривал ее работать, но она не находила в себе достаточно сил и воли. Здесь была ее трагедия. Между тем это был яркий, самобытный талант...» [1, с. 4].

Во многом ее пристрастия в живописи определились художественной средой столичного Петербурга, с его ретроспективизмом и склонностью к плоскостности и орнаментализации формы. Елена Андреевна оказалась в Сербии уже сложившимся художником со своими стилистическими приемами работы. Живописцы, приобретшие мастерство до приезда в Королевство СХС, как правило, оставались верны отработанной манере. Е.Киселева не могла и не хотела искать компромиссы ни в технике живописи, ни тем более в своем художественном видении, несмотря на то, что открытость для корректирования своего творческого подхода позволяла легче вписаться в среду живописцев Белграда. Быстро зреющий авангард, не вылившийся, однако, в те годы в полную беспредметность, остался чуждым для художницы и заставил ее почувствовать обесценивание реалистической живописи. Е.А.Киселева, улавливая современные тенденции, давно сделала среди них отбор, отказавшись оттого, что по ее мнению выходило за пределы эстетического. Особенность Е.А.Киселевой в том, что ее

манера, практически оформившаяся к 1910-м годам, не пережила резких стилевых скачков за весь период ее деятельности как художника. В ее творчестве нельзя выделить ограниченные рамками периоды, завязанные на технике исполнения или колористической гамме, как это возможно у многих живописцев начала XX века, которые в царившем полистилистическом водовороте часто прибегли к диаметрально противоположным средствам выражения.

В сербский период творчества, особенно в портретах, заметен ее возврат к более реалистичной трактовке. В ряде работ исчезает характерный для 1910–1916 годов ярко-синий контур, остававшийся от наброска кистью, бывший подготовительным рисунком под живопись. Картины, сохраняя изящество, приобрели большую простоту выражения, утратили значительную часть несколько «подвявшей» стилизации модерна, тенденциозность которого стала казаться уже слишком наигранно изощренной.

Последний этап творчества, вопреки своей неоднозначной качественной неровности, знаменуется постановкой и решением новых художественных задач, созданием работ, которые можно поставить в один ряд с лучшими ее произведениями. Сама Е.А.Киселева отмечала, что некоторые портреты не уступают картине «Маруся», написанной в Париже в 1913 году и признававшейся художницей для себя эталонной.

Примечания:

1. Научно-библиографический архив Российской Академии художеств. Ф. И.Е.Репина. Письмо И.Е.Репина С.Ф.Колесникову от 21 октября 1926 года.

Библиография:

1. *Лунева М.И.* Немного Иисус, немного каторжанин // Коммуна. — Воронеж, 2001. — № 92. — 21 июня. — С. 4.

2. *Лунева М.И.* Сербский дар // Славянская душа. — Воронеж, 2004. — № 2. — С. 42–45.

3. *Журавская Е.М.* Звенья: Стихи. — Белград: Н.З.Рыбинский,

Типограф. Слово, 1931. — С. 27.

4. *Алексић Д.* Изложба руских сликара и вајара // Време. — Београд, 1933. — № 1410. — 17 июня. — С. 6.

5. *Bilimović A.* / Vitamini naša ishrana i zdravlje. — Beograd: Izdavačko Jugoistok, 1944. — 199 c.

6. *Межински Ј.* Јелена Андрејевна Киселов Билимович / Руси без Русије Српски Руси. — Београд: Издавачи Дунај, 1994. — С. 141–148.

7. Ново време. — Београд, 1928. — № 2110. — 16 мај.

8. Прва коллективна изложба руских уметника // Правда. — Београд, 1928. — 4 мај. — С. 5.

9. *Стојановић С.* Руска емиграция и уметност код нас // Мисао. — Белград, 1928. — Кн. 27. — Бр. 201202. — С. 74–77.

Л.Н. Доронина

ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРНСТА НЕИЗВЕСТНОГО (К 90-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА)

В статье рассматривается творчество Эрнста Неизвестного, которому была особенно близка трагическая тема в искусстве. Будучи участником сражений и получив тяжелое ранение, он отразил в своих произведениях личные военные впечатления и переживания. В скульптуре и графике, отмеченных динамичностью форм и экспрессией, художник пытался отразить свое обостренно-поэтическое и религиозно-философское восприятие мира, где соседствуют добро и зло, возвышенное и низменное, жизнь и смерть.

This article discusses a creativity of Ernst Neizvestny (Ernst the Unknown), who was especially close to the theme of tragedy in art. As a participant the battles, he reflected in his works his personal military impressions and feelings. In sculpture and graphics, marked by dynamism of forms and expression, the artist tried to convey his acutely-poetic and religious-philosophical perception of the world, where neighbors good and evil, lofty and lowly, life and death.

Ключевые слова: Неизвестный, скульптура, бронза, бетон, динамизм композиции, столкновение объемов, пространство, обобщенность формы, экспрессия, трагическая тема, жизнь и смерть.

Keywords: Neizvestny, sculpture, bronze, concrete, dynamism of composition, the collision of volumes, space, generalization of the form, expression, tragic theme, lofty and lowly, life and death.

На фоне общего направления советской скульптуры 1950-х—1970-х годов, наполненных общим оптимистически-бравурным настроем,

сильно выделялись работы Эрнста Неизвестного, отмеченные нестандартностью пластического мышления и напряжено-динамичной композицией. Еще в детские годы, когда Неизвестный занимался в изостудии городского Дворца пионеров в Свердловске (ныне Екатеринбург), он любил изображать на бумаге необычных по виду людей, что станет характерным для его дальнейшего творчества.

Почувствовав тесные рамки социалистического реализма, Неизвестный в своих произведениях стремился достичь монументальности и обобщенности формы. Он освоил работу в камне, каменном литье (атмосферостойкая пластмасса) и в бронзе, при этом высоко ценил достоинства бетона, считая его особенно подходящим для своих брутально-грубоватых произведений, таких как «Портрет Джордано Бруно», представленный на первой молодежной выставке в 1954 году.

Для Неизвестного, ушедшего добровольцем на войну, побывавшего в пекле сражений и получившего тяжелое ранение, была особенно близка тема трагического в искусстве. Он создает ряд произведений, в которых показал «…смерть как проявление всеобщего рока, как акт судьбы, довлеющей над человечеством…» [1]. Предельно жестко он решает окоченевшую фигуру лежащего «Мертвого солдата» с вытянутыми руками (1953–1954, бронза).

В его грудной клетке видна огромная вмятина-воронка от попавшего снаряда, сразившего наповал молодого воина. При условно выраженной и наполненной экспрессией форме, скульптор здесь не уходит за границы узнаваемости образа, давая ему более острое композиционно-пластическое решение. В другой небольшой работе «Солдат, пронзаемый штыком» (1956, бронза, коллекция Л.П.Талочкина) Неизвестный изобразил стоящего на ногах смертельно раненого воина, с поникшей головой, откинутым назад телом и руками, медленно оседающего на землю.

В.Е.Цигаль вспоминал: «В сыром подвальном помещении мастерской он как-то умудрялся отливать эти фигурки: раненого без обеих ног, едущего на колесиках инвалида войны, орущих калек, возвращая нас к печальному времени недавней войны, — не к ее победным, фанфарным триумфам, а к безрадостным госпитальным будням» [2].

Кроме произведений, отражающих личные военные впечатления и переживания, в конце 1950-х годов Неизвестный в своих скульптурах обращается к новым темам, о чем свидетельствует его композиции «Атомный взрыв» (1957), «Маска и рука» (1959–1975), «Пещерная маска» (1965, все — бронза). В последней экспрессивно исполненной работе запечатлено мужское лицо с кричащим от ужаса ртом и развевающимися волосами, пряди которых решены в виде лежащих человеческих фигур.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов, увлекшись русским авангардом и творчеством Н.Б.Габо, А.Певзнера, О.А.Цадкина и особенно А.П.Архипенко, Неизвестный стал искать собственную пластическую и графическую манеру. Она четко обозначилась в конце 1960-х годов и со временем практически не будет меняться, вызывая активное неприятие сторонников реалистического направления, обвинявших его в формализме и оглядке на западное искусство. Скандальную известность скульптор получил после ожесточенной дискуссии с Н.С.Хрущевым на выставке, посвященной 30-летию МОСХ в Манеже, где были представлены работы художников новых направления в советском искусстве.

В 1960-х годах Неизвестный вместе с московскими скульпторами В.А.Сидуром и Н.А.Силисом становится ярым ниспровергателем традиционной пластической формы. Его учитель М.Г.Манизер, оправдываясь на одном ответственном заседании, говорил: «Разве я этому учил Неизвестного? Был он средним учеником, а теперь стал просто формалистом» [3].

В скульптуре и графике художник пытался отразить свое обостренно-поэтическое и религиозно-философское восприятие мира, где соседствуют добро и зло, возвышенное и низменное, жизнь и смерть. Он выполняет гравюры и рисунки к произведениям Ф.М.Достоевского (1963–1967), Данте (1966–1968), графические циклы «Инферно» (1962–1978), «Эмпедокл» (1967), «Монархия» (1967–1974), «Гигантомания» (1967). Его работы критиковали и ругали в газетных и журнальных статьях, а они в это же время продавались через художественный салон за границу, а их иллюстрации печатались во многих зарубежных изданиях.

В 1960-е годы Неизвестный исполняет большое количество скульптур на мифологические, библейские и философские темы, которые объединяет в циклы «Гигантомахия», «Маски», «Кентавры», «Распятия», «Строительство человека», «Странные рождения» и другие, Его скульптуры построены на экспрессивном столкновении обобщенно решенных объемов, с активным включением в композиции пространства.

Обращаясь в своем творчестве к религиозной тематике, Неизвестный в 1973 году создает рельеф «Сердце Христа» (бронза), повторный экземпляр которого он в 1983 году преподнес в дар папе римскому Павлу Иоанну II. В «Большом распятии» (1974, бронза) скульптор отказывается от традиционной и привычной трактовки композиции с безжизненно висящим телом Христа и пригвожденными к перекладине ладонями, а показывает фигуру в напряженном и резком движении. Голова Спасителя откинута назад, мускулистые ноги согнуты в коленях, а мощные и сильные руки подняты и широко разведены в стороны. Крест непосредственно входит в тело Христа и через его разъятую на две части грудную клетку виднеются вертикальная и горизонтальная перекладины.

Также наполнены движением женский и мужской торсы (1960–начало 1970-х годов, бронза, Московский музей современного искусства) с пульсирующими крупными объемами, выходящими за пределы естественной формы, особенно в первом произведении. На тему жертвенности и страдания ради большой любви выполнены его произведения, посвященные древнегреческому мифологическому герою Орфею.

В крупной по размерам композиции (1962–1964, цинк) певец и музыкант изображен опустившимся на колени в горестном отчаянии и безысходности, запрокинув мускулистую руку на откинутую назад голову, а другой прикрывая растерзанную менадами грудь. В другой скульптуре с изображением Орфея, выполненной в малой форме (конец 1960-х — начало 1970-х, гипс), герой запечатлен с запрокинутой на голову тяжелой мощной рукой, а вынутое сердце, словно большая слеза, застыло на его груди.

Кроме станковых работ, Неизвестный создал целый ряд

произведений монументально-декоративного плана, среди которых барельефная композиция на стене колумбария Донского кладбища в Москве с обобщенными фигурами членов семьи, стоящих в печали у тела умершего родственника (1961, цемент).

Большая известность пришла к скульптору после открытия в 1974 году надгробия Н.С.Хрущеву на Новодевичьем кладбище в Москве (бронза, гранит, мрамор). Композиция включает в себя два пилона, черного и белого цвета, совмещенных между собой горизонтальными выступами, которые установлены на низкий квадратной формы постамент. Их извилистые формы олицетворяют светлую и темную полосы жизни бывшего генерального секретаря компартии СССР. «Черные и белые камни, будто силы добрые и злые, отталкивая друг друга, спорят, противодействуют. Среди этой напряженной борьбы добра и зла, будто на полке, будто усекновенная, тогда еще золотая (теперь почерневшая), голова Хрущева» [4].

Бюст бывшего руководителя Советского государства, установленный в верхней части надгробия, вылеплен предельно точно, даже натуралистично, с передачей каждой морщинки и мимических мышц, что контрастирует со сложной и абстрактно решенной формой пилонов.

Неизвестный становится активным участником многих международных выставок. Его работы были представлены в музеях современного искусства в Париже, в итальянском городе Локарно (обе — 1970), в Тель-Авиве (1972) в Бохуме (ФРГ, 1974), Вене, Берлине и в нью-йоркском Линкольн-центр (1975).

Эмигрировав в 1976 году в Австрию, а затем Швейцарию, Неизвестный завершает там начатый еще в Москве эмоционально-выразительный, с характерной для него деформацией и сдвигами форм «Портрет Дмитрия Шостаковича» (бронза). В 1980 году в нью-йоркской галерее Шульмана с успехом прошла его персональная выставка. На территории галереи были установлены выполненные им еще на родине произведения «Орфей» (1962–1964, цинк), «Кентавр» (1965–1980, бронза) и новая статуя «Пророк» (1980, бронза), выпуклыми формами напоминающая его работу 1962 года с таким же названием.

В 1983 году Неизвестный экспонирует свои скульптуры в Музее искусств Орегонского университета, а через год становится участником

выставки «Семь художников-диссидентов» в галерее «Магна» в Сан-Франциско. Отличаясь завидной работоспособностью, он создает в Америке большое количество произведений, продолжая в них начатые в России циклы: «Маски», «Кентавры», «Торсы», «Странные рождения», «Распятия», «Пророки».

Не имея возможности проявить себя в качестве скульптора-монументалиста в США, Неизвестный в 1989 и 1990 годах посещает СССР и получает заказы на сооружение памятников жертвам холокоста в Риге, жертвам сталинизма в Воркуте, Свердловске и Магадане.

В 1996 году по проекту Неизвестного на сопке «Крутая» в Магадане открыли 17-метровый монумент «Маска скорби» (железобетон), представляющий собой предельно обобщенное лицо мужчины. Из его левого глаза текут слезы в виде маленьких масок, олицетворяющих замученных в колымских лагерях людей, а правый закрыт тюремной решеткой. На задней стороне памятника, под большим распятием, расположена бронзовая коленопреклоненная фигура плачущей женщины.

В этом же году в столице Калмыкии Элисте по проекту Неизвестного был установлен памятник «Исход и Возвращение» (бронза, гранит, высота 2,4 м), посвященный жертвам депортации калмыцкого народа. Он решает его в виде большого кургана с горельефными изображениями: буддийской ступы, Будды, окруженного злыми духами, овечки — символа кроткости и терпеливости, плачущей над поверженным ребенком, мечей и штыков, означающих насилие, мчащихся лошадей, олицетворяющих бег времени, многочисленных лиц и фигур умерших предков и цветка лотоса, символизирующего возвращение.

Неизвестный создал и подарил городу Кемерово памятник погибшим шахтерам Кузбасса (2005, бронза, гранит). Его пространственно-геометрическая конструкция составлена из вертикальных и горизонтальных блоков различной конфигурации, в которые включены рельефные лица-маски погибших рабочих. Завершает все сооружение реалистически трактованная обнаженная полуфигура шахтера с каской на голове. В правой, свисающей вниз, мускулистой руке он держит отбойный молоток, а левую руку прижимает к груди, в которой зияет рана в виде большого отверстия (фонаря), закрытого решеткой, окрашенной в красный цвет.

Только в России осуществилась многолетняя мечта Неизвестного — воплощение в бронзе и открытие в Москве своего главного произведения, над которым он работал в течение более четырех десятилетий. В 2004 году его монумент «Древо жизни» был установлен под стеклянным сводом атриума торгово-пешеходного моста «Багратион».

Объемно-пространственная композиция (высота 7 метров) выполнена в виде расширяющейся кроны дерева, по форме напоминающей сердце, с внешней и внутренней сторон которого помещены многочисленные барельефные и горельефные изображения. Они повествуют о преемственности поколений и родстве различных культур, зримо отражая сложную и трагическую историю человечества и великие достижения в области науки, техники и культуры.

В верхней части монументальную скульптуру венчают религиозные символы христиан, иудеев, мусульман и других верований, как бы призывающих к духовно-нравственному очищению людей и их мирному земному сосуществованию. Бронзовая модель монумента «Древо жизни» была передана правительством России в дар Организации Объединенных Наций в честь ее 50-летнего юбилея.

Открывая выставку в частном клубе в Нью-Йорке, Неизвестный, характеризуя свое нынешнее творчество, в телевизионном интервью сказал: « В моих работах уходит пафос широты и приходит пафос глубокого и тихого, и в них присутствует не меньше экзистенции, чем в больших произведениях».

Примечания:

1. *Воронов Н.В*. Эрнст Неизвестный // Знание. — М., 1991. — С. 36.
2. *Цигаль В.Е*. Художники. — М., 2002. — С. 306.
3. Там же. — С. 306.
4. Там же. — С. 309.

Библиография:

1. *Бондаренко В*. Основные тенденции современного искусства. Позитивное и негативное искусство // Вестник МГХПА. — 2012. — №

2, ч. 2. — С. 289.

2. *Бурганова М.А*. Портрет и символ. Монументальная скульптура России XX века. Российская Академия Художеств. — М., 2012. — 163 с.

3. *Бурганова М.А*. Скульптура как миф и образ пространства. Искусство скульптуры в XX веке. Очерки. — М., 2010. — С. 349–355.

4. *Воронов Н.В*. Искусство и городская среда. — М.: Знание, 1982. — 56 с.

5. *Воронов Н.В*. Советская монументальная скульптура. — М.: Искусство, 1984. — 221 с.

6. *Доронина Л.Н*. Мастера русской скульптуры XVIII– XX веков. Т. 2. —М.: Белый город, 2010. — 512 с.

7. *Доронина Л.Н*. Российская монументальная скульптура 1980 — первого десятилетия 2000-х годов. Традиции и новаторство // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова». — 2014. — № 1. — С. 110–119.

8. *Неизвестный Э*. Говорит Неизвестный / Э.Неизвестный. — М., 1992. — 140 с.

9. *Цигаль В.Е*. Не переставая удивляться. — М.: Шаг, 1994. — 237 с.

10. *Цигаль В.Е.*. Художники. — М., 2002.

П.В. Коротчикова

АНАНДА КУМАРАСВАМИ О СИМВОЛИЗМЕ ИНДИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В статье анализируется малоизвестный сборник статей А.Кумарасвами, основателя индийского искусствознания. Данные эссе, опубликованные уже после смерти автора, посвящены истории ранней индийской архитектуры и теории архитектурного зодчества и открывают новую веху в изучении искусства Индии. Историографический обзор наиболее значимых эссе призван обратить внимание читателей на идеи, методологические находки и сделанные ученым выводы, предлагающие современным специалистам новые пути решения проблем истории искусства Востока.

The article deals with little-known collection of papers by Ananda Coomaraswamy, who is known as the founder of Indian art history school. These essays were published only after their author's death, and dwells on history of early Indian architecture and theory of architecture. Essays discover new landmark in Indian art history. Article suggests review of the most important papers from the collection in order to draw reader's attention to ideas, methodological discoveries and resumes, which provide modern specialists with new ways of studying Eastern art.

Ключевые слова: А.Кумарасвами, сборник эссе, ранняя индийская архитектура, символизм, теория культового зодчества.

Key words: Ananda K.Coomaraswamy, Indian art history, collection of papers, early Indian architecture, symbolism, theory of religious building.

Ананда Кентиш Кумарасвами (1877–1947) — ученый, стоящий у истоков формирования современной индологии, заложивший основу

оценки, восприятия, изучения истории искусства и эстетики Индии. Ему принадлежат также важные исследования традиционного искусства в целом, сопряженные с работами по религиоведению и метафизике.

Несмотря на более чем полувековую историю развития области, труды ученого по-прежнему являются авторитетной основой новых исследований, а многие затронутые им вопросы только в последние годы начинают получать осмысление, становясь источником научного вдохновения и новых идей.

В поздние годы Кумарасвами задается целью написать цикл статей, посвященных истории ранней индийской архитектуры, одновременно работая и над символической теорией зодчества. Не все из них увидели свет при жизни ученого. Тем более ценным оказался труд Мишеля Майстера, который издал систематизированные статьи в составе тематических сборников: «Эссе по ранней индийской архитектуре» (1992) и «Эссе по архитектурной теории» (1995). Всплывшие на поверхность проблемы, блестяще решенные Кумарасвами еще в колониальную эпоху, оказались маленьким открытием и вызвали интерес и удивление в научной среде, тем более что издание совпало с процессом активного поиска новых методов исследования и оценки, волнующим историков искусства Индии.

За 20 лет, прошедшие с момента публикации статей, содержащиеся в них методы и идеи не просто не устарели, но, напротив, стали более своевременными и актуальными. Только сейчас общий уровень развития индологической области позволяет всерьез обратиться к тем вопросам, которые Кумарасвами прозорливо отметил еще в середине XX века.

Расположение статей, как и тематическое направление каждого из сборников, оптимально: первый том обращается больше к истории архитектурных типов, второй — к теории и метафизике храмового здания.

Малоизвестные эссе Кумарасвами, посвященные ранней истории индийской архитектуры, были и остаются единственными авторитетными работами для специалистов, заинтересованных в этой области. Выбранная им тема никогда до этого не разрабатывалась в индологической науке и лишь в последние годы получила своих исследователей. Ученый обращается к «прародителям»

конструкций, характерных для классической архитектуры Индии, просматривая непрерывную преемственность архитектурных типов от несохранившихся образцов до хорошо изученных памятников. Задуманный цикл состоял из четырех частей: «Города и городские ворота», «Бодхи-гхары» («храм под деревом», святилище древнего божества), «Дворцы», «Хижины и родственные типы храмов».

Ученый совершил первую в индологии попытку реконструировать распространенные типы светской, градостроительной, жилой архитектуры и проследить ее связи с архитектурой культовой. Главными источниками исследования становятся тексты сутр, эпоса, джатак, нумизматики, археологические данные, анализ рельефов буддийских комплексов Бхархута, Санчи, Амаравати, а также пещерных храмов Аурангабада и Эллоры. В результате получилась картина светской, жилой, городской архитектуры Индии 2000 лет назад, остатки которой не сохранились из-за недолговечности использованных материалов.

Особенное значение имеет исследование конструкции *тораны* (входных ворот на территорию культовых комплексов), ее прототипов, аналогий со стоечно-балочной конструкцией входа, дверного проема, строительного приема в жилой архитектуре. Проблема дворцовой архитектуры, как и жилых построек, которые ученый связывает с культовыми сооружениями, представляет собой перспективную область исследования [7, с. 7–27].

Ученый в совершенстве использует отточенный метод вербально-визуальных соответствий. Речь идет не столько об обычной для иконографии работе с текстом, необходимой для постановки конкретного памятника в определенный смысловой контекст, сколько о досконального изучении определенных терминов, смыслов, явных и скрытых, которые они несут. Это работа «не столько с символическим искусством, сколько с методологией символического экзегезиса» [5, с.170]. Текст, являющийся первоисточником и главным материалом исследования, получает визуально воплощение, а далее и конкретное подтверждение среди существующего материала. Именно это качество проверяемости, подтверждаемости и делает реконструкции ученого столь важными и незаменимыми для современных исследователей, придает им особенный научный вес.

На «стыке» теории и практики находится эссе «Палийский термин *канника* — круглая часть кровли». На основе лингвистического анализа и задействованных примеров из пещер Аурангабада и ступы в Амаравати Кумарасвами разбирает этимологию и значение термина *канника*. В архитектурном контексте это слово обозначает плоскую круглую крышу, а фактически крышку, которой накрывали отверстие в перекрытии еще в деревянных храмах. Позднее подобная форма перекочевала и в каменные храмы. По мнению Кумарасвами, очевидно, что подобная завершающая часть постройки, точка схода поддерживающих балок, может быть уподоблена «лотосу мира», а следовательно, солнцу. Солнце в храмовой постройке часто приравнивается к оку, «окну» в мир (Кумарасвами вспоминает римский Пантеон), именно в таком смысле употребляется выражение «око лотоса», а также с этой позиции Будда именуется «оком мира». Конструкция *канники*, исходя из ее символического значения для постройки, должна иметь некую точку, фиксирующую вершину здания (*канника-мандала*), а, следовательно, и мира вообще. Вне зависимости от того, реально или воображаемо отверстие в кровле, в концепции Кумарасвами оно несет четкий символический подтекст — выход из внутреннего пространства храма во внешнее, не земное, а небесное.

Но главное, о чем может «поведать» существование подобного конструктивного элемента в деревянных постройках, — наличие в ранней деревянной архитектуре Индии купольной или полукупольной формы перекрытия. Более того, обращаясь к имитации деревянных конструкций в ранней каменной буддийской пещерной архитектуре, Кумарасвами делает вывод о возможности существования подобных «куполов» или «апсид» и в камне (приводя для примера изображение купольного храмика с рельефа Амаравати).

Очевидное на первый взгляд противоречие с общераспространенной теорией о появлении купола и арки в индийской архитектуре только с приходом Ислама [8, с. 10], на самом деле не существует. Для Кумарасвами стремление найти подобный тип перекрытий в деревянной и ранней каменной архитектуре Индии не имеет никакого отношения к техническим особенностям конструкции, ее инженерным новшествам. Единственное, что действительно имеет для него значение,

— доказательство существования того символического микрокосма, который образует купольная конструкция: «Наш метод базируется на представлении, что техническая проблема возникает только тогда, когда форма уже сложилась в воображаемом пространстве, и пришло время материального воплощения» [6, с. 201].

Этой теме посвящена наиболее интересная статья из второй серии исследования — «Символизм купола» Автор стремится дать обоснование некоторым основополагающим схемам архитектурной конструкции («сфера всегда стремится к квадрату посредством треугольника (тромпа)» [6, с. 193]). Его интересует не конкретная архитектурная форма храма, а сама идея купола, как на материале христианских и мусульманских построек, так и на основе буддийских ступ и жилых строений. Т.к. общие метафизические доктрины в традиционных культурах близки друг другу, то и их воплощение в архитектуре, по мнению ученого, носит сходный характер: «В любом традиционном обществе каждая операция в строгом смысле слова есть ритуал, и не столько религиозный, сколько метафизический… и это естественно, что он является мимесисом того, что происходило в начале мира» [6, с. 206].-

Кумарасвами предлагает «рассмотреть купол <…> в первую очередь как работу воображения, и только во вторую очередь как техническое достижение» [6, с. 203]. Таким образом, первоначально созданным и реально существующим мнится религиозно-мифологическое действо, а архитектурная единица превращается в общий фантастический проект, не имеющий четких форм. В концепции Кумарасвами архитектурная форма есть «воображаемая» (*дхьятам*), имеющая в своем начале человека в универсальном смысле этого слова. Так, описание сотворения полубогами Рибху (божественные ремесленники) космической чаши, представляющей собой диск, и последующее «разделение» одного диска на четыре есть не что иное, как концепция сотворения солнца и четырех его положений, четырех направлений движения небесного светила. Т.о., три божества — творца Рибху — есть силы, дробящие единство на четыре части. А известное апокрифическое чудо Будды, когда он взял у каждого из царей — охранителей четырех сторон света — по чаше, соединил их и образовал одну, можно считать возвращением к единству. Уже одна

эта легенда, по мнению Кумарасвами, может считаться обоснованием для архитектурной схемы, когда купольное единство «стремится» к дроблению на четыре посредством треугольников-тромпов.

Вторая часть статьи начинается с обращения к ступе. Т.к. ступу следует считать не столько купольным сооружением, сколько купольной формой (она не имеет внутреннего пространства, необходимого для архитектуры), то и рассматривать ее, следует скорее в семантическом плане. Однако разговор, как и прежде, идет не столько о конкретной постройке или конструктивной схеме, сколько о здании в его космическом значении. Только теперь внимание автора обращается к другой составляющей идеальной сакральной постройки — центральному опорному столбу. В этой связи обращение к ступе вполне оправдано, т.к. это идеальная форма, в которой столб выполняет пространство, проходя через тело ступы точно в центре.

Речь идет о функции столба как мировой оси, фиксирующей центр мироздания, а, следовательно, и центр каждой отдельной постройки. Даже если техническая надобность подобного столба неочевидна, он должен присутствовать (хотя бы в метафизическом пространстве), т.к. микрокосм не может существовать без мирового древа. Так, в ступе подобная центральная ось продолжается над купольной формой основного тела ступы и уходит в землю, где «фиксирует» голову подземного мирового змея (Шеши). Кумарасвами, разбирая психологию традиционного человека, заключает, что каждый строитель, вбивающий колышек при закладке здания, фактически уподобляется солярному герою, мессии, одержавшему победу над змеем.

С возникновением в тексте солярного героя Кумарасвами переходит к завершающей части исследования, в которой уделяет большее внимание вербальному символу. Здесь он опирается на ранее напечатанную статью, посвященную этимологии слова *канника*. Ученый рассматривает выражение *вижхитва* (vijjhitvā), которое относится к отверстию в солнечном диске, а, следовательно, в крыше, и одновременно часто употребляется для обозначения прокалывания глаза быка с помощью стрелы. Появление стрелы в тексте не случайно. По мнению Кумарасвами, она символизирует высшую точку постройки, прорыв через случайное существование к солнцу в зените. Подобное толкование автор считает

возможным применить и к прочим постройкам, в которых присутствует описанная выше конструктивная схема. Наличие «ока» храма должно вызывать в уме и сердце предстоящего зрителя полет духовной стрелы «из полного мрака подземелья в солнечный космос, наполненный реальностью трансцендентного света, где не светит ни солнце, ни луна, только свет духа» [6, с. 224], т.к. только таким путем достигается истина: «Когда же он оставляет свое тело, то с помощью этих лучей восходит вверх. И подобно тому, как летит разум столь [быстро] достигает он солнца. Поистине, это врата мира — доступ знающим, преграда незнающим» [2, с. 136].

Подобный переход по силам избранным — архатам, которые перемещаются по воздуху и разбивают преграды, подобные, в частности, *каннике*. Кумарасвами верен своей привычке пропускать религиозные и мифологические предания через метафизическую «призму». В его учении архаты становятся «интеллектуальными субстанциями», а главное качество их силы — способностью «исчезать в духовном естестве» [6, с. 228]. Подобное «исчезновение» равнозначно достигаемому в процессе медитативного сосредоточения, что приводит автора к еще одному «прототипу» храмового зодчества — йогической практике. Тело йога есть храм, и отождествление постройки с телом человека-йога дает исследователю широкое поле для оценки как готового строения, так и идеального проекта. Свод храма можно уподобить черепу йога, а прорывающийся через него вверх взгляд или мысль — процессу выхода *праны*. Слово «пранас» означает в Упанишадах «жизненные силы», «органы жизнедеятельности» [1, с. 638], однако при полном сосредоточении организма разрозненные органы объединяются в одно целое, подобно тому, как балки крыши соединяются в одну точку — вершину постройки, *каннику*. Одновременно «дыхание жизни» называется «столбом», одним из любимых символических образов Кумарасвами. Ученый как бы замыкает круг своих рассуждений, возвращаясь в исходную точку.

Частью теоретического блока эссе по архитектуре является также небольшая статья «Орнамент», который Кумарасвами, производя от санскритского термина *аламкара* и латинского *ornare*, понимает как «необходимое оснащение», резко отделяя от понятия «декор» и «украшение».

Завершающей в ряду архитектурных исследований стала

работа «Индийский храм: Кандарья Махадева». Она настолько последовательно дополняет предыдущее эссе, что в этом можно увидеть умысел самого автора. В ней постройка рассматривается на трех уровнях символического восприятия: как микрокосм, как архитектурное сооружение и как человеческое тело, которые объединяет общий «дух жизни».

Как и в предыдущем эссе, речь идет не о конкретной постройке, а об идеальном фантастическом ее представлении в рамках соответствующих метафизических воззрений потенциальных строителей (отсылка к храму Кандарья Махадева в Кхаджурахо условна — в качестве иллюстрации идей ученого подошел бы любой). С точки зрения теории храма как микрокосма, Кумарасвами останавливает внимание на тех частях храмового здания, которые должны определенным образом воздействовать на предстоящего, способствовать процессу молитвенного сосредоточения. Это в первую очередь алтарь, связанный с жертвоприношением. В традиционном мире ученого совершающий ритуал сам и есть жертва, поэтому присутствие алтаря есть необходимое условие, призванное помочь молящемуся в храме вознестись и соединиться с божеством. Вознесение и выход за пределы храма осуществляется с помощью окулюса, т.о. алтарь и окулюс — это два главных места храма, а также основные цели и задачи входящего для поклонения божеству. Алтарь, помимо прочего, есть еще и центр мира, а окулюс есть солнечное око, их соединение логично и необходимо, и оно происходит с помощью столба, мировой оси, причем вне зависимости от ее физического присутствия в пределах постройки. Этот невидимый столб в системе координат Кумарасвами выполняет роль лестницы, по которой сердце жертвователя «поднимается вслед за Агни».

Здесь мы возвращаемся к уже затронутой идее сосредоточения в процессе медитации, которому храмовая постройка призвана способствовать самой своей конструкцией. То, что храм и есть универсум, подобный единому божеству, к соединению с которым предстоящий должен стремиться, говорит сама композиция расположения изображений. Переход от осененного дневным светом экстерьера храма, покрытого скульптурами, во внутреннее темное пространство, максимально освобожденное от лишних отвлекающих

деталей, фактически есть переход от множественности к высшему единству, достигаемый в процессе медитации. Здесь в рассуждениях автора впервые четко прослеживается мысль, что храм по сути своей есть лишь средство, помощь в движении к божеству, необходимая человеку лишь на определенном этапе его духовного пути.

Наглядно подтверждает подобные выводы рассмотрение теории храма с позиции антропоморфизма. По словам Кумарасвами, «в Индии не только постройка <…> но и сам человек есть универсум, микрокосм и «святой храм» или город богов» [4, с. 177]. Соответственно, основные части храма могут быть уподоблены частям тела: череп — крыше, его открытие в момент смерти — вознесению духа в процессе медитации; двери и окна — «дверям чувств», через которые можно заходить и выходить, «возвращаясь к себе».

Однако вся эта символическая структура, вне зависимости от способа ее прочтения, призвана лишь служить неким вспомогательным средством тому, кто обращается к богу и еще нуждается в «лестнице», чтобы подняться к небесам: «Ритуал <…> это внутренняя процедура, а внешние формы выступают как необходимая поддержка для тех, кто еще не достиг конца. Нет худшей помехи, чем преждевременное иконоборчество тех, кто еще путает существование (экзистенцию) и бытие, для них храм является важным указателем на пути» [4, с. 183].

Эссе Кумарасвами по теории архитектуры были едва ли не одной из первых попыток осмыслить такое понятие, как «храмовое сознание» [3, с. 8], попыткой построить образ Храма, а не только рассмотреть храм как реальную постройку с заданным набором изобразительных признаков.

Своим комплексом исследований по архитектурной теории и практике Кумарасвами открыл целую область новых тем и подходов, актуальных, перспективных для современных исследователей даже более, чем для его современников. В силу многогранности, гибкости и в то же время научной терминологической проработанности эссе Кумарасвами могут быть основой понимания конструктивных и символических особенностей архитектуры, особенно индийской архитектуры.

Отдельный интерес представляет реконструкция типологии

несохранившейся архитектуры, ее истоков и связи с хорошо изученными и более поздними периодами развития. Эта область только начинает разрабатываться, предлагая обширные возможности для новых исследователей. Также плодотворной представляется работа со словарем индийских теоретических терминов, каждый из которых может стать бесконечным источником смыслов и междисциплинарных связей, что впервые продемонстрировал Кумарасвами в своих компаративистских и экзегетических трудах.

Один из примеров рецепции идей автора — работы буддолога Адриана Снодграсса «Символизм ступы» и «Интерпретация архитектуры: Дизайн и способ мышления», а также проекты Мишеля Майстера, главного редактора многотомной «Энциклопедии индийской архитектуры», автора разноплановых монографий и эссе, многие из которых продолжают направление, найденное Кумарасвами.

Примечания:

1. Индийская философия / отв. ред. М.Т.Степанянц. — Москва, 2009. — 950 с.

2. Упанишады. Ч. 2. Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я.Сыркина. — М., 1992. — 336 с.

3. Храм земной и небесный. Вып. II / сост. и автор предисловия Ш.М.Шукуров. — М., 2009. — 608 с.

4. *Coomaraswamy A.K.* An Indian Temple: The Kandarya Mahadeo // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton ?, 1997. — P. 175–183.

5. *Coomaraswamy A.K.* The Nature of Buddhist Art // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton, 1997. — P. 143–174.

6. *Coomaraswamy A. K.* The Symbolism of the Dome // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton, 1997. — P. 192–242.

7. *Kak S.* Early Indian architecture, Temples, and Art // Migration & Diffusion. — 2005. — Vol. 6. — P. 7–27.

8. *Khwaja G.S.* Islamic Architecture of Delhi. — Delhi, 2012. — 387 p.

Библиография:

1. Индийская философия / отв. ред. М.Т.Степанянц. — Москва, 2009. — 950 с.

2. Упанишады. Ч. 2. Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я.Сыркина. — М., 1992. — 336 с.

3. Храм земной и небесный. Вып. II / сост. и автор предисловия Ш.М.Шукуров. — М., 2009. — 608 с.

4. *Coomaraswamy A.K.* Essays in Early Indian Architecture / Ed. M.W.Meister. — Delhi, 1992. — 151 p.

5. *Coomaraswamy A.K.* Essays in Architectural Theory / Ed. M.W.Meister. — Delhi, 1995. — 122 p.

6. *Coomaraswamy A.K.* An Indian Temple: The Kandarya Mahadeo // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton, 1997. — P. 175–183.

7. *Coomaraswamy A.K.* The Nature of Buddhist Art // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton, 1997. — P. 143–174.

8. *Coomaraswamy A.K.* The Symbolism of the Dome // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P.Coomaraswamy. — Princenton, 1997. — P. 192–242.

9. Encyclopedia of Indian Temple Architecture (EITA) / Ed. M.W.Meister, M.A.Dhaky. — Delhi, 1983-forthcoming.

10. *Kak S.* Early Indian architecture, Temples, and Art // Migration & Diffusion. — 2005. — Vol.6. — P. 7–27.

11. *Khwaja G.S.* Islamic Architecture of Delhi. — Delhi, 2012. — 387 p.

12. *Meister M.* Early architecture and its Transformations: New Wvidence for Vernacular Origin for the Indian Temple // The Temple in South Asia / Ed. Hardy A. — London, 2007. — P. 1–19.

13. *Snodgrass A.* The Symbolism of the Stupa. — New Delhi, 1992 [1985]. — 478 p.

14. *Snodgrass A.* Coyne R. Interpretation in the Architecture: Design as Way of Thinking. — L., 2005. — 344 p.

Д.Н. Воробьева

ГОРШКИ GHATA КАК ЭЛЕМЕНТЫ КОЛОНН ЧАЙТЬЯГРИХИ В КАРЛИ. В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПЕЩЕРНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ИНДИИ

В статье рассматривается возникновение архитектурной *ghaṭa* в чайтьягрихе Карли в контексте ранней пещерной архитектуры Индии. G*haṭa* служит элементом опорной конструкции, полностью имитируя форму деревенского керамического горшка. Помимо этого, уделено внимание смысловой нагрузке элемента — семантике формы и ее значению, а также эволюции. Появившись в раннебуддийских пещерных чайтьях, *ghaṭa* переходит затем в монастырские сооружения — вихары, становится важным элементом столбов также в индуистской архитектуре колонных залов мандап и джайнской святилищ, трансформируясь.

This article deals with the emergence of idea of ghaṭa in architecture of chaytyagriha in Karli, in the context of the early cave architecture of India. It serves as a part of the support structure, fully imitating the shape of the village ceramic pot. In addition, attention is paid to the semantic content of the element — the semantics of form and its value, as well as evolution. Appearing in the early Buddhist cave chaytyas, ghaṭa element then moves to the monastery buildings — vihara, become an important element in the pillars of Hindu architecture columned halls mandapas and Jain temples.

Ключевые слова: индийская архитектура, пещерные храмы, элементы опорных конструкций, колонны, горшок, Карли.

Keywords: Indian Architecture, Cave Temples, Columns, Stambhas, pot, ghata, Karli.

В данной статье хотелось бы затронуть тему присутствия в качестве

одного из архитектурных элементов опорных конструкций пещерных храмов Индии керамического горшка — на примере известной чайтьягрихи в Карли. Не вазы, кувшина или же какого-то другого благородного сосуда, а именно обычного деревенского горшка. Из этого не следует, что изображение других сосудов отсутствует. Напротив, мотив — чрезвычайно популярный в иконографической программе индийских храмов, в том числе и пещерных. Сосуды в различных своих модификациях появляются в разных частях храмовых сооружений в качестве элементов фризов как цокольной части здания, так и верхней, в качестве молдингов, карнизов, а калаша — вытянутый сосуд — служит венчающим элементом виманы (башни) храма, возводящимся над тем местом, где при ритуале закладки святилища в землю зарывается горшок с различными символическими драгоценностями. В орисском средневековом тексте Шильпа Пракаша говорится, что существует множество типов сосудов (кумбх), которые грамотный шильпин (строитель) знает, в каком месте разместить [1].

В название статьи намеренно вынено слово «гхата», означающее наиболее «деревенский» вариант горшка, — керамический, с широким горлом, выпуклым туловом. Тесно к нему по значению примыкает кумбха, часто упоминаясь в качестве синонима в текстах, но у этого сосуда уже есть более благородные коннотации: так, в основном, называются, скорее, кувшины. Тем не менее, следует подчеркнуть то, что оба сосуда неразрывно связаны с водой. Вообще, этимологический словарь санскрита М.Монье-Вильямса упоминает порядка двадцати санскритских слов, которые могут служить обозначением горшка, но в качестве архитектурных терминов, имеющих отношение к опорным конструкциям, употребляются, в основном, два — гхата и кумбха [2].

Наиболее грандиозный памятник, в котором появляются точные имитации в камне горшков, — это чайтьягриха в Карли, благодаря надписям датируемая достаточно точно — 120 г. н. э. Это масштабное трехнефное апсидальное пещерное сооружение, со ступой-чайтьей в дальнем конце от входа, служащее для соборной молитвы монашеской общины.

В Карли стволы колонн, расположенных в центральном пространстве молельного пространства, помещены в горшки, поставленные на

ступенчатые постаменты. Однако впервые этот элемент появляется в архитектуре чайтьягрихи в Бедсе (20–30 г. н. э.), но во входном пространстве веранды. Традиция постановки столбов в горшки продолжилась в пещерных храмах комплексов, находящихся в Бхадже, Насике, Джуннаре, Канхери и др. Использование мотива горшка в чистой его форме в качестве элемента опорной конструкции пещерного храма имеет четкую локализацию как временную, так и территориальную и религиозную. Это территория горного хребта Западные гхаты, плато Декан, современная Махараштра, от 20–30 гг. до 130 г. н. э., буддизм тхеравады, правление двух династий — Кшахарата и Сатавахана.

Появление горшков связывают с влиянием деревянного зодчества, формами которого долгое время продолжали мыслить строители, о чем нам рассказывают и многие другие элементы архитектуры пещерных храмов, в частности, — оформление фасадов, содержащих имитацию многоярусных деревянных строений. Помимо этого, скальные сооружения продолжали включать деревянные структурные элементы. Сохранились даже остатки деревянных ферм в Карли и Бхадже, деревянными были и решетки оконных проемов, двери, косяки, кровати. Об этом можно судить по специальным отверстиям, сделанным для креплений деревянных конструкций. Функцией керамического горшка в деревянных сооружениях была, прежде всего, защита столба от излишней влаги, так как в сезон дождей на пол могла попадать вода, заливавшая помещение на несколько сантиметров, и стволы деревьев, чтобы они не подгнивали, помещали в керамические сосуды. Также это могла быть защита от различных насекомых.

В пещерных памятниках более позднего времени форма горшка становится более эстетизированной. Она усложняется, появляются каннелюры, сосуд покрывает витиеватый растительный орнамент, форма трансформируется, все больше стилизуется, теряя свою ясную читаемость. Горшок преобразуется в мотив гхата-паллава, пурна гхата или пурна кумбха Подобная форма уже получает распространение повсеместно в архитектуре храмов разных конфессий буддизма как махаянистского направления, так и тантрического, индуизма и джайнизма, его же можно заметить также в мусульманской архитектуре.

Такая межконфессиональность была свойственна архитектуре Индии,

где на всем протяжении ее существования типология столбов имеет чаще стилистическую привязку, а не религиозную; так, сходные столбы мы можем увидеть в пещерных храмах, к примеру, принадлежащих династии Калачури, — шиваитском Элефанты и буддийском Эллоры. Также практически идентичные столбы обнаруживаются в джайнских и индуистских храмах Эллоры IX века. Таким образом, именно типология столбов служит для исследователей маркером определенного стиля и времени создания того или иного храма.

Теперь вернемся к нашим деревенским горшкам, просуществовавшим в своем чистом виде совсем недолго и, в отличие от пурна гхаты, этот элемент был свойственен лишь буддизму тхеравады.

Как я уже отметила, использование их в архитектуре связывается с мышлением деревянными архитектурными формами, однако появились они не в первых пещерных храмах, а через практически четыре столетия после возникновения скального зодчества. Первые пещерные храмы были вообще лишены колонн. Естественно, происходит зарождение и становление архитектурной формы, ее осмысление в течение этого времени. Когда же в послемаурийское время в архитектуре пещерных храмов наконец-то появляются колонны, они имеют совсем простую форму — без баз и капителей. Например, в ранних чайтьях, имеющих уже классическую апсидальную трехнефную форму находящихся в Бедсе Кондане, Питалкоре и расположенных недалеко от Карли, высеченных в тех же Западных Гхатах, однако относимых к более раннему времени — I в. до н. э., столбы, отделяющие центральный неф от боковых, простые — восьмигранные или даже четырехгранные. Они настолько просты, что не имеют даже капителей, правда, были украшены росписями. Эта наиболее древняя форма повторяется также в других храмах более позднего времени: Аджанта, п. х. № 9 и 10, Аурангабад, № 4 [3].

То есть, нет такой прямой линии преемственности идеи размещения стволов колонн в горшки из деревянной в пещерную архитектуру, она появляется постепенно через определенное осмысление архитектурной формы, ее функций и значения.

Тогда, возможно, появление в храмовой архитектуре формы горшка связано с его семантикой?

Горшок имеет глубокие ритуальные корни, прослеживающиеся еще

с ведийских времен. Три глиняные чаши (горшка), поставленные друг на друга, служили телом Великого Человека махавиры в церемонии праваргья [4]. В индуизм эта конструкция также перешла, используется и в современных практиках. Жертвенная площадка ведийского периода была квадратной формы, по углам ее ставились четыре горшка, куда клался рис и стебель банана. В них можно увидеть прообразы будущих колонн. Помимо этого, горшки имеют тесную связь с земледельческим культом и женским началом, служа символом чрева. Индуистская мифология доносит до нас миф о воссоздании мира Брахмой из сосуда после потопа. Естественно, горшки появляются и в погребальных культах, служа урнами для костей, оставшихся после кремации, используясь с древнейших времен.

Гхата и кумбха использовались как обязательные элементы ритуала подношения пуджи, служили сосудами для воды во время церемоний — жертвенные сосуды с парфюмированной водой, ассоциировавшиеся также с сосудами бессмертия, сосудами с божественной амритой. Уже в виде пурна гхаты или пурна кумбхи эти сосуды тесно связываются с идеей водной космологии, являющейся важной частью индийской культуры с древнейших времен. Все элементы водной космологии и ее связь с иконографией в своей работе подробно рассматривает Ананда Кентиш Кумарасвами [5]. Жизнь людей, считает он, сильно зависела от водной стихии, от дождя, оплодотворяющего землю после засушливого сезона, поэтому важнейшими были разнообразные ритуалы, призванные вызывать дожди, что отразилось впоследствии в иконографической программе храмов всех религий Индии.

Более того, сами горшки ассоциируются с различными божествами, не только связанными с водной стихией (как, к примеру, божества рек) и духами (якшами, ганами), но и основными объектами почитания, такими как Шива и его шакти Дурга. Что текстах индуизма связывается как с гхатой, так и с кумбхой, нося соответстующие эпитеты Гхатигхата, Кумбхари и т.д. Нередко горшок служит аниконическим образом божества, в том числе и в современных индуистских ритуалах [6].

Неизменно с горшками с водой ассоциируется Лакшми, или Шри, — богиня плодородия, восседающая на лотосе, которую обливают два слона из горшков.

Связь с горшком можно проследить и в образе Будды. В более поздней иконографии тантрического буддизма это проявляется в помещенных на руках Будды сосудах бессмертия — горшочках с листьями и плодами манго.

Несомненно, подобные сюжеты в изобразительном искусстве являются отголосками фольклорных верований, которые необходимо было встроить в общую систему, способную объединить на религиозном уровне людей разных каст в пределах одного государства. Но для нашей статьи важно акцентировать то, что мотив аниконического изображения божества в виде сосуда или ассоциации божества с сосудом можно проследить в индийской традиции с древнейших времен.

Итак, вспомним основной пункт рассуждения, прозвучавший ранее: эволюция формы опорной конструкции происходила по мере переосмысления пространства храма. Первоначальные храмы, в том числе и Карли, принадлежали буддийским монастырям тхеравады, создаваясь как укрытия для общины, чтобы религиозная и интеллектуальная жизнь не прекращались ни в сезон дождей, ни в зной. Махаянистский образ святилища, в том числе пещерного храма, кардинально меняется — это уже олицетворение сваргалоки, образ райской обители с бурно цветущими растениями или же благоухающего павильона гандхакути, где Будда читает свою проповедь на языке сарватхамагадхи, понятную и зверям, и людям. Подобное же осмысление образа джайнского храма как пространства павильона самавасараны. Индуистский же храм воспринимается как жилище божества. Идеал аскезы остается лишь в образах основных объектов поклонения, сидящих в йогических позах медитативного сосредоточения, а орнаментика все больше покрывает пространство пещерных храмов. Из этой идеи и проистекает растительное окружение горшка, покрывающее зачастую практически все его тулово, превращая в вазу. Таким образом, некий аскетический идеал сливается с идеей изобилия и плодородия, рождая новую форму Но бы хотелось опять вернуться к обыкновенным горшкам, еще не затронутым идеей изобилия, — простым, без растительных элементов в них, так как с пурна гхатой все и так более или менее понятно — по этому мотиву написано не одно исследование [7].

Итак, не следует забывать, что появление и мощное развитие пещерной архитектуры в Индии было обусловлено древними идеалами общества:

ролью медитативных практик, культа аскезы и изустной передачи учения парампара — от учителя к ученику. В частности, чайтьягриха в Карли была сооружена в качестве святилища буддийской монашеской общины. Пространство чайтьягрихи условно делят на две части: место для соборного ритуала, располагающееся в центральном нефе, и пространство для совершения индивидуального обряда — ритуального обхода ступы — прадакшины — в боковых. При этом столбы с горшками располагаются исключительно в отведенном для соборной молитвы пространстве, а за ней — обычные, лишенные какого-либо оформления, октагональные опоры.

Здесь необходимо обратиться к семантике формы самой ступы в буддизме. Она также непосредственно связана с сосудом, только перевернутым. В Муласарвастиваде купол ступы описывается как сосуд. Китайский паломник Сюань Цзань описывает создание первой ступы и купол как реплику патры — сосуда для сбора подаяний Будды Шакьямуни, когда тот был еще аскетом. Санскритский термин, обозначающий купол, — также кумбха, то есть купол ступы, и в самом языке имеет непосредственную связь с сосудом.

Следует вспомнить, что ступа как реликварий с останками Будды является одним из его аниконических образов в иконографии тхеравады (искусство которой сознательно избегало антропоморфизма Просветленного, используя для его изображения замещающие образы: трон, дерево и др.). Таким образом, очевидна логическая связка: Человеческий образ (Будда) — сосуд (или горшок) как его аниконическая форма.

Горшки меньшего размера в основании столбов, несомненно, рифмуются со ступой визуально. Но они, в отличие от центрального масштабного «сосуда», направлены горлышком вверх, а не вниз. Идею перевернутости подчеркивают и другие элементы, как, к примеру, постамент вахана, на котором стоит горшок, имеющий ступенчатую пирамидальную форму, повторяя в инверсии символическое изображение многоярусных зонтов, венчающих ступу.

Сосуд, направленный вверх, олицетворяет собой принимающий внутрь себя, направленный вниз — отдающий или же замкнутый в своей целостности.

Подобная игра с переворачиванием сосуда нередко встречается в индийской иконографии, где сосуд с горлышком вниз олицетворяет

собой небесную влагу, изливающуюся на землю, оплодотворяя ее. Влага воспринимается в индийской традиции как нисходящая с небес на землю небесная благодать (например, в показанной уже иконографии Гаджа-Лакшми).

Есть и еще одна важная связь: столбы, помещенные в сосуды, поддерживают свод, ступа же также соединена со сводом, это его центральная и самая мощная опора.

Таким образом, с позиции символического прочтения композиция чайтьягрихи в Карли выглядит следующим образом: Будда, обретший просветление, — в центре, он отображен в виде перевернутого сосуда, вокруг него (в отведенной для общинной молитвы пространстве) — своеобразное аниконическое изображение сангхи в виде сосудов, направленных горлышками вверх. Будда и сангха — опора буддизма тхеравады.

То есть, по сути, в данном случае, в затрагиваемой локальной архитектурной традиции тхеравады, продлившейся около столетия, горшки являют собой инвертированную форму ступы в уменьшенном ее виде, выполняющую символическую роль аниконического изображения адептов.

Задумываясь о причинах появления подобной формы в архитектуре, не стоит забывать, также то, что это образ святилища буддизма, проповедовавшего простоту жизненного уклада. Одной из доктрин буддизма была отмена социальной детерминированности общества и возможности обретения просветления всеми его членами, почему буддизм привлекал к себе, прежде всего, низшие слои населения, отсюда — подобная форма, корнями уходящая в народную традицию.

Итак, образ колонны в индийской традиции отражает основную идею образа храма. Аниконический тхеравадинский храм выбрал наиболее простую, но четко читаемую и семантически наполненную форму колонны, поддерживаемой горшком, как отражения основных идей буддийской сангхи.

Следует обратить внимание на единственный декоративный прием, использованный в оформлении ступы и горшков, — это полировка тулова. Свет падающий через буддийское солнечное окно в противоположном конце чайтьягрихи над входом, положение которого

рассчитывалось именно так, чтобы освещать ступу, отражающим светом попадает и на горшки, также отполированные. Здесь хочется привести более позднюю, однако актуальную в данном контексте фразу из Ньяяманджари, буддийского текста школы йогачара IX века: «Когда свет солнца освещает горшок, мы видим солнце раньше, чем горшок».

Примечания:

1. *Boner A., Sarma S.R.* Silpa Prakasa Medieval Orissan Sanskrit Text on Temple Architecture Brill Archive, 1966. — 471 p. — P. 58.

2. Трактаты, описывающие использование гхата (или кумбхи) в качестве базы или капители колонн, относятся к более позднему времени. Самое раннее упоминание — в Брихат-самхите, энциклопедическом трактате автора Варахамихиры (5 в.). Речь идет о том, что целая колонна делится на девять частей. Нижняя часть состоит из 2 элементов: это опора (вахана) и гхата [Adh., LIII. Sl. 29]. Восьмая — лотос, и верхняя — верхняя губа (?) (по пер., с. 430). Так же пураническая литература энциклопедического характера описывает деление колонны на девять частей, нижняя часть их двухчастна — антара (или вахана) — пьедестал и падма кумбха (или гхата). В орисском средневековом тексте Шильпа Пракаша говорится о двух типах стамбх-столбов: с нагами (который является более предпочтительным) и с сосудами для воды — кумбхами, причем сосуд должен быть как снизу, так и сверху, а посередине — прекрасный украшенный столб (*Boner A., Sarma S.R.* Silpa Prakasa Medieval Orissan Sanskrit Text on Temple Architecture Brill Archive, 1966. — 471 p. — P. 32).

3. Пиа Бранкаччо в своей работе, посвященной пещерным храмам Аурангабада, объясняет это проявлением регионализма в архитектуре — характерной чертой находящихся на Верхнем плато храмов, богато декорированных росписями, заменяющими скульптурный декор. Только здесь — пролонгированное использование простых столбов вплоть до V века. (*Brancaccio P.* The Buddhist Caves at Aurangabad: Transformation in Art and Reli-gion. — Leiden-Boston: Brill, 2011. — P. 35).

4. Маламуд Ш. Испечь мир: ритуал и мысль в древней Индии / пер. с фр. и вступ. ст. В.Г.Лысенко. — М., 2005. — С. 286.

5. *Coomaraswamy A.K*. Yaksas. — New Delhi: Munshiram Manoharlal Publ., 2001. — P. 61–71.

6. Подробнее см.: ст. Альбедиль М.Ф. Чудесный сосуд Манимехалей: попытка интерпретации // Зографский сборник. Вып. 4 / отв. ред. М.Ф.Альбедиль *, Я.В.Васильков*. — СПб: МАЭ РАН, 2014. — С. 239–248.

7. Подробно мотив в своей эволюции рассмотрен в статье Альбедиль М.Ф. Чудесный сосуд Манимехалей: попытка интерпретации // Зографский сборник. Вып. 4 / отв. ред. М.Ф.Альбедиль, Я.В.Васильков. — СПб.: МАЭ РАН, 2014. — С. 239–248.

8. Из известных исследователей о роли инверсии в иконографии и перевернутом сосуде говорит Стелла Крамриш (*Kramrisch S*. The Hindu Temple. — Delhi: Motilal Banarsidass, 1976 (1st ed., 1946). 2 Vols.). — P. 353.)

Библиография:

1. *Альбедиль М.Ф*. Чудесный сосуд Манимехалей: попытка интерпретации // Зографский сборник. Вып. 4 / отв. ред. М.Ф.Альбедиль, Я.В.Васильков. — СПб.: МАЭ РАН, 2014. — С. 239–248.

2. Маламуд Ш. Испечь мир: ритуал и мысль в древней Индии / пер. с фр. и вступ. ст. В.Г.Лысенко. — М., 2005. — 352 с.

3. *Топоров В.Н*. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.

4. *Boner A., Sarma S.R*. Silpa Prakasa Medieval Orissan Sanskrit Text on Temple Architecture Brill Archive. Brill , 1966. — 471 p.

5. *Brancaccio P.* The Buddhist Caves at Aurangabad: Transformation in Art and Religion. — Leiden-Boston: Brill, 2011.

6. *Coomaraswamy A.K*. Yaksas. — New Delhi: Munshiram Manoharlal Publ., 2001.

7. *Kramrisch S*. The Hindu Temple. — Delhi: Motilal Banarsidass, 1976 (1st ed., 1946). 2 Vols.).

Е.И. Кононенко

БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ ЭРЗЕРУМА В ОПИСАНИИ ЭВЛИИ ЧЕЛЕБИ

Знаменитый турецкий путешественник XVII в. Эвлия Челеби оставил свидетельство о мечети Эрзерума — важном памятнике анатолийской архитектуры XII в., однако описанное им здание значительно отличается от существующего. Какую же мечеть видел путешественник?

Famous Turkish traveler of XVIIth century Evliya Çelebi left the description of the important monument of Anatolian Architecture of XII cent — Erserum Mosque. However, the building described by him is different to the existing one. What was the mosque the traveler saw?

Ключевые слова: Салтукиды, улу-джами, Эрзерум, сельджукская архитектура, Анатолия, Эвлия Челеби.

Keywords: Saltukids, ulu-cami, Erzurum, Seljuk architecture, Anatolia, Evliya Chelebi.

XII век в истории турецкой архитектуры документирован довольно слабо, хотя именно в это время в тюркских княжествах, возникших в Анатолии после распада империи Великих Сельджуков, отрабатывались новые модели мусульманских культовых зданий, отличные от арабских прототипов. Однако почти ни одна старая анатолийская мечеть не смогла избежать разрушений, последующих перестроек или грубых османских «реставраций». Тем ценнее редкие письменные свидетельства очевидцев, зафиксировавших состояние отдельных построек в конкретный момент времени.

Одной из династий, укрепившихся после тюркского вторжения на бывших византийских землях, были Салтукиды. Эпонимом

династии стал Иззаддин Салтук, во II четверти XII в. создавший в Эрзеруме удобный плацдарм для мусульманских вторжений в Закавказье. История Салтукидов документирована весьма скромно [6, p. 106–107]: приграничные правители остались в стороне и от борьбы с крестоносцами и атабеками Сирии, и от тюркских междоусобиц за гегемонию в Анатолии. Правители Эрзерума предпочитали поддерживать осторожный нейтралитет, подтверждая его династическими браками (известны планы сватовства Салтукидов к грузинской царице Тамаре) и прокламациями формального вассалитета Сельджукам Ирана. Осторожность Салтукидов позволила им сохранять свою власть дольше других тюркских княжеств, однако в 1201 г. династия пала, и ее владения перешли к Конийскому султанату.

Хотя на землях Салтукидов находились крупные города с развитой торговлей (Карс, Байбурт, Трабзон), результаты строительной деятельности династии — во всяком случае, в области культового зодчества, — оказались весьма скромными и сосредоточены только в Эрзеруме, знаменитом прежде всего своими сельджукскими гробницами и роскошными медресе XIII в., пережившими даже разорение города монголами [3, с. 277–281]. Этот город знаком русскому читателю прежде всего благодаря А.С.Пушкину, описавшему конечную цель «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 г.» почему-то как «главный город Азиатской Турции». Правда, впечатления Пушкина весьма отрывочны: «Улицы города тесны и кривы. Дома довольно высоки»; «Дома в нем каменные, кровли покрыты дерном, что дает городу чрезвычайно странный вид, если смотришь на него с высоты»; «Мечети низки и темны <…> Гробницы двух или трех пашей отличаются большей затейливостию, но в них нет ничего изящного: никакого вкусу, никакой мысли...» [2, с. 475, 477, 478]. Поэт оставил замечания об убранстве комнат дворца сераскира и поездке в гарем, зафиксировал впечатления своих сослуживцев и показания евнуха, «в физиологическом отношении драгоценные», однако за 20 дней пребывания в Эрзеруме не заметил, увы, ни одного достойного упоминания в путевом дневнике архитектурного памятника, — ни сельджукского, ни османского, не говоря уже о мечетях XII столетия.

Самая значительная из сохранившихся мечетей Эрзерума — Улу-

джами (она же Атабей-джами), большая городская мечеть, датируемая 1179 г. Ее заказчиком, согласно закладной надписи, является эмир Насир ад-Дин Мухаммад, сын Салтука, а строителем — некий Абуль-Фатх Мухаммад. С XVII по сер. XX в. здание несколько раз реставрировалось, и от первоначальной салтукидской постройки сохранилась только центральная часть [5, s. 26–28].

Мечеть занимает участок 41х52 м на пологом склоне в центральной части старого города у подножия крепости. Сложенная из блоков темного камня и почти лишенная снаружи каких-либо архитектурных деталей (за исключением профилированных арочных порталов и михрабной ниши на северном фасаде), постройка внешне ничем не напоминает мечети, синхронно возводимые другими князьями Анатолии; в позднеосманское время здание некоторое время служило складским помещением.

Улу-джами имеет 5 входов, однако все они сделаны в реставрированных частях здания. Прокладка улицы вдоль северного фасада лишила постройку выступающих лестниц, — нивелирующие уклон ступени «втянуты» внутрь порталов, что не соответствует репрезентативной функции главной городской мечети; на восточном фасаде сделаны широкие лестницы, параллельные плоскости фасада. Очевидно, что северный фасад имел три входа, один из которых был заложен и превращен в михрабную нишу.

Современное здание представляет собой 7-нефную базилику, поперечно разделенную на 6 травей (две ячейки плана к востоку от михраба оказались слиты). Арки перекрытия опираются на 28 столбов, рядам которых на стенах (кроме западной) соответствуют пилястры и Т-образные пристенные опоры. Однако такой план базилики Эрзерума, сравнимый лишь с огромной мечетью Хуанд Хатун в Кайсери (1238), также имеющей 7 нефов, — результат многочисленных переделок и расширений. Сохранились надписи, свидетельствующие минимум о пяти значительных ремонтах начиная с XVII в., но в чем именно выражались проводимые работы, не известно.

Первый из зафиксированных больших ремонтов мечети был произведен на рубеже 1630–1640-х гг. османским губернатором Эрзерума Хусейн-пашой. Так совпало, что через несколько лет здесь

же оказался знаменитый османский путешественник Эвлия Челеби (1611–1682(?)), служивший секретарем таможни и главным муэдзином Эрзерума (с.6).

Прекрасно образованный, племянник великого визиря Османской империи Эвлия Челеби объехал не только ее «внутренние» территории, но и побывал в Крыму и на Кавказе, на Балканах и Украине, в Молдавии, Венгрии, Австрии, в Аравии и Египте. Результатом его растянувшихся на 40 лет поездок стала 10-томная «Книга путешествий» («Сейяхат-наме»), не лишенная преувеличений, но остающаяся ценнейшим источником по географии, архитектуре, языкознанию, быту известных автору народов.

Эвлия Челеби в своих записках об Эрзеруме оставил следующее описание: «Самой древней является соборная мечеть Улу-джами. Это соборная мечеть старой постройки, крытая глиной, с одним минаретом; [она находится] с внутренней стороны Тебризских ворот. Ее основателем является один из падишахов Ак-Коюнлу. В длину и в ширину она имеет 200 шагов. Минбар и михраб старинной работы. Внутри на 200 симметрично расположенных сосновых столбах покоятся сосновые же опоры [крыши]. Каменного купола нет. У одной стены мечети [пристройка, в которой] хранятся сухари на крайний случай. Соборная мечеть Эски-медресе примыкает стена к стене с восточной стороны к упомянутой выше соборной мечети. У нее два минарета» [4, с. 70–71].

Из описания понятно, что Эвлия имеет в виду именно салтукидскую Улу-джами, к востоку от которой (правда, не «стена к стене», а в двух десятках метров) действительно находится медресе Двух минаретов (Чифте минаре), главная достопримечательность города. Но сведения путешественника явно не соответствуют ни датировке Улу-джами правлением туркменов Ак-Коюнлу (XV в.), ни размерам (200 шагов в каждом измерении), ни конструкции (200 сосновых столбов в интерьере).

Так какой же памятник описывал османский путешественник, служивший муэдзином главной мечети Эрзерума?

Из записей о реконструкциях известно, что северный фасад Улу-джами был переделан в XIX в.; вряд ли при этом мечеть была расширена в северном направлении, — такое предположение опровергается

основанием старого кирпичного минарета в северо-западном углу здания. Однако очевидно, что мечеть была расширена в восточном и западном направлениях, — об этом говорят и отделяющие крайние нефы арки, и перпендикулярные оси цилиндрические своды восточного нефа, и опирающийся непосредственно на стену свод западного нефа. Таким образом, первоначальный план Улу-джами сокращается до 5-нефного, аналогичного, например, синхронным памятникам Кайсери династии Данишмендидов.

Улу-джами Эрзерума перекрыта единой четырехскатной крышей с поднятием кровли над центральным нефом, однако такое покрытие мечеть получила недавно, и изначальное перекрытие здания следует реконструировать как понефное, — первоначально, видимо, стропильное, позже — сводчатое, перпендикулярное стене киблы.

Третья от входа ячейка центрального нефа, оказавшаяся в геометрическом центре плана современного здания, перекрыта сомкнутым сводом, скрытым рядами мелких тромпов. Сводчатое перекрытие имеет окулюс, над которым возвышается небольшой застекленный фонарь. Происхождение свода явно позднее, — об этом свидетельствуют и наращенные над опорными арками стены, на которые опираются лотки свода, и дополнительные арки, сужающие верхнюю часть ячейки до квадрата. Собственно, конструктивное усложнение и укрепление ячейки и послужило причиной перестройки центральной части мечети, — об этом говорит увеличение опорных столбов и изменение их сечения, воспроизведенное и в других ячейках центрального нефа.

Чему можно верить в приведенном фрагменте Эвлии Челеби, — это отсутствию купола по состоянию на XVII в. Однако михрабная ячейка мечети полностью «подготовлена» к появлению купольного перекрытия. Южная часть центрального нефа расширена за счет установки Г-образных столбов, которым соответствуют массивные выступы на стене киблы; таким образом, михрабная ячейка (максура) выделена в интерьере не только размерами, но и своими опорами. Расширение ячейки до квадрата со стороной, равной двум травеям, привело к сужению прилегающих боковых нефов настолько, что две восточные травеи объединены отрезком цилиндрического свода.

Этого оказалось достаточно, чтобы в какой-то момент установить на подпружные арки опорное кольцо диаметром 11,6 м. Улу-джами Эрзерума могла бы претендовать на самый большой среди тюркских мечетей Восточной Анатолии купол на парусах; однако ни каменного купола, ни барабана не появилось, и сферическое перекрытие оказалось оригинальной конструкцией из опирающихся друг на друга деревянных плашек. Аналогичная конструкция перекрытия реконструируется в близкой по времени Пятничной мечети Баку [1, с. 249].

Самым же сомнительным в описании Эвлии Челеби оказываются 200 «сосновых столбов», на которых покоятся деревянные стропила. Позднесельджукская архитектура XIII — начала XIV вв. знала мечети с деревянными перекрытиями на деревянных же столбах (Бейшехир, Анкара, Касабакей), но это памятники и иного масштаба, и иной планировки, тем более что ни в одной из «деревянных» мечетей нет каменных внутренних аркад, да и их перекрытия не нуждались в таком количестве опор.

Несмотря на то, что османский путешественник и пользовался непроверенными сведениями о тех объектах, до которых сам не смог добраться, анатолийские главы «Сейяхат-наме» довольно точны, и тем более предельной достоверности следовало бы ожидать от описания мечети Эрзерума, в которой Эвлия-муэдзин должен был бывать ежедневно.

И здесь приходится вспомнить о большом ремонте Улу-джами, предпринятом Хусейн-пашой незадолго до приезда Эвлии Челеби в Эрзерум. Можно предположить, что отмеченные в «Сейяхат-наме» излишне многочисленные сосновые столбы и стропила, — это всего лишь строительные леса, возведенные для первой из зафиксированных реставраций мечети, наиболее заметные в интерьере здания и потому увековеченные в записках знаменитого путешественника.

Таким образом, «недостоверное» описание Эвлии Челеби отражает состояние салтукидского памятника именно в 40-х годах XVII в. и позволяет оценить продолжительность и объем проводимых османской администрацией ремонтных работ.

Библиография:

1. *Гияси Д.* Азербайджан // Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV веков. Т. IV. Архитектура. — Самарканд-Ташкент, 2013.

2. *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. // *Пушкин А.С*. Полн. собр. соч. в 17 тт. Т. 8 кн. 1. — М., 1995.

3. *Стародуб Т.Х*. Сокровища исламской архитектуры. — М., 2004.

4. *Эвлия Челеби*. Книга путешествия. (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). Вып. 3. Земли Закавказья и сопредельных областей Малой Азии и Ирана. — М., 1983.

5. *Aslanapa O.* Türk Sanati. D. I–II. — Istanbul, 1984.

6. *Cahen C.* Pre-Ottoman Turkey. A general survey of the material and spiritual culture and history c. 1071–1330. — N.Y., 1968.

З.К. Койчуева (Топалова)

РОЛЬ ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ФОРМИРОВАНИИ СТИЛИСТИЧЕСКОГО СИНКРЕТИЗМА КУЛЬТУР НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ

В рамках исследуемой темы в статье рассматриваются специфические особенности формирования декоративно-прикладного искусства многонационального региона. Автор развивает предложенную им ранее концепцию контекстной связи различных этнических влияний историко-генетических слоев субстратного древнекавказского, скифского, аланского и степного ирано-тюркского населения в формировании своеобразного стилистического синкретизма и региональной культурной общности Карачаево-Черкесии.

Within the studied subject in article specific features of formation of arts and crafts of the multinational region are considered. The author develops the concept of contextual communication of various ethnic influences of historical and genetic layers of the substratny drevnekavkazsky, Scythian, alansky and steppe irano-Turkic population offered them earlier in formation of stylistic syncretism and regional cultural community Karachay-Cherkessias.

Ключевые слова: произведения декоративно-прикладного искусства, этнокультурная среда, взаимодействие и эволюция художественных форм.

Keywords: works of national arts and crafts, ethnocultural environment, syncretism in cultures, interaction and evolution of art forms.

Анализ материалов по традиционному декоративно-прикладному искусству балкарцев, карачаевцев, ногайцев, абазин, осетин, черкесов показывает, что удельный вес в нем степных, кочевнических элементов,

связанных в наибольшей мере с ирано-тюркской этнокультурной средой, весьма велик. Широкое расселение в IV–III вв. до н.э. на равнинах Северного Кавказа иранских племен послужило началом этногенеза ряда аланских народностей и связало историю региона с иранской изобразительной культурой. В контакте с местным автохтонным кобанским населением это объединение создало оригинальную культуру, представляющую синтез иранских традиций с элементами предшествующих кавказских, — так называемый звериный стиль в прикладном искусстве, наиболее ярко представленном высокохудожественными ювелирными изделиями из золота, серебра и бронзы [1].

Степные традиции в художественной культуре региона отчетливо выявляются в интерьере, декоре деревянной утвари, орнаментальных войлоках, циновках, в линиях и формах национальных костюмов, изделиях из кожи и меха, металла, дерева и кости, в некоторых типах украшений. Эти степные традиции в основе своей имеют довольно древние кипчакские истоки. Как было сказано выше, еще в аланский период на территорию Центрального Кавказа проникли отдельные группы ранних тюрок, в частности, болгар, принявших участие в этногенезе ногайского населения Карачаево-Черкесии [1].

Особо следует отметить такой вид ногайского искусства, как скульптура. Монументальные каменные статуи женщин и воинов-мужчин, представляющие порой незаурядные произведения искусства, являлись важнейшим элементом погребального ритуала и устанавливались в ногайских святилищах [2]. Одними из сохранившихся и дошедших до наших дней произведений этого вида народного искусства являются каменные «бабы» *(ног. балбалы),* датируемые ранним средневековьем. Для них характерна простота, строгость, добротность, а для более поздних — выразительность и монументальность форм [3]. В этой связи большой интерес представляют аланские погребальные стелы, обнаруженные в высокогорьях Эльбруса и Пятигорья: Курхарсы *(Теберда)* и Статуя Буса-Белояра *(Подкумок),* демонстрирующие влияние степных традиций (рис. 1).

В сакское время существовали такие древнейшие религиозные представления, как анимизм, тотемизм и магия, сохранившиеся

во всевозможных амулетах, талисманах и оберегах. Своеобразная изобразительная форма скифо-сибирского звериного стиля проявилась в изображении зверей, животных и мифических зооморфных чудовищ. Искусство звериного стиля ногайцев, мифологическое по содержанию, реалистическое по форме, носило декоративный характер. Большинство изобразительных приемов использовалось для украшения котлов и жертвенников, мечей и кинжалов, колчанов и боевых топоров, конской узды и зеркал, одежды и наверший знамен. Это искусство условно можно разбить на три этапа.

1. Для архаического этапа *(периода расцвета и упадка)* VIII–VI вв. до н.э. типичны одиночные или частичные изображения зверей, переданные в статичных позах: скульптурные фигуры горного козла, архара, рельефные изображения кабанов, лежащего с поднятой головой или стоящего хищника, оленей с подогнутыми ногами или стоящими на кончиках копыт.

2. На втором этапе в VI–IV вв. до н.э. на смену статичным образам одиночных животных приходят сюжеты, полные динамизма, отличающиеся сложным построением. Предпочтение отдавалось рельефным изображениям зверей в движении, композициям со сценами борьбы, нападения хищников на травоядных животных. Стремительность движения передавалась приемом «перекручивания» фигур, когда части туловища зверя оказывались развернутыми в противоположные стороны [3]. Тот же эффект экспрессии образа выражался и другими техническими приемами: системой кривых линий, подчеркиванием частей тела животных специальными значками в виде спиралей, завитков, кружков, треугольников, скобок и т.д. [4]. Многочисленные золотые бляхи заключают в себе сцены нападения хищников и хищных птиц на коней, козлов, оленей и лосей, единоборства хищников между собой, со змеей, верблюдом и т.д. [5].

3. С упадком в III–II вв. до н.э. искусства звериного стиля и сменой его полихромным с техникой инкрустаций цветным камнем, зернью и другими приемами украшения появляются произведения, в которых образы животного мира превращаются в схему, растворяясь в пышном полихромном орнаменте.

Из ремесел наибольшее развитие получили изготовление сукна,



Рисунок 1. Аланские надгробья *(Теберда, Курхарс, КЧР)*



Рисунок 2. Орнаментальные карачаевские и балкарские войлочные ковры *(Ала кийизы)*

обработка шерсти, кожи, овчины, дерева, производство войлока, из которого делали сапоги, головные уборы, ковры-арбабаши и прочее. Некоторое представление о женском рукоделии у степняков дает сообщение Рубрука о войлочных покрытиях юрт, украшенных полихромной аппликацией в виде зооморфных и растительных узоров [5] (рис. 2). Производство, связанное с переработкой шерсти, было ведущей отраслью домашней промышленности у всех народов региона, и в каждом этносе это производство находило свои различия и общие черты.

Важную роль в развитии декоративно-прикладного искусства играли войлочные ковры кийизы. Многообразие применения войлочных ковров в быту, их различное ритуальное значение способствовали выработке разнообразных орнаментальных форм и красочной палитры. В основу декоративного решения ногайских войлоков положены образы растительного и животного мира. Центральное поле, как правило,

заполнено крупными формами — медальонами с более мелкими элементами деталей орнамента в промежутках. Бордюры войлочных ковров состоят в среднем из 1–3 каем различной ширины. Войлочные ковры во многом схожи, но в тоже время отличаются от карачаевских и балкарских «ала-кийиз», соседних — дагестанских «арбабаш». Например, нет аппликационной техники нанесения узора, как в коврах «арбабаш», хотя в этой технике продолжают украшать небольшие изделия быта и женской одежды. Самой отличительной особенностью декорирования ногайских войлочных ковров является прием нанесения орнамента с помощью цветного шнура в технике пристегивания, в результате чего получается контурный рисунок, контрастно читающийся на фоне ковра [6].



Рисунок 3. Типы орнаментов, украшающих подол карачаевских и балкарских платьев *(корпусная вышивка серебряными и золотыми нитями)*

Возникновение и развитие орнаментального искусства народов Карачаево-Черкесии представляет довольно сложную картину и находится в определенной взаимосвязи как с эндогенными, так и экзогенными процессами развития в целом искусства и художественной культуры народов. Причем, если трилистные мотивы характерны для орнаментального искусства адыгов, черкесов, ногайцев и абазин, то тюльпановидные мотивы в различных модификациях в подавляющем большинстве случаев встречаются в орнаментике карачаевцев, балкарцев, ногайцев и довольно редко у черкесов и абазин. Таким образом, трилистные и тюльпановидные мотивы, представляющие собой разную степень стилизации реальных растительных форм, являются основными и ведущими в растительной орнаментике горцев Карачаево-Черкесии.

Один из основных мотивов в системе зооморфного орнамента —

«бараньи рога» — встречается в войлочном искусстве всех народов. Он, может быть, различается в модификациях, обыгран и стилизован, но узнаваем и подчеркивает единый северокавказский колорит. Стилизованные изображения птиц *(чаще всего орнитоморфные)* встречаются редко, в основном, у осетин и черкесов в золотом шитье. Мотив «оленьи рога» встречается в орнаментальных композициях, причем, в равной степени у черкесов, абазин, балкарцев и карачаевцев. В черкесской и абазинской орнаментике он наблюдается в золотом шитье, у карачаевцев и балкарцев — в орнаментике войлочных ковров с врезанными и аппликативными узорами. Из простых геометрических форм наибольшее распространение получил треугольник, встречающийся практически во всех видах декоративно-прикладного искусства. Ромб — один из основных элементов геометрического орнамента, и как самостоятельный элемент он чаще всего трактуется как центр орнаментальных композиций. Квадрат встречается редко, чаще — поставленный на угол, воспринимается как ромб. Раппортное сочетание в композициях этих элементов дает часто используемый зигзагообразный мотив. Из криволинейных сильное распространение получил мотив волны, как вариант — фестончатообразный и сердцевидная фигура (рис. 2, 3). Соответственно, можно говорить о том, что синкретизм в ремесленном производстве региональной культуры постоянно присутствует, демонстрируя многообразие своих видов.

Одежда как один из видов декоративно-прикладного искусства достаточно отчетливо отражает в себе как структуру социальных отношений, так и общий уровень развития экономики. В обычных домашних условиях костюм горца состоял из нательной рубахи, шаровар, бешмета, папахи и ичигов. Эти наиболее устойчивые и привычные детали могут характеризовать какие-то общие черты раннего периода зарождения одежды. Национальный костюм в том виде, в каком он встречается до сих пор у нардов Карачаево-Черкесии, сложился в XVII–XIX вв. «Удобный и изящный мужской костюм, приспособленный к образу жизни горцев, широко распространился за пределами Кабарды, Карачая и Черкесии» [7]. К верхней теплой одежде относилась и бурка. Всадники и табунщики носили длинную бурку, пастухи — короткую. На голове носили меховую баранью шапку на толстой подкладке



Рисунок 4. Осетинские орнамент в круге



Рисунок 5. Традиционные растительные орнаменты адыгов, черкесов

с суконным верхом, обшитым галуном. Шапка на лето сменялась войлочной шляпой. Зимой на шапку надевался суконный башлык. Чрезвычайное сходство в костюмах между карачаевцами, балкарцами, черкесами, абазинами, осетинами, кабардинцами и соседними с ними народами отмечается многими авторами. Так, развитие форм бешмета *(распашной, глухо застегнутый полукафтан, облегающий грудь и талию, доходящий до колен, с невысоким воротником-стойкой)* у кумыков, данное С.Гаджиевой, почти полностью совпадает с аналогичным же процессом в кабардинской одежде, описанной Е.Студенецкой [8]. Таким образом, можно восстановить тот же общий путь формирования комплекта одежды и других народов региона.

Женский национальный костюм сохраняет в себе гораздо больше черт самобытности, чем мужской. Только в XIX в. женский кафтан претерпевает существенные изменения. Общий характер украшений женской одежды вытекает из тех же художественных истоков, что и формы других видов народного искусства, ковроделия и резьбы по камню, где также просматриваются два главных культурных направления — степное кочевническое и местное кавказское. Они слились в формах костюма, но сохранили свои отличительные особенности в его украшениях (рис. 3).

Еще один вид декоративно-прикладного искусства, дошедший до

нас из глубины веков, — это плетение циновок. Издревле черкесы и абазины занимались традиционным плетением из рогоза, лозы, ореховых побегов и соломы. В старину циновки вешали на стены, как ковры, стелили на пол, циновками маленького размера накрывали стол. На саму циновку *(пуаблэ),* как на фон, вешали оружие или традиционные музыкальные инструменты «шичепщин» *(адыгская скрипка)* и «пхъэчыч» *(трещотки)* [9]. В основе симметричных орнаментов были такие геометрические фигуры, как квадрат, треугольник, ромб и прямоугольник. На циновках изображались разнообразные композиции — родовые знаки, стилизованные геометрические, растительные, зооморфные и предметные орнаменты [10].

Для адыгейского орнаментального искусства характерно обилие гибких и тонких изящных линий, в некоторых растительных модификациях узнаваемы реальные растительные формы. Чаще всего строятся они по правилам симметрии, воспринимаются динамично и ритмично. Черты кабардинской орнаментики более статичны, мотивы жестки до геометризованности, встречаются строгие замкнутые композиции, со спокойным, чеканным ритмом. Орнамент черкесов занимает как бы промежуточное место между этими двумя полярными точками: заметно некоторое огрубление и утяжеление форм и линий, появление некоторой статики. Для адыгского орнамента характерно и то, что, наряду с той или иной упорядоченностью, выразительность орнамента в большей мере определяет ее антитеза, т.е. нарушение заданного порядка, не отменяющее, но усложняющее его, вносящее в узор оттенок непринужденности, свободы (рис. 5).

Особенности орнаментального искусства абазин складывались под влиянием абхазского искусства, что, прежде всего, касается золотого шитья. Золотое шитье абазинских мастериц так же, как и черкесских, отражает изящество и чистоту форм, затейливость и утонченность линий. Заимствование традиций золотошвейной вышивки из абхазского и адыгского искусства указывает на тот факт, что эти два близкородственных народа оказались на уровне генетической предрасположенности к вышиванию.

Виды осетинского орнаментального декора — плоть от плоти древних аланских изобразительных традиций, с той лишь разницей, что,

вобрав в себя региональный кавкасионский характер, он приобрел определенную резкость в переходах и комбинациях пересекающихся треугольников, квадратов, ромбов, многоугольников, прямых и ломаных линий, составляющих стройный геометрический узор, с различными вариациями солярных знаков.



Рисунок 6. Национальное карачаево-балкарское платье

Карачаевское и балкарское орнаментальное искусство при внимательном рассмотрении может быть охарактеризовано как синкретическое. Тенгрианские мотивы исполнены стабильности, ордынские же и постордынские *(номадические)* — динамичны и фиксируют мировоззренческие позиции, тяготеющие к изменчивым, меняющимся картинам окружающего мира. В орнаментах карачаево-балкарского народа не заметно ни количественного, ни качественного приоритета того или иного типа орнаментальных формант (рис. 4, 5). Каждый вид декоративно-прикладного искусства — это совершенно разные орнаментальные стихии, и даже в одном материале используется узорочье разных стилевых направлений. У карачаевцев и балкарцев шитье золотыми и серебряными нитями получило несколько иное направление, а именно — вырезание вышитых золотом и серебром корпусных узоров и использование их в качестве аппликативных элементов декорирования национальных одежд, убранства колыбели и т.д. [11]

Стилистическое своеобразие ногайского орнаментального искусства тесно связанно с формой и материалом предметов и их пониманием как части национальной духовной культуры. При несомненном и сильном кавказском влиянии, в ногайском орнаменте сохранилась этническая самобытность, связанная с приоритетностью мотивов кочевнической, кипчакской степной культуры [11].

Многие виды и производства угасают, но, исчезая из быта, изделия старых мастеров продолжают сохранять значение своих

художественных образов и начинают вторую жизнь в виде музейных экспонатов, изучающихся современными мастерами. Еще долго будут представлять собой большую эстетическую ценность произведения золотошвейного искусства, художественной керамики, кузнечного и ювелирного мастерства, камнерезного дела, обработки дерева и кожи, войлоковаляния, вязания, плетения циновок и многие другие виды декоративно-прикладного искусства — богатством орнаментальных форм, непререкаемым совершенством художественного опыта. Массовое привлечение этнографического материала в нашем исследовании обусловлено стремлением подчеркнуть особенности постоянно меняющегося на протяжении всей истории культуры региона синкретизма.

Таково в предельно сжатом изложении и в самых общих чертах искусство тех племен и народов, с которыми в кавказоведческой литературе принято связывать основные этапы этнокультурной истории Карачаево-Черкесии. Обусловленная этой связью проблема историко-генетических слоев в декоративно-прикладном искусстве, проблема субстратного древнекавказского, скифского, аланского и степного ирано-тюркского населения, вопросы взаимодействия их культур и эволюции художественных форм нашли отражение и явились результатом проведенного в нашем исследовании художественного анализа. Своеобразный стилистический синкретизм, всегда присутствовавший в структуре региональной художественной культуры, является необходимым субстратом в моделировании и дальнейшем развитии ее составных элементов. Видоизменяясь, эти элементы сохраняются на всех уровнях, сливаются в единый сплав с кавказскими художественными традициями, переплетаются, обогащают друг друга, формируют совершенно новое явление — этнографическую многонациональную декоративно-прикладную культуру Карачаево-Черкесии.

Примечания:

1. *Койчуева (Топалова) З.К.* Проблемы формирования образно-стилистической общности в декоративно-прикладном искусстве

Карачаево-Черкесии (исторические предпосылки) // Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». — 2015; *Доманский Я.В.* Древняя художественная бронза Кавказа. — М.: Искусство, 1984. — С. 23–38, 54–58; *Кузнецов В.А.* Аланские племена Северного Кавказа. — М., 1962; *Кузнецов В.А.* Путешествие в древний Иристон. — М.: Искусство, 1974.

2. *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1982. — 176 с.: ил. **— С. 76**–78**;** *Кузнецова А.Я.* Слава древнего Кобана. — М.: Искусство, 1974.

3. *Латвийский Б.А.* Древние кочевники «Крыши мира». — М., 1972. — С. 140; *Биджиев Х.Х.* Тюрки Северного Кавказа. — Черкесск,1993.

4. *Мальбахов Б.Х.* Декоративно-прикладное искусство адыгов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М, 2004.

5. *Мальбахов Б.Х.* Черкесы-адыги в мировой литературе. История черкесов-адыгов в цитатах. — Нальчик, 2013. — 160 с.: ил.

6. *Марковин В.И.* Культура племен Северного Кавказа в эпоху бронзы (II тыс. до н.э.). — М., 1960. — 112 с. — С. 3–12.

7. *Мизиев И.М.* История Балкарии Карачая. — Нальчик, 1996.

8. *Минаева Т.М.* К истории археологических обследований верховьев реки Кубани // УЗ СГПИ. — Ставрополь, 1951.

9. *Минаева Т.М.* Поселения в устье реки Узун-Кол // СА. — Ставрополь, — 1960. — № 2. — С. 147–152.

10. *Мусакаев И.Б.* Орнаментации ногайских войлочных ковров. — Черкесск, 2008.

11. *Канокова Ф.Ю.* Декоративно-прикладное искусство ногайцев: автореферат дис. кандидата искусствоведения наук: 17.00.04. — М., 2012. — 32 с.; *Смирнов К.Ф.* Савроматы. — М., 1964. — С. 23, 206–250.

Библиография:

1. *Акишев К.А.* Памятники старины Северного Казахстана. — ТИИАЭ АН КазССР, 1959, т. 7. — 20 с.

2. *Артамонов М.И.* Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. — М.:

Искусство, 1973. — 280 с.

3. *Аслан Тов, Азаматова Мин-Кутас*. Адыгейский народный орнамент. — Нальчик, 2014.

4. *Батчаев В.М.* Из традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. — Нальчик, 1981. — С. 233.

5. *Гаджиева С.Ш.* Материальная культура Кумыков (XIX–XX вв.). — Махачкала, 1969. — С. 109–111.

6. Елизаренкова Т.Я. Ригведа — великое начало индийской литературы и культуры. // Ригведа. Мандалы I — IV. — М., 1989. — 540 с. — С. 38–40.

7. Изобразительное искусство РСФСР. 1917–1957. — М., 1957. — С. 69.

8. *Канокова Ф.Ю.* Декоративно-прикладное искусство ногайцев: автореферат дис. кандидата искусствоведения наук: 17.00.04. — М., 2012. — 32 с.

9. *Каракетова И.М.* О традициях народной одежды и борьбе с ними в советские годы. — М.: Эльбрусоид, 2010.

10. *Койчуева З.К.* Зарождение и развитие изобразительного искусства Карачаево-Черкесии. — Нальчик, 2004. — С. 32.

11. *Койчуева З.К.* Из истории развития изобразительной культуры Карачаево-Черкесии. — Карачаевск: Изд-во КЧГУ, 2011. — 188 с.: ил. — С. 19–24.

12. *Койчуева З.К.* История художественной керамики. Программа курса. КЧГУ. — Карачаевск, 2005. — 20 с.

13. *Кузнецов В.А.* Путешествие в древний Иристон. — М.: Искусство, 1974.

14. *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. — Нальчик: Эльбрус, 1982. — 176 с.: ил. — С. 10–12.

15. *Мальбахов Б.Х.* Декоративно-прикладное искусство адыгов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 2004.

16. *Мальбахов Б.Х.* Черкесы-адыги в мировой литературе. История черкесов-адыгов в цитатах. — Нальчик, 2013. — 160 с.: ил.

17. *Мизиев И.М.* История Балкарии Карачая. — Нальчик, 1996.

18. *Мусакаев И.Б.* Орнаментации ногайских войлочных ковров.

19. Очерки истории Карачаево-Черкесии. Т.1. — Ставрополь, 1967. — 447 с. — С. 190.

20. *Руденко С.И.* Сибирская коллекция Петра I. Свод археологических источников. Д. 3–9. — М.–Л., 1862.

21. *Смирнов К.Ф.* Савроматы. — М., 1964. — С. 252.

22. *Страбон.* География. XI. — С. 6–8. // В издании Казобона. — 840 с. 1587. — 943 с. В русском переводе: 1964. — М.: Ладомир, 1994.

23. *Студенецкая Е.Н.* Узорные войлоки карачаевцев и балкарцев. Кавказский этнографический сборник. ТСМ. — М., 1976. — С. 206.

24. *Ульбашева А.А.* Возрождение и развитие карачаево-балкарской художественной культуры во второй половине XX в. Автореферат дис. кан. культурологи. — Краснодар, 2001.

25. URL: http://www.adigea.aif.ru/culture/details/48983 (дата обращения: 15.05.15).

26. URL: http://www.narodko.ru/article/tkach/nogai.htm (дата обращения: 09.02.15).

Е.Т. Родригес

БАШЕННАЯ АРХИТЕКТУРА ИНГУШЕТИИ

Обобщив весь собранный материал, касающийся башенной архитектуры Ингушетии, автор в данной статье рассматривает разновидности этих башен, их типы, в зависимости от целевого предназначения. Подобная башенная культура характерна и для соседних этносов, но за исключением башен боевого типа, которые ингуши возводили только для своего народа. Башни строились до того периода, пока они были актуальны для современников. В связи с изменившимися условиями жизни вайнахов, примерно с XVII века, возведение новых башен стало нецелесообразным.

Summarizing all the collected material relating to tower architecture Ingushetia, author of this article discusses the varieties of these towers, their types, depending on the target destination. Such tower culture characteristic of neighboring ethnic groups, but excluding towers fighting type, which the Ingush were erected only for his people. The tower was built before that period, as long as they were relevant to his contemporaries. In connection with the changed conditions of life of Vainakhs, from about the seventeenth century the construction of new towers became impractical.

Ключевые слова: Ингушетия, башни, боевые башни, вайнахи, жилые башни, архитектура.

Keywords: Ingushetia, towers, architecture.

Постоянные нашествия степных народов на горную территорию вайнахов продолжались довольно длительное время — с VI в. до н. э. вплоть до XVI вв. н. э. В таких условиях формировались основы современного менталитета и национального характера ингушского

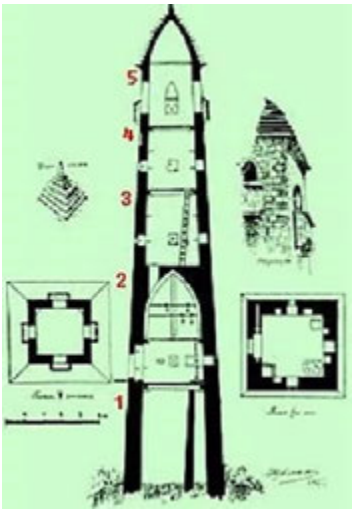


Рисунок 1

народа, которые стали основным фундаментом самобытной культуры.

В далекие времена ингуши жили в пещерах — естественных убежищах, в труднодоступных местах. В связи с многочисленными и постоянными угрозами нападения врагов со стороны степей, горный вайнахский народ начинает строительство древних жилых башен [1]. В таких высоких жилищах вайнахи могли жить спокойно и быть уверены, что не будут застигнуты врасплох степными кочевниками.

При переходе на новые места жительства имели принципиальное значение обороноспособность и стратегическое положение населения. Горные жилища строились преимущественно на высоких местах, откуда были видны окрестности (пригорки, холмы), и в то же время недалеко от рек [2].

Башни в горах строились из обычного скального камня, а также из речных валунов с употреблением скрепляющего раствора. Камни горных рек имели округлую форму и почти не употреблялись, так как плохо поддавались скреплению с раствором и между собой. Башенные постройки не имеют фундамента. Они строились на скальных или сланцевых основах, которые не давали в дальнейшем усадки. У основания лежат более крупные камни, по углам — массивные тесаные блоки, которые являются главной опорой всего строения.

Жилые башни строили в два, чаще — в три и даже в четыре этажа. Они редко достигали высоты более 10 м. В центре башни возвышался четырехгранный каменный столб, служивший опорой для межэтажных перекрытий и несущих балок. Крыша башни была более плоской, чем основание, таким образом они достигали более устойчивого положения.

Вход в башню находился на первом этаже. Дверь делалась из дубовых плошек, скрепленных плотно между собой, и закрывалась

двумя и даже тремя прочными засовами. Некоторые башни имели ниже первого этажа колодцы с диаметром около от 1–1,5 м и глубиной до 2–3 м, предназначенные, согласно преданиям, для содержания в них пленников, а также для хранения зерна. На первом этаже содержали скот. С первого этажа по внутренней лестнице поднимались на второй этаж. Второй и следующие этажи предназначены для жилья и также для обороны в случае необходимости. Чем выше строилась жилая башня, тем ỳже она становилась, воплощаясь в пирамидную форму, что было необходимостью — для придания ей устойчивой формы.

Переходными формами от жилых башен к боевым являются полубоевые башни. Они обычно были в 3–4 этажа. По сравнению с жилыми башнями, полубоевые были почти квадратной формы и меньшей площади. В отличие от жилых башен, в полубоевых отсутствовал центральный опорный каменный столб, но имелись, как у боевых башен, балкончики. Перекрытия стен, входная дверь подобны жилым башням. Полубоевые башни, подобно боевым, очень редко встречаются с входом на втором этаже. В них жили, прежде всего, боеспособные холостые мужчины [3].

Особенной красотой и темпераментом от всех башен отличаются боевые башни. Они поражают монументальностью, простотой формы и строгим горным изяществом. Боевые башни конструктивно отличались от жилых башен, строились прочно, выше и уже, с учетом возможных случаев. Такая башня имела один вход, со второго этажа, это делалось с учетом того, чтобы враги лишались возможности применения тарана. Высота боевых башен достигает 25–30 м, они имеют по 5–6 этажей при ширине стен у основания до 6 м. При такой высоте любые стены, как бы они ни были прочно сложены, при малейшем землетрясении могли разрушиться, поэтому строители завершали второй этаж каменным прочным сводом, который скреплял все стены между собой и становился фундаментом для последующих этажей. На верхнем этаже висел балкончик без дна — машикуль — для оборонительных целей (с него кидали камни на головы врагов). Завершалась боевая башня ступенчатой в форме пирамиды крышей, которая издали кажется чешуйчатой.

Все башни строились в определенно выбранных под строительство



Рисунок 2

местах. Согласно эпосу, существовал обычай поливать выбранное под башню место молоком, а потом срывали грунт, до тех пор пока он не переставал впитывать молоко. Если молоко не впитывалось, то этот участок земли считался хорошим для строительства.

Строительство башен проводилось торжественно. Ингушские предания и легенды сохраняли имена строителей, которые занимались строительством не только у себя на родине, но и у соседних народов. Эти великие мастера обладали большим искусством, что позволило им создать необычные прочные сооружения на века [4]. Это такие мастера, как Албаковы из Тумхи, Арсмак из с.Йовли, Арсмак из Лялаха, Барханоевы из Бархане, Дуго Ахриев, Дяци Льянов и Хабзи Цуров из Фуртоуга, Тэк-Батык из Таргима. Хоаной Хинг из Хани, Янд и Эсмурза из Эрзи [5].

А.Х.Танкиев говорит: «Предки умели постигать глубинные тайны и силу камня и слова, неведомые нам и немыслимые нами. Камень оживал в их руках и говорил с ними на своем каменном языке, излучая тепло, свет, сияние красоты, величественности, гордости, стойкости и мужества, рождая людей, богатырей. В башнях из камня предки создавали свой идеал человека» [6].

Строительство башен у ингушей продолжалось примерно до XVII в. Затем, в связи с развитием военной техники в мире и началом массового применения артиллерийского орудия, возведение башен в защитно-оборонительных целях стало нецелесообразным.

Е.И.Крупнов писал так: «Ингушские башни для своего времени были подлинным чудом человеческого гения, как для нашего столетия новые шаги человека в небо». В настоящее время, оставшиеся башни имеют культурную и историческую ценность. Многие из них реставрируются.

Владимир Тяптин

Горы, башни и аулы —
Ингушетии лицо. —
Сунься враг — уложат пули
Оборона налицо.

До сих пор в горах повсюду
Эти меты — без конца. —
Крепок камень, кремень — люди,
Краю верные сердца.

И недаром в гербе — башня,
Горы, солнце и орел. —
Помнят люди день вчерашний,
Как народ к свободе шел.
Депортация сломила
Многих, но воскрес народ.
Оттого и так немило
Смотрят горы в небосвод. —

Дух свободы в этих далях —
В каждом роде и семье,
Горы, словно аксакалы,
Учат верности земле.

Примечания:

1. *Зязиков М.М.* Традиционная культура ингушей: история и современность. — Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2004. — С. 103–104.
2. *Крупнов Е.И.* Средневековая Ингушетия. — М., 1971. — С.

112; *Бунак В.В*. Черепа из склепов горного Кавказа в сравнительно-антропологическом освещении. — Л., 195. — С. 213.

3. *Кодзоев Н.Д*. История ингушского народа: с древнейших времен до конца 19 в.: уч. пособ. для 7–9 кл. общеоб. шк. — Магас: Издательство «Сердало», 2002. — С. 138.

4. *Танкиев А.Х*. Духовные башни ингушского народа. — Саратов, 1997; Илли о том, как построили башни / Илли. Героико-эпические песни чеченцев и ингушей. — Грозный, 1979. — С. 226–233.

5. *Кодзоев Н.Д*. История ингушского народа: с древнейших времен до конца XIX в.: уч. пособ. для 7–9 кл. общеоб. шк. — Магас: Издательство «Сердало», 2002. — С. 140.

6. *Танкиев А.Х*. Духовные башни ингушского народа. — Саратов, 1997. — С. 3.

Библиография:

1. *Кодзоев Н.Д*. История ингушского народа: с древнейших времен до конца 19 в.: уч. пособ. для 7–9 кл. общеоб. шк. — Магас: Издательство «Сердало», 2002. — 256 с.

2. *Зязиков М.М*. Традиционная культура ингушей: история и современность. — Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2004. — 312 с.

Н.В. Кошаев

ФОРМИРОВАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБРАЗА В «ПЕРМСКОМ ЗВЕРИНОМ СТИЛЕ» ЛОМОВАТОВСКОГО ВРЕМЕНИ

В статье приведены новые аргументы в понимании образа человека в композициях ломоватовского времени «пермского звериного стиля» и утверждается идея о принципиальном изменении Картины Мира с превалированием не звериного, а именно антропного образа искусства как важнейшей нормы стиля и его пластических и формальных особенностей.

The article presents new arguments within the aspect of human image in compositions of Lomovatovo time “Perm animal style” and approves the idea of a fundamental changes in the image of the World with a prevalence of not an animal, but anthropic way of art as the most important rule of style in its plastic and formal features.

Ключевые слова: бронзовые украшения, искусство Прикамья, Пермский звериный стиль.

Keywords: bronze ornaments, art of Kama region, Perm animal style.

Первые изображения человека в Приуральском регионе появляются в ананьинское и пьяноборское время, и характер трактовки формы мало отличается от степных источников. Условность сохраняется и в гляденовской культуре в бронзовых одиночных и парных фигурках. Но гляденовцы начинают решать вопросы выразительности, здесь попадаются антропоморфные изображения всадника на лошади, либо же хищном звере, фигуративность которых заставляет мастера учитывать сложность общей конфигурации. Гляденовцы создали завораживающие и таинственные образы. В Ломатовское время (V-IX вв. н.э.) на территории Пермского региона



Рисунок 1. Человеколоси на ящерах. VII-VIII вв. 5,6х6 см.
Рисунок 2. Фигуры человеколосей, стоящих на ящерах. VII- IX вв. 7,3х7,6 см.
Рисунок 3. Люди-лоси идущие по спине ящера. VI-VIII вв. 5,6х7 см.

происходят изменения связанные с общим культурно-экономическим подъемом – в социальной сфере идет распад родовых отношений. Из крупных патриархальных семейств выделяются обособленные хозяйства. Происходит имущественное расслоение. Развитие затрагивает и систему идеологических представлений, на почве древних верований формируются новые образы. Новое переживание и новая идейная космогоническая цель, которой прежде не стояло, потребовали от мастеров выработки новой формы, актуальных пластических средств.

1. Яркой темой в ломоватовском искусстве являются «идущие» по спине дракона/ов семь персонажей. Число семь сакрально в разных культурах, оно означено множеством семантических определений. В символах прошлого часто отмечают семь слоев мифологической Вселенной. Число семь – священное в финно-угорской мифологии: Верхний и Нижний миры делились на три яруса каждый, поэтому Вселенная оказывалась семислойной. Семь небес по семи цветам радуги насчитывали коми, семь ярусов Вселенной – обские угры. У верховного бога Нуми-торума было семь сыновей – покровителей Земли; семь вождей возглавляли венгров в их преданиях об обретении родины, семь сыновей родилось и у Перы-богатыря, первочеловека в эпосе коми; семь яиц снесла утка-демиург в карельской руне и т.д. [2. С. 35-38]. Пластины с семью персонажами, по всей видимости, и изображают семь покровителей земли, которые в разных средах приобретают свою семантическую окраску: семь сыновей верховного бога Нуми-торума в угорской мифологии, семь вождей в венгерской и др. Образно персонажи (рис. 1) не имеют индивидуальных признаков, и помещение их в космогоническую модель в виде сульде на спины дракона/

драконов основано на предельно четкой ритмической основе – повтор фигур характерен изломанностью и экзальтированностью формы, чему отвечает и задранные вверх головы лосей. Также активен и отчетлив ритмический порядок движущихся сульдэ (рис. 2) построенный на выдвинутых ногах, гордой осанке. Однако наиболее важным является сам ритм, как основная структура, родившаяся из необходимости изобразить мифологический распорядок темы. Археологический материал изобилует изображениями, сходными по общей идее, но сам «канон» каждый раз прочитан по своему, например, через скульптурность изображения, графичность рисунка. На рисунке 3 происходит смягчение пластики и детализации элементов фигур: – по основанию-дракону движутся рельефно сформированные с мелкой детализацией формы персонажи-сульде, сформированные в низком рельефе. Контуры бляхи охвачены узором вервия и в общих чертах изгибаются по силуэтам персонажей и брюху дракона.

2. Образ «богини с предстоящими» (рис. 4) также представляет линию антропной формальной фигуры. Идея образа Богини в виде женской фигуры привлекала внимание многих исследователей. Ее семантический план И.М. Денисова связывает с Великой Матерью, «вселенским божеством» и сутью переноса образа женщины и деторождения на природу и обратно. Но есть иная точка зрения, как на одну «из модальностей Архетипа Целого и функций творения – РОДОВОГО самого по себе, как следа первичного АРХЕТИПА. И если этот факт рассматривать в отрыве от Первотворения, то возникает видимость его самостоятельности. Но не конкретные способности к деторождению и соответственно видение собственного «жизнедеятельного организма», чаще женского, явно демонстрирующего способность к самовоспроизведению (по И.М. Денисовой) выступает общим всех форм жизни, а исходный принцип творения из Начала, которому человек равен» [3. С. 47]. Можно предположить, что подобная конструкция может отражать древнеиндийское понятие РИТА. В пользу предположения говорят два персонажа сульдэ справа и слева от богини, которые вписываются в идею помощников древнеиндийского варианта Риты – Варуны и Митры, контролирующих «соответствие между Ритой и поступками людей. Рита невидима смертными: ”закон сокрыт законом?” … , т.е. Рита определяется не извне, а из самой себя; иначе говоря она определяет все, включая и самое себя. Даже деяния богов – не



Рисунок 4.
Прорезная бляха.
VI – VII вв. «Богиня с предстоящими»
14,5х6,3см.

более чем частные проявления Риты. Посредством Риты регулируются движение солнца, дождь, жизнь растений, животных, людей, действия богов. В послеведийскую эпоху усиливается этическая интерпретация Риты. Понятие Риты восходит к индо-иранским истокам (ср. авест. aša-) и находит себе немало типологических параллелей» [4. С. 384]. Мифологема реализуется фронтальной разверткой, в которой три мира «стянуты» образами жрецов, образующих два активных вектора, контрастирующих с незыблемостью, статичностью и покоем образа богини.

Возможно, другие варианты этой композиции являются ее подобием. На прорезной вотивной бляхе VIII – IX в. из Чердынского района Пермского края (рис. 5) композиция представляет собой космогонический сюжет, трехчастный по вертикали и горизонтали. Бобр, подпирающий верхние ярусы образует горизонтальный вектор, подвижный за счет распластанных как будто в беге передних и задних лап. Головы трехликой богини симметрично исполнены: лики условны и статичны, ее возможное значение связано с арийским богом/богиней Агни символом огня. Полагают также, что это изображение воинственной Тарэн. Помещенные на лбах круги акцентируют внимание идеей «третьего глаза». Симметрично выполненные крылья трансформируются из туловищ правой и левой богинь. Их незначительный пирамидальный наклон в плечах к оси симметрии сообщает композиции легкость, усиленную прорезным характером крыльев. Слоноподобные ноги центрального образа с четырьмя пальцами на каждой ноге создают впечатление устойчивости. В погрудной части персонажей вертикально прочерчены три лестницы, в мифологии означающих связь земли и неба. Головы богинь венчают профильные образы грифона/орла? Пространство композиций чаще всего вертикально ориентировано и фронтально развернуто на зрителя. Эту особенность контакта со зрителем можно охарактеризовать потребностью «всматривания» в пространство, в образ, реализм которого постепенно



Рисунок 5. Прорезная бляха «Агни». VIII-IX вв. 16,4х9 см.



Рисунок 6. Прорезная бляха «Семья». X-XII вв. 6х4 см.

намечается. В характере персонажей можно отметить мистическую запредельность. Ритмы внутренних структур подвижны и сообщают образам легкость и движение. В то же время, схематичность, уплощенность, графическая скупость отличают пермские вещи в их холодноватом решении в сравнение с «упругостью» скифских изображений.

3. Интересным является геометрический схематизм и упрощение телесных объемов (рис. 6). Изображение построено на четком делении вертикалей и горизонталей, соотношении подквадратных и подтреугольных структур, наклонных элементов. При этом даются опорные узлы бедер, плечевого пояса, особым образом стилизуется физический остов. В других случаях происходит перевод рельефа в род округлых фронтальных силуэтов и частей тел (плеч, рук, голов) и даже передачей в некоторых случаях подобия улыбки, отчего сюжет называют счастливая семья.

4.Совершенно особую категорию составляют круглые бляхи, изображающие человеческий лик. Центральную и большую часть

изображения в них составляет человеческая личина, по краю обрамленная узорным кольцом и «типовыми» звериными изображениями: птицы, лося, медведя, ящера по структуре приуроченные к их месту в композициях «трехчастной» структуры миров – подземного, земного и верхнего. Лик здесь «седлает» зверя под сводом двух смыкающихся лосиных голов, подобно композициям сульде, либо обрамлен скручивающимися телами тварей явно земноводного происхождения – часто в виде спирали так изображали змею, а свойство сбрасывать ее шкуру внушало человеку мысли о перерождении или даже о некоторой форме бессмертия. Вероятно, так отражались и космогонические представления, мифы и реалии раннего времени. Антропоморфное изображение в центральной части пластины, рельефно трактованное, трактуется некоторыми учеными как трактовка образа шамана, посредника между миром богов и людей. Возможно также воспринимать появление таких блях как отдельного сюжета в виде зооморфной поэтики и актуализации противопоставления «лицо/морда» на фоне уже сложившихся изображений животных «звериного стиля», что связано с изменениями мировоззрения. Композиционное решение шнура/змеи по контуру несколько проигрывает внутреннему рельефу.

Лик-лицо-личина: устоявшееся чиноподчинение в структуре христианской мифологемы [1]. Последнее, очевидно, возникло как противопоставление идеи Единого Бога и «духов воздуха», как противоречащих Единосущему понятий. Понятие лика в терминах теории мифа по А. Лосеву относится к тому, что миф не есть сама личность, но лик ее [2]. Это трактуется как невозможность отдельного существования лика и соответственно мифа от личности; личность же в этой схеме остается бóльшим понятием, чем ее лик или миф. Схождение сакрального и мифического в таком случае в установлении и утверждении личности, связи бытия вещественного с бытием абсолютным, что и приводит к появлению новых изобразительных форм, со вписанным в структуру мира человеком. Такой семантический контекст является общим для всех вариантов, но конкретная трактовка предполагает свои «истории». Некоторые черты связаны с атрибутами скифо-сибирских воинов: шлем, и остроконечное завершение часто встречается в образах духов покровителей, вырезанных из дерева столбов в сакральных урочищах. В целом разнообразие трактовок личин

удивляет. Не выражая конкретных черт человека они, тем не менее, удивительны многообразием интонаций: суровости и миловидности, веселости и удивления, равнодушия и меланхоличности, покоя и созерцания и др.

Таким образом, особенность древних антропоморфных мотивов состояла в том, что при их появлении не стояла проблема противопоставления я–природа, мы–природа. Пространство-объект было одновременно и образом внешнего и сутью внутреннего в человеке. Человек маркировал себя этими атрибутами, подтверждая, что он являлся частью их. Это очень любопытная ситуация, когда в структуре композиции сакрального предмета нет точной характеристики человека (антропа) – образ неперсонален, но присутствие его мыслится во *всеобщем*. В этом смысле и интересна традиция развития антропоморфного образа в указанной культуре.

Примечания:

1. Культурология. XX век. Энциклопедия (гл. ред. С.Я. Левит) в 2 т. – СПб., 1998.
2. *Лосев А.Ф.*, Диалектика мифа. – М.: Правда, 1990. – С. 484
3. *Петрухин В.Я.* Мифы Финно-Угров. – М., 2005. – С. 35-38.
4. Рита/Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М., 1992. – С. 384.

Библиография:

1. *Балакин Ю.В.* Урало сибирское культовое литье в мифе и ритуале. – Новосибирск: Наука. Сиб. Предприятие РАН, 1998. – 288 с.
2. *Голдина Р.Д.* Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье. – Иркутск, 1985. – 280 с.
3. *Доминяк А.В.* Свидетельства утраченных племен: Человек и мир в пермском зверином стиле. – Пермь, Книжный мир, 2010. – 152 с.
4. *Кошаев В.Б.* Онтология народного искусства // Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова. М., – 2010. – №1. – С. 148-161.

И.А. Мамбетова

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО АДЫГОВ КАК СОВРЕМЕННЫЙ КУЛЬТУРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В МУЛЬТИМЕДИЙНОЙ СРЕДЕ

Самобытность традиционной культуры адыгов в современном мире имеет огромное значение как для данного народа, так и для современной культурной картины мира в целом. В эпоху единых стандартов в мировой культуре традиционный облик и этнокультурные связи адыгов представляют особый интерес. Современное мультимедийное пространство, в свою очередь, является высокотехнологичной и эффективной формой информатизации общества. Увеличение объема и скорости информации привело к созданию локальных и глобальных систем и сетей, баз данных и знаний. В эпоху «новой экономики» появились новые технологии, новый тип общества, новая культура.

The originality of traditional culture of Circassians has a great importance in the modern world both for the present people and for the modern cultural picture of the world in general. The traditional shape and ethno cultural contacts of Circassians present a special interest in the era of unified standards of the world culture. The modern multimedia space in turn is a high tech and an effective form of informatization of society. The increase of the capacity and the speed of information led to the creation of the local and global systems and nets without the dates and knowledge. In the era of a new economic there are new technologies and a new type of society and a new culture.

Ключевые слова: мультимедиа, адыгская культура, информатизация общества, этнос, толерантность, национальный иммунитет.

Keywords: multimedia, Circassians culture, informatization of society, ethnos, tolerance, national immunity.

Мультимедиа в дословном переводе означает «многие среды». Единого толкования этому понятию нет, и с разных точек зрения, в разных науках имеются свои трактовки. Но с культурологической парадигмы мультимедиа — сосредоточение нескольких платформ, инструментов коммуникации и людей, которое оказывает огромное влияние на культуру, в частности, на качество культурного пространства.

Медиакультурная интеграция мира породила и актуализировала такие определения как медиарынок, медиаязык, медиапортал, медиакультура в контексте внедрения персонально значимых информационных продуктов во все сферы жизни информационного сообщества.

С точки зрения культуры без интеллектуального потенциала, который охватывает творческие способности и знания человека, вне духовного начала знания невозможны, так как информация сама по себе не несет никакой культурной ценности. Не вся производимая в обществе информация социально необходима и может вообще не использоваться в человеческой практике. Но та же информация может потребоваться в другой отрезок времени. Поэтому перед нами стоит важнейшая задача — аккумуляция адыгской культуры (накопление информационного и интеллектуального потенциала), то есть образование культурного наследия данного народа.

Во многих сферах жизнедеятельности современного человека с помощью информационно-коммуникативных технологий (это совокупность ресурсов, которые необходимы для управления информацией, особенно компьютеры, программное обеспечение и сети) можно создавать, хранить, управлять, передавать и заниматься поиском информации. С помощью терминалов (точек доступа пользователей к информационному пространству), электронной почты, поисковой системы процесс накопления, использования и распространения информации значительно упрощается. Одним из таких терминалов является электронная книга. Это новый продукт новой культуры, который открывает новые возможности книги в мультимедийной среде, расширяет книжную реальность.

Интенсивность процесса информатизации общества влияет на развитие интеллектуального и информационного потенциала общества, поэтому высока роль электронных образовательных

ресурсов в современной педагогике. К примеру, в России в рамках федеральной целевой программы «Развитие единой образовательной информационной среды (2001–2005 гг.)» был создан портал «Информационно-коммуникативные технологии в образовании», который входил в систему федеральных образовательных порталов. Портал нацелен на обеспечение комплексной информационной поддержки образования в области современных информационных и телекоммуникационных технологий, а также деятельности по применению информационно-коммуникативных технологий в сфере образования. Функции портала заключены в организации оперативного доступа к информационным ресурсам учебного, учебно-методического, справочного и информационного назначения, размещенных как на самом портале, так и на других порталах и сайтах с помощью создания веб-интерфейсов, системы поиска и навигации, баз данных.

Информация образовательного характера, сохраненная на цифровых носителях, является цифровым образовательным ресурсом и имеет такие функциональные направленности, как иллюстративная, исследовательская, тренинговая, контрольная. За счет одновременного воздействия графической, звуковой, фото и видеоинформации мультимедийные средства обладают большим учебным и воспитательным потенциалом, поэтому использование мультимедиа материалов при проведении различного рода массовых мероприятий усиливает восприятие.

Мировое сообщество наблюдает мозаику своеобразных, неповторимых, уникальных культур благодаря современным достижениям в информационной сфере. Подвижные информационно-краеведческие матрицы каждой инвариантной культурной среды вносят постоянные изменения в общую структуру мировой культуры, обеспечивают совместное движение культур малых народов навстречу друг другу. Создание и развитие коллекций информационных ресурсов позволяет расширить доступ к информационным ресурсам, обеспечить развитие достаточных и защищенных ресурсов для поддержания жизнедеятельности и жизнеспособности региона, его устойчивого функционирования и развития, защитить региональные культурные ценности.

В системе культурологического образования мультимедиа становится важным инструментом, предметом и средством преподавания, а также расширения спектра учебных и научных специальностей.

Средства мультимедиа обладают большим постоянно развивающимся креативным потенциалом, который позволяет находить самые разнообразные формы и методы самореализации.

В Кабардино-Балкарской республике на 1 января 2014 года по данным Управления Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций по Кабардино-Балкарской республике зарегистрированы 107 печатных и электронных средств массовой информации всех форм собственности, в том числе 23 радио-, 10 телевизионных каналов и 74 печатных издания. Во всемирной сети Интернет можно найти сайты, посвященные адыгской культуре (www.adygi.ru, www.fond-adygi.ru, www.adyga-postpredstvo.ru, www.onlinegazeta.info/.../adigeya_gazeta_adigiru.htm, adygaabaza.ru, www.aheku.org и др.).

Здесь есть традиционная музыка, видео, фотогалерея, статьи, блоги, ссылки, форумы, новости, книги, архивы. Статьи об адыгской культуре, истории, искусстве, религии, литературе, этнографии, археологии…

Адыгское этнокультурное пространство, традиционная духовная и материальная культуры, несомненно, являются частью мирового культурного наследия, поэтому сохранение традиционной адыгской культуры является одной из важнейших задач. Той культуры, которая когда-то являлась объектом подражания для всего Северного Кавказа. Той культуры, которой восхищались известные путешественники, ученые, литераторы, художники всего мира.

«Черкесы теперь олицетворяют все лучшие качества кавказских горцев, к которым в передовых кругах русского общества относятся с большим вниманием и сочувствием. Черкесы олицетворяют храбрость и свободолюбие кавказцев, их рыцарские нравы. Черкесов воспевают в своих произведениях великие русские поэты Пушкин и Лермонтов…», — пишет известный историк В.К.Карданов.

Адыгский культурный этнос испокон веков полностью был

подчинен адыгагъэ — системе нравственных принципов, традиций, обычаев, присущих только адыгам. К сожалению, этнокультурные ценности и облик народа с течением времени очень изменились, и на смену адыгским ценностям постепенно, а где-то стремительно, пришли западные. Несомненно, этнос не может жить и развиваться обособленно от других культур, но с развитием глобальных мировых процессов, мультимедийной среды этническая идентичность многих народов, в том числе и адыгов, стала терять свой первозданный облик. Мультимедийное пространство, являясь как инструментом, так и оружием, сегодня занимается «идеологическим промоушеном», продвижением и закреплением в сознания людей «правильных идей». Тех, что помогут преодолеть нашу с Западом несовместимость. Идет пропаганда новых ценностей. Создаются центры «новой толерантности», которая занимается снятием поведенческих стереотипов, уничтожением традиционной культуры этнических общностей, национальных ценностей. Вызывает большую обеспокоенность создание детского литературного проекта Людмилы Улицкой — «Другой, другие, о других», где при поддержке Министерства культуры с помощью средств массовой информации и мультимедиа призывают к терпимости и уважению к сексуальным меньшинствам, однополым бракам и т.п.

Отметим, что термин «толерантность» имеет медицинское происхождение (лат. tolerate — терпеть, переносить, выносить, привыкать) — это снижение реакции на повторяющееся введение лекарств, наркотиков, психоактивных веществ: привыкание организма, ввиду чего требуется все большая и большая доза для достижения присущего веществу эффекта. То есть западные идеологи с помощью современных средств мультимедиа под видом благородства, «правильных идей» постепенно искореняют и уничтожают этническую идентичность адыгов и других народов, все больше и больше вводя «дозы толерантности», при этом создавая новые технологии уничтожения национального иммунитета.

В то же время принято считать, что толерантность — это проявление уважения, терпимости к окружающим. По словам адыгского этнографа Б.Х.Бгажнокова это антипод импульсивности, способность

не раздражаться, не гневаясь оценивать и переносить неприятные, недружелюбные, порой оскорбительные воздействия. Понятие толерантности в адыгской культуре («тамакъ кыхьагъэ») является одним из основополагающих нравственных качеств адыгов, одним из проявлений мужества.

Так, мультимедийное пространство может выступать в качестве посредника разных идеологий, культур. С его помощью можно возродить, а можно уничтожить этническую идентичность любого народа, в том числе и адыгского.

Библиография:

1. *Аталиков В.М.* Культура народов Кабардино-Балкарии. — Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2000. — 96 с.

2. *Бгажноков Б.Х.* Очерки этнографии общения адыгов. — Нальчик: Эльбрус, 1983. — 232 с.

3. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев / *Гарданов В.К., Арутюнов С.А., Дробижева Л.М., Мамбетов Г.Х. и др.* — Нальчик, 1986. — 304 с.

4. *Каптерев А.И.* Мультимедиа как социокультурный феномен. — М.: ИПО Профиздат, 2002. — 224 с.

5. *Мафедзев С.Х.* Межпоколенная трансмиссия традиционной культуры адыгов. — Нальчик, 1991. — 254 с.

6. *Марысаев В.Б.* Интернет и мультимедиа. — М.: Терра–Книжный клуб, 2001. — 319 с.

7. *Унежев К.Х.* Культура адыгов (черкесов) и балкарцев. — Нальчик: Издательский центр «Эль-фа», 2003. — 512 с.

8. *Шлыкова О.В.* Феномен мультимедиа. Технологии эпохи электронной культуры: монография / О.В.Шлыкова. — М.: МГУКИ, 2003. — 251 с.

Т.Ю. Пластова

ЦИКЛ ИЛЛЮСТРАЦИЙ А.А.ПЛАСТОВА К ПОЭМЕ Н.А.НЕКРАСОВА «МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА 1940-Х ГОДОВ

Статья посвящена проблеме художественной интерпретации поэмы Н.А.Некрасова «Мороз, Красный нос», над иллюстрациями к которой А.А.Пластов работал в один из самых драматических периодов истории отечественного искусства XX века.

The article is devoted to the problem of A.Plastov's interpretation of N.Nekrasov's poem «Frost, the Red nose». A.Plastov worked on the illustrations to the poem during the one of the most dramatic period of the XX-th century.

Ключевые слова: А.А.Пластов, Н.А.Некрасов, «Мороз, Красный нос», иллюстрации, русское крестьянство.

Keywords: A.Plastov, N.Nekrasov, «Frost, the Red nose», illustration, Russian peasants.

Иллюстрации к произведениям русской литературы составляют неотъемлемую и очень значимую часть творческого наследия А.А.Пластова. Для Пластова как человека высокой культуры русская словесность была частью мировоззрения, неиссякаемым источником художественного наслаждения, внутренним камертоном свободы и честного служения искусству. «Лимонно-желтая азбука Л.Толстого как будто только час назад раскрыла передо мной чудо звучащих и говорящих закорючек. Крохотный синий томик Пушкина «Капитанская дочка», Жилин и Костылин Толстого, его мелкие рассказы, кольцовское «Что ты спишь, мужичок» — эти вещи были первое из литературы, что

я пытался изобразить беспомощным карандашом», — писал художник в автобиографии [1]. Эти детские впечатления словно бы предрешили его будущую творческую судьбу.

Пластов оставил уникальную, блистательную коллекцию пластических интерпретаций шедевров Пушкина и Гоголя, Льва Толстого и Некрасова, Чехова и Горького. Обращение гениям русской литературы было, подчас, единственным способом прямого диалога с современным ему читателем и зрителем на языке безусловной правды: «Я через Чехова пытаюсь закрепить на бумаге без всякого вольного или невольного приспособленчества, открыто, по душам, как говорится, по совести, не лукавя, все то, что я видел, знал и любил с детства и вижу, знаю и люблю до сего времени… Я не в силах противиться потребности воочию показать по мере сил своих ту абсолютную правду жизни, ту необыкновенную святую силу искренности, с какой Чехов искал эту правду всю жизнь, и в чем он так сходен с Пушкиным и Толстым, и что пленяет и покоряет неодолимо» [2].

Один из самых значительных циклов иллюстраций художник создает к произведениям Н.А.Некрасова. Поэт-демократ, певец русского крестьянства, Некрасов, безусловно, был близок Пластову. Художник работает над иллюстрациями во второй половине 1940-х годов — в один из самых противоречивых и сложных периодов истории русской культуры XX века.

С одной стороны, победа в Великой Отечественной войне стала мощным импульсом активизации лучших творческих сил народа, в том числе, в литературе, искусстве, общественной жизни. Этот период связан с несомненным подъемом национального самосознания народа-победителя. Армия вошла в Европу. Русские (советские) люди впервые за много лет увидели европейскую жизнь и европейское искусство (среди них был ученик и любимый друг А.А.Пластова художник В.В.Киселев). С другой стороны — статьи А.Жданова, памятные постановлениями о журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме “Большая жизнь” и опере “Великая дружба”», оголтелой борьбой с «космополитами» и статьями о «формализме в искусстве».

Все это не способствовало свободному творчеству. «Только установки и тенденции, которые начинают проводить, конечно,… сковывают

рост и размах очень многих и заставляют слабых духом сбиваться на всякую пустельгу. Трудно сейчас не сбиться на дешевку, трудно писать без надлежащей поддержки, которая идет совсем не по адресу и не на пользу искусству», — писал Пластов в эти годы [3, 18].

Вторая половина 40-х годов стала для Аркадия Пластова временем творческого подъема — только что (в 1944–1945 гг.) написаны «Жатва» и «Сенокос». В 1946–47 годах художник практически одновременно работает над несколькими большими, значимыми картинами — «Первый снег», «Базар», «Гумно», «Едут на выборы», «Ярмарка».

Искусство радости, утешения, надежды, которое художник мечтал взрастить для народа, одержавшего победу над «…чудовищными, небывалыми еще во всей истории человечества силами зла, смерти и разрушения»[1], воплотилось в работе «Первый снег» (1946), знаменующей пришествие в мир чистоты и тишины, возвращение к истинным ценностям земного бытия. Эти же чувства воплотились в красочном многоголосье «Ярмарки» (1947), где вихрь карусели, почти слышимые раскаты веселого грома находящей грозы погружают зрителя в атмосферу всеобщего ликования.

Однако в 1948 году Пластов был вынужден написать картину «Ленин в Разливе». Поэтичнейший пейзаж с туманными далями, органичность фигуры у костра и даже то, что руки Ленина в картине он написал со своих, отраженных в зеркале, не примирило его с этой работой: «Образ мне не удался, потому что человека этого я не знал, не наблюдал в жизни, фотокарточки и жалкие кинокадры не дают полного впечатления. А я все время пишу с натуры» [3, 18]. В Академию был отправлен отчет: « На отношение Академии художеств от 10.10–1949 г. за № 128/1147 сообщаю: мною написана картина “Ленин в Разливе”, собран иконографический материал к этому и необходимый этюдный материал к этой картине...» [4, 82].

Вместе с тем, удивительная колористическая праздничность последующей работы «Колхозный ток» (1949) была вновь расценена критикой как проявление крамольного «импрессионизма». «Влияние импрессионизма ощущается в творчестве Пластова, мешая этому большому художнику-реалисту, — писали о картине, — главное внимание художник уделил живописному эффекту кумачовой рубахи под палящими

лучами полуденного солнца. Пылающее красочное пятно стало центром композиции. К внешнему, декоративному эффекту потянули художника импрессионистические влияния» [3, 19].

Парадоксально, но именно в эти непростые для творчества послевоенные годы (гонениям подвергались и близкие друзья Пластова — художники Сергей Герасимов, Мартирос Сарьян, Николай Чернышев) Пластов получает предложение от Государственного издательства художественной литературы сделать иллюстрации к самой трагической, поистине народной поэме Н.А.Некрасова «Мороз, Красный нос».

В 1946 году отмечалось 150 лет со дня рождения Н.А.Некрасова. Пластов входил во Всесоюзный Юбилейный комитет и был приглашен на торжественное заседание в Колонный зал дома Союзов. По-видимому, к юбилею, выполняя заказы издательства (в 1946–1947 гг.), он делает иллюстрации к «Стихам» Н.А.Некрасова, («Дед Мазай и зайцы», «Школьник», «Несжатая полоса», «Саша», «Генерал Топтыгин» и др. — Детгиз, 1946). Об откликах на эти иллюстрации Пластов упоминает в письме к жене: «В газете “Советское искусство” в последнем номере посмотрите об иллюстрациях к Некрасову. Там меня за те пустяки, что я делал весной в Детгиз, превозносили — лучше быть нельзя. А вот за эти бы, (к поэме «Мороз, Красному нос» — Т.П.) наверно, не знаю уж, что и сделали, — они очень и очень интересны» (01.12.1946) [5]. Предложение сделать иллюстрации к поэме «Мороз, Красный нос» поступает от издательства «Художественная литература» в том же 1946 году.

Работе над каждой картиной Пластова предшествовал напряженный, осмысленный поиск формальной композиции и цветового решения. Многовариантность композиционных решений пластической темы, пожалуй, — основная черта творческого метода зрелого Пластова. Стремясь достичь наибольшей выразительности, художник зачастую создавал к одной и той же картине несколько блестящих эскизов. Работая над иллюстрациями параллельно со станковыми картинами, он использовал тот же метод работы. Так создавались самоценные произведения искусства, а не просто картинки к тексту. Серии иллюстраций представлялись художнику единым целым, «сюитой», со своей собственной внутренней композицией и взаимосвязью отдельных частей, с расчетом на выставочное экспонирование.

Непосредственно к работе над листами иллюстраций художник приступил в конце ноября 1946 года в Москве, в своей мастерской на Верхней Масловке. В письмах к жене Н.А.Пластовой, жившей в родной деревне художника Прислонихе, он подробно комментирует эту работу: «Вчера… взялся за просмотр иллюстраций к Некрасову и почти мгновенно сделал эскиз один, такой величаво-скорбный, что загордился даже гордостью и самомнением, и вся сюита на тему «Мороз, Красный нос» предстала мне, наконец-то, в том виде, какой меня глубоко порадовал. И размер рисунков, и расцветка их, и техника — все предстало, наконец, перед взором, и с завтрашнего дня, Бог даст, я уже, ничтоже не колеблясь, буду делать их один за другим, эти рисунки, и, мне кажется, они произведут кой на кого должное впечатление. К Некрасову таких еще не было… Размер их я решил делать большой, примерно 50 см на 30, что сразу даст монументальное впечатление, причем предельно широкой манерой, а уж горюшко народное дам в полный накал. Чтобы каждая иллюстрация по силе напряжения и выразительности была дальше и глубже Некрасова. Поспорим со стариком — на моей стороне больше шансов, так как сила воздействия зрительных образов в таких вещах, как эта некрасовская вещь, конечно, несравненно большая, рядом с образом поэтическим, тем более, что он разбавляет свои образы некоторой мелодраматической сладостью... Между прочим, думаю каждую иллюстрацию сделать в только ей присущем тоне, что даст каждому рисунку наибольшую выразительность». «Сегодня сел за иллюстрации к Некрасову, сделал первую акварель, — пишет он в следующем письме, — прямо замечательно, очень я доволен, писал ее с подъемом, и она страшно действует, без глубокого волнения невозможно смотреть. Если около этого будут следующие — у меня создастся замечательный цикл…» (02.12. 1946) [5]. Художник явно очень увлечен работой. Через несколько дней он снова пишет жене: «…молниеносно сделал очередную акварель-иллюстрацию к Некрасову — это где баба застывает в лесу. До конца не отделал, завтра немножко поправлю белилами, но что сделано — сделано здорово, могу хвост распустить. Сейчас вот были по радио какие-то прекрасные народные песни… Песни были торжественно-печальные, и я не хвалясь скажу, что было как-то жутковато смотреть в это время на мои иллюстрации — казалось, эти звуки идут оттуда, из глубины

этих листов, и были им поразительно созвучны. У меня как-то гордо стало на сердце. Вчера я сделал одну тоже такую иллюстрацию, на которую без щемящего чувства смотреть не можно. Вся бесконечная печаль некрасовской вещи, так меня в начале сковывающая и даже как бы отвращающая от выполнения этих иллюстраций, сейчас, напротив, захлестнула полностью, и у меня для самого себя до неожиданности оказались такие темы, которые, конечно, переросли иллюстрации и по значительности не уступают картинам на темы безысходного горя народного, которое под этим соусом можно вполне законно подать зрителю. Пусть отдувается Некрасов, мое дело — верно передать его, но, конечно, эти темы вечны и они меня, повторяю, глубоко пленили. Никогда бы раньше я не коснулся этих скорбных страниц, но теперь вижу, что, подавая их в плане монументальном, я сделаю большое дело, которое трудно переоценить. Вот привезу, впрочем, и ты сама увидишь по содроганию своего сердца, что это не просто иллюстрации. Теперь у меня их семь штук, завтра, Бог даст, сделаю еще одну… Остаются сложные сцены, и в день, конечно, их не сделаю каждую» (11.12.1946) [5].

«Сейчас…, — пишет он еще через несколько дней, — начну подготавливать рисунок к следующей акварели со станом с ткачихой. Надо будет сделать ее очень легкой и красивой по цвету и своеобразию обстановки. Печальные сюжеты закончил, пожалуй, сегодня двенадцатый по счету лист. Остается вот еще со станом, потом пляска, потом вот сейчас пришел мотив в голову, это к тому месту, где сказано о храбрости русской женщины, — ну вот что-то о том, что коня на скаку остановит, в горящую избу войдет и т.п. Эти листы должны быть, в противовес минорному тону сделанных, весьма мажорны и динамичны, этим (надо) дополнить серию бодрыми нотами, или чтобы образ крестьянки в моих иллюстрациях был освещен со всех сторон, как это и есть у Некрасова, да и мне после изобилия трагических и просто унылых сцен хочется ударить кое-чем лихим, буйным и красочно-праздничным» (15.12.1946) [5].

19 декабря — Николин день — праздник, особо почитавшийся в семье Пластовых. Накануне и в день праздника Аркадий Александрович со своим учеником и другом Виктором Васильевичем Киселевым были на

церковной службе. «Вчера были на Новокузнецкой. Было очень хорошо, стоял я и вспоминал вас всех, а сейчас тоже оттуда с ним с молебна. Было дивно» (19.12.1946) [5]. Обычно, вернувшись с богослужения, Пластов часто делал дома по памяти акварельные композиции на темы храмового действа. В этот раз посещение церковной службы, несомненно, стало импульсом создания композиции «Венчание».

«Сейчас на руках их 12 листов. Кто видел — в восхищении, не знаю только, в искреннем ли. Сегодня, может быть, сделаю рисунок свадьбы-венчания, это, помнишь, слова: "…с рабом повенчаться…". Правда, приличный предлог изобразить это изумительное зрелище?» (19.12.1946) [5].

Судя по письмам, к концу 1946 года Пластов сделал, по-видимому, 15 из 22 листов. Возможно, работа над циклом была закончена в Прислонихе, где художник находился с 15 января по 4 марта 1947 года.

В апреле 1947 года иллюстрации к поэме «Мороз, Красный нос» (10 листов) были представлены на отчетной выставке в Гослитиздате. «Все прочие иллюстрации совсем слепенькими и серенькими казались рядом с моими листами, и директор Гослитиздата, знакомя меня то с одним, то с другим, говорил: "Вот посмотрите, этот прекрасный художник прямо-таки спорит с автором, создавая поэму не ниже некрасовской"» (02.04.1947) [5].

Пластов возвращается к иллюстрациям в феврале-марте 1948 года, в период непосредственной подготовки издания книги. Он делает суперобложку, форзац, заставки и, по просьбе редакции, несколько вариантов композиции «Семья Дарьи. Из церкви»: «В эти дни заканчиваю Некрасова, навожу, так сказать, единое впечатление на всю сюиту» (22.03.1948) [5].

Серия к поэме Н.А.Некрасова, наряду с иллюстрациями к пушкинской «Капитанской дочке» и произведениям Л.Н.Толстого, безусловно, принадлежит к шедеврам иллюстративной графики Пластова. Для художника, сделавшего в общей сложности более пятидесяти композиций к текстам поэмы, это был не просто повод воплотить еще раз столь любимые им деревенские сюжеты, но, прежде всего, сказать правду о трагической судьбе русского крестьянства в XX веке. Многие из композиций действительно перерастают свой жанр.

Это картины традиционной жизни русского народа, запечатленные в найденных художником пластически совершенных формах так, как это было у А.Венецианова, Ж.-Ф.Милле, В.Ван-Гога. Точность, безупречное владение техникой акварели и внутренняя свобода художника, столь редкая в русской жизни этого времени, позволили создать монументальные композиции с картинной проработанностью первого плана, объемной прорисованностью пейзажа, конкретно найденным рисунком небес. Кажется, что Пластов собрал воедино не только свои любимые сюжеты из деревенской жизни, но и наполнил свою сюиту множеством ассоциаций с творениями старых мастеров и репликами собственных станковых полотен. Так, за композициями «На пахоте», «Сон в поле» явно стоит обращение к Венецианову, его тонкой, грациозной пластике, нежнейшей гармонии пейзажа. «На косьбе» с драгоценным буйством узнаваемых цветов первого плана — реминисценция пластовского «Сенокоса».

В некрасовском цикле есть сюжеты («На могиле сына», «Ставят крест»), о смысле которых даже в письмах к жене художник мог сказать лишь намеком: «Эти темы вечны, и они меня, повторяю, глубоко пленили. Никогда бы раньше я не коснулся этих скорбных страниц, но теперь вижу, что, подавая их в плане монументальном, я сделаю большое дело, которое трудно переоценить» (11.12.1946) [5]. Эти темы «великой скорби» сквозь пластические ассоциации с творениями гениев прошлого подводят сознание понимающего зрителя к великому первоисточнику — евангельским сюжетам.

Возможность воплотить эти вечные сюжеты, опираясь на некрасовский текст («пусть отдувается Некрасов») и представить их в изданной значительным тиражом книге в 1949 году была действительно редкой удачей. И все же некоторые иллюстрация по цензурным соображениям в книгу не вошли — это композиции «Венчание», «Чтец».

Восхищаясь некрасовским текстом, Пластов подходит к нему как режиссер, отбирая пластически значимые, интересные для иллюстрирования сцены.

«Мне кажется, — писал он искусствоведу Н.И.Соколовой, — хотя, может быть, я и не прав, что голый принцип иллюстрирования до конца, во чтобы то ни стало, чтобы соблюдены были все выгоды массового

тиража…, чтобы ни в одном лице не держать себя выше простого раба перед его величеством автором, — ошибочная тенденция. Книга с иллюстрациями — это ведь уже не просто текст плюс картинки, между прочим. Это сцена, где, если убрать актеров, а оставить одну читку, будет одна скука. Книга с иллюстрациями — это ведь спектакль уже, а не просто текст в том или ином переплете» [2].

Этот подход предполагает иллюстрирование не столько сюжета и подробностей текста, сколько раскрытие внутренних смыслов, поэтической сути произведения. Пластов не вписывался в среду современных ему советских иллюстраторов, в большинстве своем привязанных к сюжету, событийности, благополучному достижению полного созвучия авторскому тексту. Корни его свободы и дерзости лежали в русле совсем иных традиций, традиций русского искусства начала XX века.

«Единственный смысл иллюстрации, — отмечал С.П.Дягилев, — заключается как раз в ее полной субъективности, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а, наоборот, ее задачи — освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом, и чем неожиданнее этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение» [6, 96].

Примечания:

1. *Пластов А.А*. Автобиография. Архив семьи Пластовых.

2. *Пластов А.А*. Черновик письма искусствоведу Н.И.Соколовой. 50-е годы. Архив семьи Пластовых.

3. *Пластова Т*. Аркадий Пластов / Аркадий Пластов. — М.: Новый Эрмитаж-один, 2006.

4. *Козлов Ю., Авдонин А*. Жизнь и Судьба Аркадия Пластова. — Ульяновск, 1992.

5. Пластов А.А. — Пластовой Н.А. Архив семьи Пластовых. Москва.

6. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. — М.: Изобразительное искусство, 1982.

Библиография:

1. Сергей Дягилев и русское искусство. — М.: Изобразительное искусство, 1982.

2. *Соколова Н.И*. Иллюстрации Пластова к рассказам Чехова // Искусство. — 1955. — № 2.

3. *Козлов Ю., Авдонин А*. Жизнь и Судьба Аркадия Пластова. — Ульяновск, 1992.

4. *Якимович А*. Полеты над бездной. — М.: Искусство–XXI век, 2009.

А.К. Флорковская

НИКОЛАЙ СИНИЦЫН И АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ: УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК. К ПРОБЛЕМЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена одной из частных художественных студий Москвы второй половины XX века, руководимой учеником А.П.Остроумовой-Лебедевой Николаем Синицыным и ее значению для московского искусства 1960–80-х гг. В Студии сохранялись традиции искусства начала XX века: как пластические, так и педагогические; она генерировала живую среду искусства, где художники различных направлений, в том числе и неофициального, вели творческий диалог.

The article is devoted to one of private Moscow art studios of the second half of the XX cent. directed by A.P.Ostroumova-Lebedeva's pupil Nikolay Sinitsyn and to its value for the Moscow art of the 1960–80's. In the Studio remained the traditions of art of the beginning of the XX cent. as plastic so the pedagogical; it generated the live art environment, where artists of various directions, including unofficial, conducted creative dialogue.

Ключевые слова: Московская школа, художественная студия, методика преподавания, графическая манера, преемственность, неофициальное искусство.

Keywords: Moscow school, art studio, teaching technique, graphic manner, continuity, unofficial art.

В середине XX века в отечественном искусстве важную роль продолжают играть, как и в его начале, частные, негосударственные художественные студии. Их роль очень значительна и не ограничивается

исключительно задачами освоения профессионального мастерства. Студии часто формирует среду, где собираются единомышленники, связанные общностью взглядов, причем, не только в сфере искусства. Они представляют собой заметный компонент художественной жизни наряду с официальной художественной школой, становятся символом преемственности (главой студии чаще всего является представитель искусства начала — первой трети XX века) и свободного творческого поиска. Изучение деятельности студии позволяет коснуться нескольких вопросов, связанных с проблемами русского искусства второй половины XX века: альтернативная художественная педагогика, художественное образование в среде неофициального искусства в 1960–70-е годы.

Мы знаем несколько таких студий: в годы войны существовали студии А.Осмеркина и А.Шевченко, позже — студии П.Гриневича, В.Ситникова. Одной из таких студий, деятельность которой охватывает большой временной отрезок — с середины 1930-х до 1980-х, является студия ученика А.П.Остроумовой-Лебедевой московского графика Николая Васильевича Синицына. Со Студией Синицына связан Анатолий Зверев — один из ярчайших представителей московского андеграунда, нонконформист старшего поколения. Личность Зверева окружена множеством легенд, одна из них гласит, что художник, нигде не учился, из училища памяти 1905 года был изгнан через несколько месяцев после начала первого для него учебного года за «несоответствие облику учащегося». Этими обстоятельства объяснялась и его художественная манера, свободная и виртуозная одновременно, главным отличительным качеством которой являлись спонтанность и якобы «случайность» результата. Факт учебы в студии Н.В.Синицына ставит творчество Зверева в совершенно иную историческую перспективу: он предстает продолжателем линии графической культуры Серебряного века и 1920–1930-х годов. Что же представляла собой Студия Синицына?

Николай Васильевич Синицын родился в 1912 году в деревне Иваньково под Сергиевым Посадом, а умер в 2000 году в Москве. Он закончил в 1928 году Загорский педагогический техникум, с 1924 года располагавшийся на территории Троице-Сергиевой Лавры. В техникуме Синицын познакомился с художником-графиком В.А.Соколовым. После техникума Синицын преподавал рисование в сельских школах,

участвовал в компании по ликвидации неграмотности. В 1930 году он переехал в Москву и с 1933 по 1973 год преподавал в школе № 25 (позже № 370) в Сокольниках, из стен которой вышло немало общественных деятелей, поэтов и ученых, как учитель рисования и черчения. Кроме того, Синицын преподавал в художественной школе № 1, носящей ныне имя В.Серова, в Училище памяти 1905 года, будучи педагогом разносторонним и опытным.

В 1944 году, увлеченный творчеством художников-мирискусников, Синицын пишет письмо А.П.Остроумовой-Лебедевой и приезжает к ней в недавно освобожденный от блокады Ленинград. Эта встреча стала переломной в судьбе Николая Васильевича. Его ранние работы выполнены в технике живописи, однако, он не мог полностью выразить себя в ней. Художник находит себя в гравюре и акварели. Учителями Синицына стали А.П.Остроумова-Лебедева, А.Н.Бенуа, В.Д.Фалилеев, Иван и Александр Павловы, А.И.Усачев, график Соколов, гравер Троицкий.

Синицын — автор серий работ, посвященных московским дворцово-парковым ансамблям, таким как Царицыно, Кусково, Останкино. Темы этих работ — природа и культура — стали продолжением тем и пластических находок русской графики первой трети XX в., работ Остроумовой-Лебедевой, И.Павлова, В.Фалилеева. Архитектурно-парковый ансамбль в графических листах Синицына проникнут сложными вибрациями чувств и переживаний: восхищение природой, ее гармонией сливается с любованием архитектурой. В искусстве Синицына синтез природы и искусства помножен на высокое мастерство, ясность и гармонию передачи «видимого» и «чувствуемого». В равной мере это относится и к его акварельным пейзажам Волги, Истры, Оки.

Излюбленными техниками Синицына были цветная гравюра и акварель. Его творчество, гармонично сочетавшее традицию русской графики начала XX в., влияние японской гравюры и видение художника XX в., с присущим ему полифонизмом восприятия окружающего мира значительно повлияло на учеников его Студии. На протяжении долгой и творчески плодотворной жизни Николай Васильевич постоянно самосовершенствовался как художник.

Синицын на протяжении многих лет собирал библиотеку. Он привозил

книги из Ленинграда (особенно любил букинистический магазин на Литейном проспекте), покупал их в Москве, на Преображенском рынке, где в те годы располагался «антикварный рынок»: были книжные лавки, продавались предметы старины, вообще редкие предметы. Синицын собирал журналы «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы», издания И.Кнебеля и А.Ступина. Особенно его интересовали книги по графике. Помимо преподавания в школе, Синицын работал художником-оформителем, а заработанные деньги шли на пополнение коллекции графики. Она включает гравюры Остроумовой-Лебедевой, которая дарила Синицыну свои работы (на основе коллекции Синицын издал в 1964 году монографию об Остроумовой-Лебедевой) [3]. В 1950-е годы началась переписка с А.Н.Бенуа. Бенуа посылал из Парижа в Москву свои работы, фотографии (к сожалению, большинство из них не дошли), а Синицын — свои листы из серии «Царицыно».

Синицын любил не только графику, но и живопись, причем его интересы были разнообразными, что конечно, отражалось на его педагогической практике. Он не замыкался ни чем-то уже найденном, вкусы его отличались художественной широтой. Среди его любимых художников Ж.-Б.Грез и И.Шишкин (в котором Синицына привлекала близость восприятия природы, ее самодостаточности, внутренней гармонии, постоянства проявлений) и, в тоже время, колористическая свобода живописи Ф.Малявина и А.Архипова, Н.Фешина. Но самыми любимыми оставались художники «Мира искусства»: А.Бенуа, Л.Бакст, А.Головин. Из своих современников Синицын переписывался с В.Фаворским, дружил с Н.Андроновым,

В общеобразовательной школе в Сокольниках, где преподавал Синицын, он вел кружок рисования. «Уроки рисования, предмета второстепенного, он сразу вывел в число первых, — вспоминал один из учеников Николая Васильевича график Х.Аврутис, — Н.В. быстро вычислил в наших… классах группу ребят, способных к рисованию. И предложил их родителям направить детей в его домашнюю студию. Розовый домик с мезонином, увитый плющом, весь прогретый солнцем, со скрипучими полами. Сюда мы, 5–6 его учеников, приходили рисовать» [1, 19]. Так, в середине 1930-х годов у себя дома, в Сокольниках, Синицын открыл Студию. Она существовала на бескорыстных началах, Синицын

кормил ребят обедами после школы, давал материалы, краски, доски и т.д. Сокольники в те годы, да и после войны, были криминальным районом, дети там были часто голодные, предоставленные сами себе.

В 1960 годы Синицын с семьей переехал на Каширское шоссе, в коммунальную квартиру, где заниматься с учениками было негде, но в 1968 ему дали мастерскую на ул. Горького (ныне ул. Тверская), в Проезде Художественного театра (ныне Камергерский переулок) напротив здания МХАТа. С 1969 года деятельность Студии возобновилась, начался ее новый этап, новый всплеск творческого общения с учениками; в Студии сложились почти семейные отношения: учились дети учеников, приходили их жены и т.д.

Синицын воспитал целую плеяду московских графиков, среди его учеников разных лет — Дмитрий Дмитриев, Леонид Тукачев, Хаим Аврутис, Таисия Скородумова, Лев Дурасов, Анатолий Зверев, Николай Калита, Юлий Берковский, Ярослав Манухин, Юрий Жигалов, Дмитрий Краснопевцев, Игорь Богачев.

В Студию к Николаю Васильевичу ученики приходили, как домой: когда хотели и могли; показывали, что сделали дома. Четкого расписания не было, но если ученик решал, что он будет заниматься серьезно, ему нужно было выбрать жесткую систему: работать дома, регулярно приходить и показывать свои работы, много рисовать и гравировать дома.

В Студии практиковались не столько занятия в привычном понимании — скорее, совместный труд в одном помещении, вместе с учителем. Кто-то рисовал, кто-то резал гравюру, печатал, одновременно велись разговоры об искусстве. Важной была творческая атмосфера. Строгий «ранжир» — все сели и вместе рисуют или разговаривают — не приветствовался. Занятия проходили как мастер-классы, все показывалось на личном примере. Мастер сидел, резал при учениках гравюру и объяснял, что делает, рассказывал и особенности технологии, проблемы композиции. Он объяснял роль линии и то, что хочет выразить каждым движением руки. Вначале делался рисунок, затем тщательно готовилась доска, шлифовалась пемзой, создавалась ее фактура, затем — резьба, подгонка досок, чтобы при печатании не было сдвигов в рисунке.

Самого Синицына так обучала Остроумова-Лебедева. Подобный

метод преподавания, самый традиционный, в те годы сошел почти на нет в официальной художественной школе. Ученикам художественных училищ и вузов необходимо было осваивать не только художественный язык и профессиональный навык, а понимать его как инструмент для воплощения определенных «канонов» социалистического реализма. В Студии же основой обучения оставалось живое общение с художником-наставником, понимание того, что важно не только «что», но и «как» делать.

Синицын передавал своим ученикам все то, чему научили его, то, что он сам освоил и нашел, являя перед учениками единство традиции и поиска, открывая перед ними такую же возможность цельного понимания искусства. Занятия с учениками продолжались и вне Студии: Николай Васильевич много ездил с учениками: Царицыно, Сокольники, Коломенское, Кусково. Конечно, посещали музеи и выставки. Студия жила, как семья, как энергетическая общность. Синицын считал, что каждый имеет право на свое видение, на выражение своего внутреннего состояния. Здесь не было случайных людей: те, кому что-то было не близко, или те, кто не хотел упорно работать, отсеивались сами. У многих из его учеников в графике преобладает пейзаж (Ю.Жигалов, Н.Калита), у других пейзаж играет важную роль в книжных иллюстрациях. И всех объединяет прекрасная школа, твердость руки, композиции.

Большинство учеников продолжали общение с учителем всю жизнь: вначале — подготовка к художественному училищу или институту, затем — учеба, дипломы, позже — работа; за советом и оценкой шли к Синицыну. В отношениях учитель-ученик, которые культивировались в Студии, сохранялась преемственность, традиционные основы обучения. У Остроумовой-Лебедевой Синицын знакомился с коллекцией гравюр старых мастеров, с альбомами, куда она вклеивала репродукции любимых гравюр; старыми книгами по гравюре (1). Она передала Синицыну опыт переживания искусства Дж.Уистлера, своего учителя, и восхищение японской гравюрой. В собственной коллекции Синицына хранилось несколько японских гравюр. Остроумова-Лебедева использовала технику японской гравюры: приемы печати, прозрачность цвета, особенно трудную при наложении нескольких досок, и передала свой опыт Синицыну, а он — своим ученикам (2).

Одним из учеников Синицына был А.Зверев. Его, ученика сокольнической школы, художник воспитывал буквально с 1 класса, Зверев писал ему письма из армии, и вплоть до самой смерти в 1986 году Зверев не прерывал отношений с учителем. Он называл Синицына «дед» и говорил, что это не от слова «дедушка», а от слова «детка».

Как и другие ученики Студии, Зверев резал гравюры, выполнял рисунки. В коллекции А.Н.Коротаевой хранятся 20 рисунков и живописных работ Зверева. По ее воспоминаниям, Зверев рисовал с огромной энергией, с полной концентрацией. Оставлять кому-либо свои рисунки он не любил даже в школьные годы; всегда, уходя, брал с собой, а потом запихивал их в подъезде за батарею. По совету Синицына, Зверев окончил училище по специальности «маляр», а когда поступил в Училище памяти 1905 года, Синицын и Владимир Акимович Рожков хлопотали, чтобы его не отчислили «за несоответствие облику учащегося», но безуспешно.

Зверев обычно воспринимается как живописец по преимуществу: «Зверев видится одним из последних, быть может, потому наиболее выдающихся воплощений самого «духа живописи» в русской художественной культуре, редкой вспышкой чисто живописного артистизма», — писал о Звереве С.Кусков [2, 14]. Однако во всех работах Зверева, казалось бы, истинно-живописных, велика роль линии, пятна, плоскости. Примечательна и любовь Зверева к графическим материалам — гуаши, бумаге. Проявление графического мышления в большинстве его работ объяснимо именно в контексте той школы, преемником которой Зверев стал благодаря учебе в Студии Н.В.Синицына. Соединение живописного и графического начал — одна из важных проблем пластической культуры начала XX в. Наследником ее выступил Зверев. Живописное и графическое — воздух, вибрация цветосветового тона, линия, пятно — сосуществуют, дополняя друг друга.

Именно Зверев привел в Камергерский, к Синицыну, других представителей неофициального искусства: В.Немухина, В.Ситникова, М.Шемякина. Они свои работы не показывали, только общались с Синицыным: пили чай и обсуждали, чего хотят в искусстве. Кроме них бывали П.Оссовский, И.Кусков. Еще раньше попал к Синицыну

друг И.Кускова Д. Краснопевцев, также представитель андеграунда. Синицын помогал Краснопевцеву собирать свою коллекцию редких предметов, они вместе ездили на Преображенский рынок.

Ученики Синицына общались не только в его доме, деления на «официальных» и «неофициальных», по воспоминаниям А.Н.Каратаевой, не ощущалось: ходили на выставки к друг другу, те, что были секретарями СХ, помогали с заказами. Так, Ярослав Манухин дружил с Краснопевцевым и выполнил его графический портрет с перстнем, раскритикованный на одной из Молодежных выставок: образ с перстнем казался слишком вызывающим, как и личность Краснопевцева.

Художественная педагогика второй половины XX века, деятельность частных студий демонстрирует динамику притяжений и отталкиваний в сложных художественных процессах того времени, а связующие нити традиции дают возможность увидеть ситуацию в нашем искусстве максимально непредвзято. Изучение проблем художественного образования в среде неофициального искусства, мало до сих по изученных, помогает уяснить границы термина «неофициальное искусство».

Примечания:

1. Сейчас — в кабинете А.П.Остроумовой-Лебедевой в Государственном Русском музее.

2. Влияние японской гравюры связано у Синицына с В.Д.Фалилеевым, особенно в том, что касается передачи цвета в гравюре. Московский архитектурный пейзаж был темой творчества И.Павлова.

Библиография:

1. *Аврутис Х.* Поминальные камешки. Автобиографические заметки. — М., 2007. — С. 19.

2. *Зверев А.* Альбом / автор-сост. С.Ямщиков. — М.: Галарт, 1994. — С. 14.

3. *Синицын Н.* Гравюры Остроумовой-Лебедевой. — М.: Искусство, 1964. — 144 с.

В.Ф. Сидоренко

КРЕАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРОВ

Понятие «креативная живопись» впервые предлагается в данной статье как обозначение актуальной образовательной дисциплины в вузах художественного и дизайнерского профиля, обновляющей и расширяющей содержание понятия «декоративная живопись», используемого в нынешних программах дизайн-образования.

The concept of «creative painting» was first proposed in this paper as a symbol of urgent educational disciplines in the universities of art and design profile, update and expand the concept of «decorative painting» as used in the current program design education.

Ключевые слова: креативность, декор, абстрактная форма, инсталляция, монтаж, проект.

Keywords: creativity, decor, abstract form, installation, assembly, project.

Понятие «креативная живопись» впервые предлагается в данной статье как обозначение актуальной образовательной дисциплины в вузах художественного и дизайнерского профиля, обновляющей и расширяющей содержание понятия «декоративная живопись», используемого в нынешних программах дизайн-образования на протяжении многих десятков лет и не разу не удостоенное переосмысления в контексте динамики новейшего художественного процесса.

Итак, понятие «креативная живопись» не отрицает, включает в себя и сохраняет весь накопленный многолетний творческий, практический и методический опыт «декоративной живописи» как образовательной дисциплины.



Рисунок 1.
Самовар

В понятии «декоративная живопись» как образовательной дисциплины есть некая двусмысленность. Язык декоративной живописи был изначально связан с функцией «декора» в продукции художественных промыслов, т.е. живопись как украшение на утилитарных предметах: классические картины на фарфоровых вазах, лаковая живопись на шкатулках и мебели, батик, шпалеры, декоративные и плательные ткани, обои, расписные дворцовые сервизы посуды, стенная роспись интерьеров и др. Живопись в роли декора отличается от станковой живописи не только по технике, но и по художественным средствам, по своей философии и эстетике, по выразительному языку. Но как образовательная дисциплина в подготовке современных дизайнеров «декоративная живопись» не имеет никакого отношения к «декору». В главном, т.е. как жанр ремесла и творчества она сохраняет свои родственные корни и признаки именно станковой живописи, а не прикладное значение «декора». Поэтому, чтобы избежать терминологической путаницы и двусмысленности, целесообразно назвать интересующий нас предмет не «декоративной», а «креативной живописью», т.е. положив в основу цель и метод образовательной дисциплины, а не «декоративность» как один из частных формальных признаков «по аналогии». В этом смысле не менее важным признаком

и средством формообразования является язык орнамента. Отсюда понятие «орнаментальности» как одной из цвето-пластических ценностей креативной живописи.

Креативная живопись родилась в стенах ВХУТЕМАСа и Баухауза как образовательная дисциплина, интегрированная в авангардный художественный процесс, альтернативный сюжетно-изобразительному академизму и «украшательским» художественным промыслам, и развивалась как актуальная экспериментальная художественная методология XX в., основанная не на сюжетно-изобразительных формах, а на пластических ценностях АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ — геометрия, цвет, фактура, плоскость, линия, пятно, рельеф**,** ритм, пропорции, контраст, асимметрия, монтаж, коллаж и т.д. Поэтому в системе «актуального искусства» XX века, насчитывающего около семидесяти направлений, креативная живопись не составляет какого-то самостоятельного направления, а есть сама его сущность. А в качестве образовательной дисциплины креативная живопись экспериментирует с формальными средствами всех направлений.

Эксперимент — наиболее значимая рабочая категория креативной живописи как метода цвето-пластического формотворчества.

В каком-то смысле к эксперименту можно отнести и маргинальное самодеятельное уличное декоративное искусство, которое, не чураясь эклектики, соединило и связало орнамент, живопись и каллиграфику в новом китчевом жанре «графити», и его новейшие разновидности. В образовательной концепции и программе креативной живописи опыт и метод «графити» также находит применение.

Современная креативная живопись, вобрав в себя в своей собственной эволюции радикальный авангард и сохраняя достижения и ценности абстрактного нефигуративного искусства, теперь не только не отрицает, но «возвращает» культуре преображенное изобразительное начало, видя в нем неисчерпаемые возможности создания остроактуальных содержательных композиций, раздвигающих границы и открывающих новые пути, направления, средства и приемы визуального творчества: символизация, метафоризация, стилизация и др. Фигуративные мотивы и сюжеты комбинируются с нефигуративной живописью с помощью приемов монтажа, коллажа, «наплыва» и т.п.,

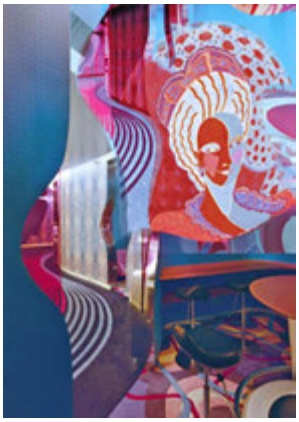


Рисунок 2. Портрет в интерьере



Рисунок 3. В тени виноградника

в том числе с использованием фотографии и новейших программных средств компьютерных технологий. Надо заметить, что российское дизайнерское образование, даже во вхутемасовский период, не отрекалось полностью от фигуративной живописи, а искало пути его трансформации и интеграции с цветопластическими упражнениями по пропедевтике, а также с фотографикой, текстильным, графическим и средовым дизайном.

Современная креативная живопись теперь не отрицает и орнаментализм, как его отрицал столетие назад модернизм в лице Адольфа Лооса («Орнамент и преступление», 1925 г.). Напротив, принцип орнаментализма, как теория и практика создания образцов пластического совершенства, заключенная в математически выверенной пропорционально-ритмической организации шедевров кельтского, японского, иранского, русского орнамента и других мировых культур, — этот принцип и опыт сегодня является базовым для креативной живописи.

Как предмет дизайнерского образования, креативная живопись не ассоциируется с функцией украшения. Она самодостаточна как образовательный жанр, который изучается, разрабатывается и практически осваивается в качестве дисциплины, формирующей профессиональную оптику глаза, способного мыслить и лепить

цветоформу как визуальную парадигму художественной композиции, не имеющей специального целевого назначения, и именно поэтому открытой для самого разного целевого использования.

Ритмо-пластический и тонально-цветовой строй образуют каркас креативной живописной композиции. При этом ахроматический тональный каркас первичен. Современная цифровая техника (компьютер) позволяет контролировать пропорцирнально-ритмическое и пластическое качество тонального каркаса (контрасты, нюансы, плотность, фактуру, и т.п.) путем периодического «обесцвечивания» композиции в процессе поиска «единственного» решения. Принцип пропорционирования и группировки трех тонов в поиске «цельного» решения является классикой «правильного» построения тонального каркаса. На найденном ахроматическом каркасе строятся цветовые гармонии.

Система цветовых гармоний основывается на теории цветового круга, в котором выделяются гармонические группы «родственных», «родственно-контрастных» и «контрастных» цветов. Существуют разные теории гармонических сочетаний на основе выбранных опорных цветов круга. Наиболее распространенная модель кладет в основу физиологию цветового зрения теорию трех цветочувствительных центров на сетчатке человеческого глаза: красный — желтый — синий. Другая — альтернативная — модель опирается на культурно-психологический опыт и символико-архетипическое восприятие цвета, выделяющее не три, а четыре «главных» цвета, образующих две пары контрастных цветов и две крестообразно пересекающиеся под прямым углом диагонали цветового круга: красный — зеленый (горизонталь); желтый — синий (вертикаль). Все возможные контрастные пары цветов находятся на противоположных концах диаметра. Четыре сектора цветового круга называются «родственными» цветами — оранжевые, желто-зеленые, сине-зеленые, фиолетовые. На вертикальных и горизонтальных хордах круга располагаются «родственно-контрастные» цвета. Колористика, построенная на этой модели, следует великим традициям мировой цветовой культуры.

В истории мировой культуры есть немало примеров построения совершенного живописного цвето-пластического художественного ансамбля произведения, в котором музыкальность пропорций,

ритмико-пластическая организация красочной поверхности сочетаются с высоким смыслом художественного образа — образа вечной и совершенной духовности. Один из таких шедевров — «Троица» Андрея Рублева — наглядное пособие для изучения принципов, наследуемых декоративной живописью от русской иконы: высвобождение пластической и символической сущности формы и цвета, преодоление натуралистического видения предмета и преображение его в орнаментально-цветовой пластике, насыщенной символическими ассоциациями. Орнаментальная стилизация формы вырывает предмет из привычного бытового контекста, высвобождая фактуру, ритм, цвет, плоскость, контрасты и нюансы, пространство и время, композицию, наполняя их восприятие символическими ассоциациями. Здесь не цвет принадлежит предмету, а предмет принадлежит цвету. Предмет в утилитарно-материальном смысле — вторичен. Предмет и цвет восходят к символу, прозаичность преодолевается цвето-ритмическим и музыкально-гармоническим строем изображения, светолепкой, преображающей предметный мир в созерцание метафизической красоты (П.Флоренский. «Иконостас»).

Светолепка — это не физическая светотень, моделирующая внешним источником света объем предмета и пространства в реалистической живописи. Светолепка — это выявление внутренней светоносности цветового пятна, символически обозначающего предмет в декоративной композиции. Светоносность — метафора духовности, созерцаемая буквально физически и чувственно как красота и гармония цветоформы действительности, воссозданной в поистине креативной живописной композиции. Свет в живописи — синоним светоносного пространства, т.е. пространства как источника света. Это качество достигается особым наложением красочного мазка кисти на поверхность белого или тонированного картона или холста, использованием приемов контраста и нюанса, лессировки и фактурного пятна и т. д.

Важным аспектом красочной поверхности живописи является фактура. Фактура, как и пространство, — это особая художественная реальность, неразрывно связанная с цветовыми качествами живописного произведения. Это образ бесконечно разнообразных материальных качеств визуального мира, проецируемых в



Рисунок 4. Дама с веером

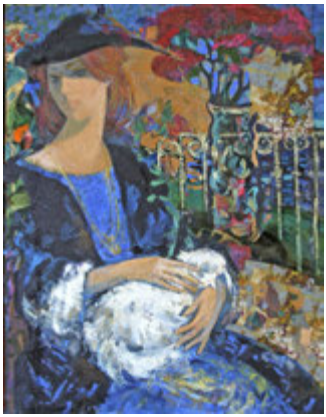


Рисунок 5. Дама с собачкой в Ялте

материальную плоскость живописи. Традиции конструктивной организации фактуры или красочной поверхности иконы, фрески, мозаики, витража, а также современного искусства являются классическими источниками вечных ценностей для экспериментов и подлинного творчества в современной живописи.

Для студийных учебных занятий живописью в условиях вуза натурные постановки в жанре традиционного натюрморта являются не самым лучшим провокатором креативного мышления. Метод инсталляций и перформансов для такой провокации более адекватен. Символичность предметной формы создается неожиданным композиционно-смысловым взаимодействием между предметами и их окружением. Когда предметы подобраны не случайно, а их взаимодействие с окружением осмысленно, возникает внутренняя связь, образующая смысловой каркас предметно-пространственной структуры, а композиция приобретает качество живописно-художественного ансамбля.

Креативная живопись как образовательная дисциплина является мощным средством развития визуального мышления, композиционного формообразования, способностей воображения, абстрагирования, обобщения, стилизации, а также освоения мирового опыта, средств и методов цветопластики в актуальном контексте современного искусства и дизайна.

Завершающим этапом в освоении этой дисциплины является программа «Методы креативной живописи в современном арт-пространстве и графическом дизайне» для подготовки магистрантов, способных владеть средствами, приемами и методами создания новых творческих решений в проектировании рекламы, печатной продукции, экспозиционной среды и визуальных коммуникаций, включающих в себя изобразительный материал самого разного жанра и стиля. В дисциплине рассматривается проблема создания современной изобразительно-живописной формы, построенной на принципах, методах и открытиях актуального формообразования современного искусства, а также на философии художественно-проектного подхода в пластических трансформациях изобразительной формы. При этом в создаваемой новой реальности живописного изображения магистранту предлагается не подражать прототипу, а всякий раз находить и теоретически обосновывать актуальный код проектного формообразования, функционально нацеленного на решение практических задач рекламы, многостраничных изданий, экспозиционной среды, визуальных коммуникаций и др. Освоение на высоком теоретическом и практическом уровне методов монтажа, коллажа, ассамбляжа, инсталляции, компьютерной графики, проектного подхода в комплексе со всем богатством средств и технологий создания цвето-пластических, фигуративных и абстрактных, декоративно-плоскостных и объемно-пространственных (средовых) живописных композиций в традиционной и современной художественной культуре — все это входит в содержание данной учебной дисциплины, интегрированной в общую программу подготовки магистра как специалиста с высоким уровнем компетенций в области проектирования рекламной графики и визуальных коммуникаций.

Н.К. Шабанов, Н.С. Степанова-Третьякова

ФОРМИРОВАНИЕ У БУДУЩИХ АРХИТЕКТОРОВ И ДИЗАЙНЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УМЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ НАБРОСКОВ

В данной статье рассматриваются вопросы формирования художественных умений у будущих архитекторов и дизайнеров в процессе выполнения набросков. Художественные умения оказывают непосредственное влияние на формирование профессиональных навыков, которые необходимы для студентов в период их обучения в вузе. Именно набросок является одним из вспомогательных средств академического рисунка. В процессе выполнения быстрых зарисовок будущие архитекторы и дизайнеры осваивают способы и закономерности передачи формы. К ним относятся передача пропорциональных соотношений, конструкция, пластика, объем, поэтому в системе художественных дисциплин в архитектурно-дизайнерском образовании набросок должен занимать особое место. Владение техникой выполнения набросков позволяет обучающимся творчески реализовывать свои мысли более свободно, выполнять в архитектурно-дизайнерском проектировании такие задания, как эскизы, композиционные поиски, «клаузура» и непосредственно сам проект. В связи с этим представляется актуальным произвести обобщение и систематизацию по данной теме.

This article discusses the formation of the artistic skills of future architects and designers in the process of implementation of the outline. Artistic skills have a direct impact on the formation of professional skills necessary for students during their period of study at the University. The sketch is a subsidiary means of academic drawing. In the process of doing quick sketches, future architects and designers, master the methods and patterns of transmission forms. These include: transfer of proportional relations, design,

plastic, volume. Therefore, in the system of artistic disciplines in architectural design education outline must occupy a special place. Mastery of the technique of execution of the outline allows students to creatively realize their thoughts more freely, to perform architectural design engineering tasks such as sketches, compositional quest «Clausura» and directly the project. In this connection it is relevant to make a generalization and systematization on the topic.

Ключевые слова: художественные умения, архитектура, дизайн, рисунок, пространственно-пластический способ, набросок.

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, sketch.

Любые умения, включая и художественные, базируются, прежде всего, на знаниях, полученных на занятиях. Их основа заключается в способности к целенаправленной и продуктивной деятельности ведущей к положительному результату [1]. А сочетание художественных и профессиональных умений приводят к приобретению навыков и мастерства в целом, которые необходимы в архитектурно-дизайнерском образовании.

Начиная с возникновения академической системы образования, в программе подготовки будущих художников, дизайнеров и архитекторов наброски занимали особое место. Они и в настоящее время являются неотъемлемой частью такой дисциплины, как рисунок. Бесспорно, студенты, осваивая в процессе изображения натуры технику выполнения «беглого» рисунка, формируют у себя художественные умения. Набросок как составная часть академической системы рисования нацелен не только на передачу характера, образности, сходства с натурой, но и на изображение формы [2]. Из исторического развития изобразительного искусства следует, что форма состоит из конструкции и объема. В результате сложилось четыре способа передачи



Рисунок 1а. А. Матисс



Рисунок 1б. П. Гоген

натурного изображения. Первый — контурно-схематический, второй метод — геометрально-математический, третий — конструктивно-пространственный и четвертый — пространственно-пластический метод изображения [3]. Зачатки передачи формы четвертым методом можно наблюдать еще в первобытном искусстве [2]. Его также в XX веке знаменитый художник-педагог Н.Э.Радлов назвал «Методом плетения каната (веревки) или косы» [4]. Самым замечательным является то, что автор не просто создал описание, но и сопоставил методы контурно-схематического, плоскостного, и пространственно-пластического — объемного изображения натуры. Оба метода осуществляются линейным способом изображения предмета или объекта. Но между ними стоит большое отличие, которое заключается не только в передаче, но и восприятии формы. Подтверждением служат слова Н.Э.Радлова: «Плоскостное изображение, лишая рисуемую модель ее предметности, помогает извлечь ее линейные, так сказать, орнаментальные свойства. Объемное изображение, игнорируя орнаментальные качества модели, указывает кратчайший путь к определению ее объемных, предметных качеств» [4]. Пространственно-пластический способ изображения заключается в оплетении формы, линией, которая заводится вовнутрь ее в пространстве; таким образом, он представляет собой сочетание суммы пластических ритмов линии, которые передают характер очертаний



Рисунок 2а. Этап 1. Плоскостное очертание формы с заливкой теней черным тоном



Рисунок 2б. Этап 1. Плоскостное очертание формы с заливкой теней черным тоном

предметов, которые воспринимаются при помощи такого составляющего компонента в рисунке, как освещение. Пластический способ изображения как элемент целостного видения формы включает в себя все три способа изображения, которые являются мыслительными операциями анализа натуры [3]. Этим способом изображения владели такие художники, как А.Матисс, П.Гоген, А.Тулуз-Лотрек, П.Пикассо, О.Бердслей, В.Серов, А.Муха, И.Билибин, А.Дейнека (рис. 1). Освоение же пространственно-пластических характеристик в передаче формы позволят студентам архитекторам и дизайнерам развить чувство восприятия и передачи характера внешней формы в художественной и проектной деятельности, которая базируется на знаниях конструкции. Но так как сразу делать линейные рисунки тушью или гелиевой ручкой, без предварительных зарисовок карандашом, сложно, необходимо процесс освоения набросков разбить на этапы. Сначала ввести для студентов задания на передачу пластики натуры по средствам передачи плоскостных очертаний

формы с заливкой теней черным тоном. Следующим этапом является многократное пластическое повторение линий по форме. Далее работа заключается в выполнении одной пластической линией, т.е. пространственно-пластический способ изображения, с тщательной детализацией. Итоговое упражнение — стилизация пластического решения, т.е. обобщенное изображение.

На первом этапе освоения пластического характера формы студентам направлений архитектуры и дизайна предлагается выполнить наброски средствами передачи плоскостных очертаний формы с заливкой теней черным тоном. Данное предложенное задание предполагает разбитие формы на свет и тень без использования карандаша при помощи таких художественных материалов, как тушь, перо кисть. Теневые части изображения заливаются тушью (рис. 2).

На втором этапе предлагается выполнить наброски многократным пластическим повторением. Этот способ помогает адаптировать будущих архитекторов и дизайнеров к освоению пластической формы изображаемых предметов и объектов. Процесс введения многократного пластического наложения линии подразумевает множественное нанесение их со стороны тени, частичное — полутени и отсутствие со стороны света и блика. Графическое изображение на листе осуществляется при помощи туши и пера, без предварительного рисунка карандашом. Привыкая к многократному пластичному нанесению рисунка, студент развивает собственное восприятие пластики формы, а также графические художественные умения (рис. 3).

На третьем этапе осуществляется переход непосредственно к пространственно-пластическому способу изображения формы, по средствам одной пластической линии. Она не обрисовывает контур, как в контурно-схематическом изображении, а оплетает форму, заводится вовнутрь ее в пространстве, источник освещения диктует будущим архитекторам и дизайнерам пластические выходы. Линия проходит со стороны полутени и тени, а там, где идет сильное освещение формы, — пропадает и тем самым представляет собой сочетание пластических ритмов. Изображение необходимо передать с тщательной детализацией. Работа выполняется при помощи туши и пера без рисунка карандашом (рис. 4).



Рисунок 3. Многократное пластическое повторение



Рисунок 4. Пространственно-пластический рисунок.

На четвертом этапе студентам предлагается выполнить стилизованное пластическое изображение. Процесс также выполняется одной линией пером и тушью, но без тщательной детализации. В ходе работы будущие архитекторы и дизайнеры создают постепенное условное изображение, убирая детализацию. В результате итоговые работы доводятся до сильного упрощения с применением гротеска. Таким образом, студенты развивают обобщенное условное восприятие и художественные умения владения стилизованной пластической трактовки формы, которое может применяться при создании «стофажа», пиктограмм, выполнения «клаузуры» в проектной деятельности.

На данном этапе установления единой стандартизации в современном образовании Высших технических учебных заведений, которые включают в себя такие направления, как архитектура и дизайн, предполагают, прежде всего, не только техническую ориентацию, но и художественную, являющуюся главным

компонентов эстетики, красоты. Безусловно, проектированные объекты должны быть не только функциональны, конструктивны, но и эстетичны, гармоничны, привлекательны. В русле такой дисциплины, как рисунок, введение упражнений по освоению пластических набросков формирует художественные умения у будущих архитекторов и дизайнеров, а сочетание художественного цикла в техническом образовании с профессиональными дисциплинами дает студентам полное представление о функции, конструкции и красоте объекта. Такая составляющая часть наброска, как форма, включающая в себя внутреннее содержание и оболочку, имеет различные пластические характеристики. Они в свою очередь оказывают влияние на психофизиологическое состояние человека. Таким образом, характер пластического решения создает психологические аспекты создания и восприятия архитектурного или дизайнерского объекта, а чтобы обучить студентов создавать гармоничные проекты, необходимо развить художественные умения средствами пространственно-пластического наброска. Успешное поэтапное освоение закономерностей характеристики формы в рисунке побуждает будущего архитектора и дизайнера к пониманию единого стилевого, пластического решения в передаче образа. Это является итогом формирования художественных умений, а также достаточным уровнем подготовки будущих дизайнеров и архитекторов.

Библиография:

1. Гальперин П.Я., Талызина Н.Ф. Формирование знаний и умений на основе теории поэтапного усвоения умственных действий. — М.: Изд-во МГУ, 1988. — 135 с.

2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]. — URL: http://lib.ru/TEXTBOOKS/ART/vipper.txt (дата обращения 20.05.2015).

3. Степанова-Третьякова Н.С., Шабанов Н.К. Формирование художественных умений у студентов дизайнеров, архитекторов по средствам освоения формы предметов в академической системе

рисования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова. — Москва, 2014. — № 4. — С. 295–300.

4. Радлов Н.Э. Рисование с натуры. – Л.: Художник РСФСР, 1978. — 126 с.

5. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. — М.: Агар, 2000. — 251 с.

6. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — 240 с.: ил.

В.В. Кулешов

РОЛЬ АВТОРА В ЦИФРОВОМ ИСКУССТВЕ

От редакции. Статья В.В.Кулешова подготовлена в рамках очередного этапа программы Темпус 544083 “Enhancement of Russian creative education: new Master program in Digital Arts in line with EU standards [ENMDA]” (Улучшение Российского креативного образования: новая магистерская программа в области Цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС). Цель проекта (2013-2016): разработка и внедрение магистерской программы в области компьютерного дизайна, согласованной с европейскими университетами, и основанной на стандартах европейских вузов. МГХПА им. С.Г.Строганова, также как и другие вузы, участвующие в Программе, приступили к подготовке учебных пособий для магистерских программ в области цифрового искусства. Статья резюмирует некоторые теоретические проблемы, связанные с интеллектуальным характером цифровых технологий как инструментов в дизайн-проектировании.

«Цифровое искусство» — термин, который используется уже достаточно широко, но пока, скорее, относится к вере человека в возможности искусственного интеллекта, чем к его текущим достижениям. При этом само понятие «искусство» продолжает вызывать дискуссии [1], и это усложняет определение роли и значения компьютера и человека в создании художественного произведения.

Would we call «piece of art» every entry which we see on exhibition if it was done by artist? Would we call it «digital» if programmer helped him fulfill this work? For teaching students we have to imagine absolutely clear the problem of intersection art and technology as an important research field of current digital culture.

Ключевые слова: цифровое искусство, компьютерные технологии, образование, творчество, сетевая природа, презентация, интерактивность.

Keywords: digital arts, computer technology, education, creativity, network nature, automation, presentation, interactivity.

Само слово «искусство» не было специально придумано для обозначения отдельного вида культурной деятельности. Оно используется в русском языке благодаря тому, что отражает важную особенность работы мастера. В слове одновременно отражено два важнейших качества — искусственность (сделано руками человека, art — artificial) и искусность (сделано замысловато, мудрено и очень качественно). Недаром в области искусства утвердился термин «творчество» (творить, создавать, create — creation, creativity), т.е. активный поиск нового в области определенной деятельности, а выдающегося представителя называют мастером (квалифицированный ремесленник, авторитетный специалист). По мере того как функции детального фиксирования окружающей действительности взяла на себя фотография, на передний план в художественной области стал выходить креатив — психологическая особенность человека думать и действовать необычно, оригинально, способствующая активному поиску и неожиданным художественным находкам.

В Европе до XV века изобразительное искусство считалась «механическим», куда относились все операции, связанные с ручным трудом (в античности любой вид физического труда, в том числе и ручной труд художника, считался делом раба, и к их профессии относились с некоторым пренебрежением). Позже, аргументируя тем, что ручному труду предшествует замысел, художников стали причислять к представителям свободных искусств.

Появление новых техник и технологий не может кардинально изменить фундаментальную задачу искусства, для которого не имеет большого значения, какую цель преследовал автор, — самовыражение или общественный заказ, предназначено произведение определенному кругу почитателей или рассчитано на широкую аудиторию, предполагает оно кратковременное или продолжительное восприятие.

Белинский утверждал, что жизнь в поэзии является больше жизнью, чем в действительности. Это можно интерпретировать так: изображая что-либо, художник может яснее, чем в жизни, выразить

заинтересовавшую его особенность: форму, психологическое состояние, характер и структуру взаимоотношений, сочетание цветов, размеров или количества. Недаром фотограф, который не изменяет сами объекты съемки, для целей создания экспрессии и акцентированности выбирает наилучший масштаб, выразительный ракурс в сочетании с целенаправленной организацией освещения.

Если таким образом рассматривать базовое назначение художественной деятельности, то художественные стили, авторские манеры, техники исполнения, размеры и места расположения становятся второстепенным фактором, играющим роль способа донесения информации и метода воздействия искусства на зрителя. Цифровое искусство вписывается в этот процесс и значительно расширяет потенциал, которым оперирует художник или дизайнер.

Приходится констатировать, что постоянно расширяющееся поле применения цифровых технологий неумолимо сужает сферу деятельности сторонников консервативных взглядов на художественное творчество. Однако полного исчезновения, скорее всего, не произойдет в связи с постоянным интересом людей к «живому искусству», в то время как компьютерные изображения выглядят, скорее, как репродукции. К этому можно также добавить, что при использовании цифровых технологий происходит растворение понятий «оригинал», «копия», «размер произведения» и т.п. Если у нескольких людей имеется одинаковый файл, то любой из них может утверждать, что они обладатели оригинала. Распечатка одного и того же файла может отличаться при различных условиях печати. Просмотр на экране также зависит от его системы, освещенности окружения, настройки монитора, качества его изготовления т.п. Таким образом можно наблюдать ремейк принципа «истории искусства без имен» (Kunstgeschichte ohne Nahmen), который, как утверждается, существовал в Германии «с самого зарождения истории искусства» [2].

Многих современных художников идея раствориться без следа в культурном пространстве совсем не привлекает, и они возлагают надежды на систему защиты авторских прав, однако в цифровой информационной среде определить, отследить и защитить авторство

становится все труднее. Студенты, намеревающиеся активно работать в области цифрового искусства, обязательно должны изучать способы защиты своих авторских прав на произведения и условия соблюдения прав других людей. Игнорирование этих вопросов может серьезно испортить творческую карьеру художника и важность копирайта необходимо внедрить в сознание будущих авторов.

Любой отдельный материал или инструмент для художественной деятельности неизбежно порождает свою технику, которая сочетает в себе и подготовку к работе, и сам процесс создания произведения, и его демонстрацию, и последующее хранение. В одной только живописи существует целый набор техник, куда, при определенных условиях, можно включить и совсем современные средства, такие как, например, аэрография. Если рассмотреть графику, то здесь еще больше разнообразия в связи с бесконечным богатством средств. При этом выбор техники зачастую коррелируется с задачами, которые формулирует автор и которые должны наилучшим образом сочетать образность, выразительность, технологичность, иногда экономичность и т.д.

КОМПЬЮТЕРНОЕ искусство

Ода из возникающих проблем состоит в определении термина «цифровое искусство». Сейчас трудно себе представить ситуацию, когда художник, не говоря уже о дизайнерах, вообще никак не использует цифровую технику. Значит ли это, что любая его работа автоматически попадает в категорию цифрового искусства? Какие формальные условия должны соблюдаться, чтобы это можно было уверенно утверждать? Какие задачи возлагаются на центральный процессор, а какие — на компьютерного художника, чтобы работу можно было охарактеризовать как цифровое произведение искусства?

Если говорить о цифровой природе произведения, то, видимо, эта особенность должна принципиально выделять его на фоне работ, относящихся к другим видам искусства. Многое из того, что теперь делают на компьютере, делалось и традиционными методами, поэтому важно найти эти индивидуальные отличия, рассмотрение и оценка которых были бы достаточно специфичны и характеризовали произведения или проекты с учетом условий и возможностей

соответствующих рассматриваемой технологии. Можно назвать несколько таких уникальных в своей новизне областей творческой деятельности, которые могут быть выполнены только на компьютере:

- трехмерное моделирование и визуализация;
- трехмерная анимация;
- 3D видеомаппинг;
- интерактивность;
- использование возможностей программирования;
- видеоэффекты и др.

Помимо способов выполнения, есть еще и уникальные возможности демонстрации и просмотра предлагаемого материала. Эти возможности значительно расширили как набор вариантов (индивидуальный, коллективный, группа дистанционно удаленных пользователей и др.), так и разнообразие самого контента (быстрый переход по ссылкам, просмотр и редактирование или комментирование, статичная и динамичная форма подачи материала: слайд-шоу, анимация, видео и др.):

- интернет-публикации с использованием изображений и видео;
- мультимедийные композиции;
- компьютерные игры;
- компьютерное оформление публичных мероприятий;
- интерактивная живопись и др.

Видимо, «цифровое искусство» должно обязательно сочетать разнообразные компьютерные средства создания художественного контента и соответствующие электронные способы его представления, включающие возможность интерактивного контакта со зрителем. В другом случае, это будет уже адаптация традиционных технологий к современной техническим средствам, смешиванием цифрового обличия и аналогового (классического) характера художественного произведения, например, с целью достижения большего удобства. Примером могут служить ранние «хеппенинги» Джона Кейджа (John Cage) и его сподвижников из Black Mounting College, которые представляют собой опыты использования мультимедийных средств для достижения более высоких уровней визуального представления. «Некоторые артисты сочетают цифровые элементы и «реальные»,

например, представление Wooster Group′s под названием “To You the Birdie” [3], основанное на традиционной театральной игре, пьеса изменена использованием мультимедийных элементов, которые разбивают и обогащают текущее повествование и то, как это представляется зрителям. Например, видео применяется для того, чтобы показать невидимые элементы действия, которые, в обычных условиях, зритель бы не увидел» [4].

Некоторые работы, выполненные на компьютере, затруднительно или вообще невозможно представлять без какой-либо дополнительной информационной оболочки или интерфейса для удобства управления демонстрацией. Лавджой (Lovejoy) [5] утверждал, что «цифровое искусство» как сетевое средство общения требует взаимного контакта с аудиторией и что такое искусство «является незавершенным без какой-либо формы вовлечения окружающих» [4].

Для максимального комфорта зрителей основные произведения могут дополняться всевозможными информационными материалами, включенными в общую демонстрационную композицию. Мультимедийные проекты представляются той каплей воды, в которой могут быть сконцентрированы все современные средства визуализации, ставшие доступными благодаря цифровым технологиям.

Деятельность одного из «пионеров компьютерного искусства» Веры Молнар (Vera Molnar) и других первопроходцев послужила формированию нового направления, которое стало связующим материалом для современного искусства. «Технологический характер изобразительных средств изменил суть работы художника и даже те умения, которыми он должен обладать. Мор (Caroline Mohr) и ряд других ранних компьютерных художников, включая Вуди Васулка (Woody Bohuslav Vasulka), стали доверенными представителями программистов, разрабатывающих софт для создания двухмерных и трехмерных изображений. Природа этого нового типа работы была такова, что она вывела новый вид художника, который либо должен был освоить новые умения, либо работать с кем-то из области компьютерных дисциплин» [4].

В некоторых случаях компьютерные приложения предлагают альтернативные варианты работы. Например, в программе Adobe Flash

можно создавать анимацию как с помощью программирования в Action Script, так и более интуитивно понятным способом — с помощью ключевых кадров, поэтому возможности художников и дизайнеров в области «цифрового искусства» связаны с процессингом, но это не обязательное условие, без которого нельзя достичь определенного автором результата.

Компьютерное ИСКУССТВО

Средства воплощения творческого замысла всегда зависели от доступных технологий и могли включать условность или реалистичность изображения, плоскостное или объемное воплощение, декоративное или практическое назначение. При этом цель занятия искусством оставалась неизменной. Основа формирования нашего понимания гармонии — физические условия существования «homo sapiens», где играет роль как информация, воспринимаемая человеком в процессе развития плода, рождения, взросления, старения, участия в различной деятельности и т.д., так и физиологическое восприятие цвета, звука, времени и т.д.

Очень важным представляется вопрос оценки работ, которые предлагается рассматривать как произведения искусства, но в которых нет цели достижения гармонии, но есть авторская интерпретация. Логично выглядит ситуация, когда за основу берется известное понятие и даются его вариации (дерево и породы деревьев, вода и разнообразие ее представления), но странно было бы говорить о разнообразии, не определив конкретный объект. С авторской интерпретацией дело обстоит аналогичным образом.

На «Седьмой Международной конференции по вопросам Цифровых Искусств», проходившей с 19 по 20 марта этого года в Обидуше (Португалия), были показаны некоторые проекты, заявленные организаторами как произведения цифрового искусства. Если обобщить суть многих показанных работ, то роль автора, практически, сводится к составлению алгоритмов для обработки получаемых извне сигналов, которые поступают от различных устройств, оборудованных различного рода сенсорами, цифровыми камерами, микрофонами и датчиками движения.

Многие решения предполагают активное участие зрителей. От

них ожидается совершение некоторых действий, которые будут генерировать тот самый первичный сигнал. Программа, выполняя определенный алгоритм, преобразует его в визуальные образы и (или) звуковые композиции, демонстрируя с помощью какого-либо устройства итоговый результат.

Авторский замысел в этом случае заключается в выборе способа получения цифрового сигнала, а авторская интерпретация представляет собой процессинг (автоматизированная обработка), в результате которого информация анализируется и структурируется для получения визуальных и звуковых эффектов. Так как первичная информация практически носит случайный, непредсказуемый характер, то и обработанный материал также лишен определенного смыслового наполнения и содержит обычно только череду причудливых преобразований. Смотреть на происходящее бывает забавно, но с таким же успехом можно смотреть и на трансформацию облаков или игру волн. От таких работ остается не совсем понятное впечатление, где одновременно представляется авторское желание включить в общение зрителей и дать им самим возможность «соучаствовать» в создании визуального ряда, а с другой стороны — это очень похоже на обычный аттракцион, наподобие «комнаты смеха», но с более разнообразными вариациями.

Мысль, которую чаще всего выдвигали участники в качестве аргумента для придания такого рода работам статуса произведения искусства, заключавшуюся в том, что тут имеется в наличии авторская интерпретация, выглядит недостаточно убедительной. Термин «интерпретировать» в искусстве можно использовать и как авторское видение чего-то, что еще никто не описывал, и как оригинальный взгляд, отличающийся от общепринятого и устоявшегося. Говоря о первом, можно утверждать, что авторская интерпретация, которая автоматически генерируется на базе процессинга, вообще не способна сформировать некоторое осмысленное представление о чем-либо, а способно лишь некоторым образом изменить имеющийся в наличии контент. Если говорить об интерпретации как переосмыслении, то, как минимум, нужно взять нечто уже осмысленное, о чем уже есть некоторое представление, которое затем управляемо искажается и дает

толчок для фантазии у зрителя. Результат демонстрации порой бывает очень забавным и завораживающим, но монотонно повторяющимся, что, все-таки, не очень хорошо коррелирует с такими традиционными понятиями, как «креативность», творческая концепция, авторская манера, композиционное решение и т.д. Иногда демонстрируется видео, снятое в момент контакта посетителя или участника, действия которого обрабатываются на компьютере. Это больше похоже на предмет искусства, потому что видеоряд определенным образом смонтирован и наложен соответствующий звуковой фон. В организации сцен и подборе ракурсов уже ощущается желание автора продемонстрировать определенные моменты в наилучшей, на его взгляд, последовательности.

На упомянутой выше конференции чаще всего в качестве авторов выступала группа, куда входили, в т.ч. программисты, специалисты видео и звукового монтажа. И тут напрашивается мысль о том, что, если авторы произведений ограничены знаниями в области программирования, они неизбежно ограничены техническими условиями, которые декларируют технические помощники. Для «технаря» задача считается выполненной, если все работает и проблемы искусства, по его мнению, должны учитывать, что стабильное функционирование — это способ существования произведения в цифровом искусстве. Решение проблемы заключается именно в необходимости освоения художниками способов решения прикладных задач. Знания автора «цифрового произведения», должны, как минимум, распространяться на основные мультимедийные приложения и должны быть четкие представления о сопутствующих дисциплинах, чтобы, в случае необходимости, была возможность плодотворно общаться с профильными специалистами. Аналогичный путь, как я писал выше, проделали дизайнеры в начале научно-технической революции и активной компьютеризации, когда технически продвинутые пользователи на время оттеснили их от реальной практики.

Библиография:

1. *Монина Т.А*. Некоторые аспекты терминологических несоответствий // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс. — МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

2. *Базен Жермен*. История истории искусства от Вазари до наших дней. — М., 1994. — С. 136.

3. The Wooster Group (2002). To You the Birdie. Взято из: Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. — Routledge, 2004. — P. 120.

4. *Knight John*. Digital Art-Themes and Principles for Engagement // 7-th International Conference on Digital Arts-ARTECH-2015, 2015. — P. 61, 62.

5. *Lovejoy M*. Digital Currents: Art in the Electronic Age. — Routledge, 2004. — P. 229, 286.

О.А. Пушкарева

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ УПАКОВКИ

В XXI веке одно из ведущих мест в промышленном производстве в России заняла бурно развивающаяся индустрия упаковочной продукции, которая «вышла по своему рыночному обороту в число крупнейших в современном мире», что поставило перед отраслью задачу активного повышения качества. Решение проблемы предполагает учет множества факторов: производственных, социально-экономических, художественно-конструкторских. Без этого вида искусства невозможно представить жизнь человека современной цивилизации. Почти любой промышленный продукт, потребляемый населением планеты, облачается в тот или иной вид упаковки.

Packaging industry is a widely developing modern industry. It is now one of the biggest in the modern world. That is why quality is an important item today. To solve the problem many factors should be taken into consideration — in the sphere of production, economy, consumption, arcs and design. It is impossible to think of modern civilization without this type of designer's art. Practically any product, consumed by the world's population, is packed.

Ключевые слова: социокультурные проблемы, искусство графики, упаковка, концептуальный проект.

Keywords: social and cultural problems, graphic art, packaging, conceptual project.

С момента своего возникновения много сотен лет тому назад упаковка из простого ремесла постепенно преобразовалась в вид художественного творчества, базирующийся на бурно развивающейся



Рисунок 1. Михайлова В.Н. Комплект упаковки для детской обуви «Crow». Студентка 2 курса МГУДТ. Лауреат Международного конкурса упаковки «Заводной апельсин»



Рисунок 2. Пальникова К.А. Комплект упаковок для детской обуви и аксессуаров. Студентка 2 курса МГУДТ. Лауреат Международного конкурса упаковки «Заводной апельсин»

мощной промышленной индустрии упаковки, ориентированной на массовую продукцию. Таким образом, упаковка, превратившись в неотъемлемую часть жизни современного общества обрела свойства активного участия в конкурентной борьбе за покупателя.

Одной из основных функций современной упаковки, кроме высокотехнологического обеспечения безопасной транспортировки продукта, становится реклама, то есть активная возможность психологического убеждения покупателя в необходимости покупки и неоспоримой престижности товара. За прошедший период XX и начала XXI века упаковка превратилась в один из элитных видов художественного творчества, складывающийся из сочетания оптимально найденной формы, отвечающий функциональному назначении данного предмета, и активной коммуникативной функции.

В XXI веке упаковка, безусловно, является одной из структурированных позиций глобальной проблемы, стоящей перед дизайном в целом; таким образом, художнику, разрабатывающему проект упаковки приходится решать задачу не только в рамках узкой специализации, но ориентироваться

на объективный всеобъемлющий процесс, проектирования окружающей среды (по сути — принцип ритмической общности в проектировке всей окружающей среды, заложенной Ле Корбюзье в прошлом столетии). На данном этапе, зачастую, наука и искусство воспринимается, как две темы, существующие не пересекаясь, параллельно друг другу. Однако в производстве упаковки благодаря взаимодополняющим процессам — искусству и технологии — наука и искусство превращаются в единое, неразделимое, взаимодополняющее целое.

Современная упаковка имеет влияние на стилистику жизни современного общества, также и стиль жизни современного общества прямо и косвенно влияет на нее, составляя единое целое. Стилистика развития упаковочной отрасли отражает развитие технического прогресса, экономический уровень страны-производителя. Сфера упаковки имеет четкий межотраслевой характер, вследствие чего сильно влияет на все отрасли экономически. Так, например, индустрия моды неразрывно связана с упаковкой текстильных изделий и аксессуаров, как две взаимодополняющие и взаимоопределяющие отрасли. И мода, и упаковка имеют подвижную стилистику, созвучную со стилем и временем их изготовления, что ясно прослеживается при ретроспективном рассмотрении этих видов искусства.

Упаковка в качестве одного из самых коммуникативных средств имеет уникальное значение при тестировании и формировании бренда товара на рынке.

Особенная, ведущая роль в индустрии упаковки принадлежит художнику. На современном этапе задачи, стоящие перед художниками, занимающимися разработкой упаковки, непросты. Художник-дизайнер — это человек энциклопедической эрудиции. Помимо художественно-формальных задач, которые ему необходимо решить на высочайшем уровне, он должен при разработке проекта быть в курсе последних технических инновации, в том числе и способствующих улучшению в экологии, в социальной сфере, маркетинге; экономике, генерируя при этом креативные проектные идеи. Причем зачастую наиболее интересные и оригинальные идеи рождаются у молодых художников. В данном случае можно привести примеры упаковок студентов Московского государственного университета дизайна и технологии (рис. 1, 2).

Упаковка, кроме своих технических функций, — это, прежде всего, активная реклама, часто несущая еще и просветительское значение, что является одной из составляющих ее коммуникативных функций. Здесь коммуникативная функция воздействует на зрителя через принцип визуализации, в данном случае символ, орнамент, букву. Кроме рекламного характера, упаковка также несет на себе функции объемного товарного знака, так как она дает возможность выделить продукцию данной фирмы из сотен идентичных товаров. Коммуникативность упаковки, кроме вышеуказанного, выражается еще и в позиционировании ее для пользователей разных слоев населения. Это может быть яркая, радостная упаковка для ребенка; нарядная — для женщин; изысканная — для эстетов; помпезная — для бизнесменов… Особенное значение в последние годы начинает приобретать подарочная упаковка сувенирного типа, имеющая большой спрос у населения крупных мегаполисов.

Умело поданная объемная реклама-упаковка является не только точным отражением экономического роста, но и точным отражением инновационной политики, позволяющим человеческому «эго» утвердить в окружающем социуме свой престиж или изменить свой социальный статус. Область упаковки, являясь своеобразным имиджмейкером и товара, и фирмы-производителя, может своей качественностью или некачественностью как повысить, так и занизить престижность рекламируемой фирмы и ее товара.

Коммуникативно-рекламная функция упаковки, выполненная качественно, несет в себе нечто, напоминающее пресловутый «25 кадр», посылая зрителю, обращаясь к его эмоциональной и разумной сфере, призыв-приказ, побуждающий купить именно эту продукцию. В данном случае художник выступает не только как художник и технолог, но и как психолог, способствуя активному продвижению на рынок создаваемых им рекламных объектов. Художник, работая над имиджем фирмы, выдвигает принципы абсолютизации и идеализации данной продукции. Здесь значительную роль играет один из сильнейших эмоциональных факторов, действующих на зрителя подсознательно, на физиологическом уровне, — цвет. Кроме эмоционально-подсознательного восприятия субъектом цветового круга в мире существует еще и так называемая символика цвета, имеющая национальные традиции и учитываемая

также при разработке проекта упаковки. В психоэмоциональной сфере существует еще и такой фактор, как перенос индивидуумом цветового восприятия на качество товара, спрятанного в упаковке. Безусловно, более активно воздействуют на потенциального покупателя яркие радостные цвета или контрастные цветовые и тональные сочетания. Так, например, белый цвет, являясь символическим определением чистоты и на научном, и на подсознательном уровне, наиболее аффективно «срабатывает» при продаже продукции пищевой, фармацевтической промышленности, одежды для маленьких детей, белья. Цветоформирование упаковки, наряду с общим построением ряда модульной сетки, может обеспечить принцип серийности промышленного продукта.

Работа с цветом является одним из ведущих факторов при разработке упаковки, но исключительно важное значение здесь имеет форма, определяющая ее функциональность. Форма упаковки должна соответствовать определенным необходимым при активном пользовании требованиям: удобность и легкость в использовании, нетравматичность, удобство и максимальная компактность при транспортировке большой партии продукции. Серийность упаковки в наше время также приобрела особенное значение, так как увеличивает известность бренда в геометрической прогрессии.

На сегодняшний день одной из глобальных проблем, связанной с упаковочной индустрией в целом во всем мире, в связи с сильнейшей активизацией развития этой отрасли промышленности, становится экологическая проблема загрязнения окружающей среды и утилизации отходов. Эта проблема ставит перед художниками-дизайнерами новые задачи использования экологичной, минимально загрязняющей или незагрязняющей окружающую среду, легкой в процессе вторичной переработки упаковки. Такой принцип подхода к разработке упаковки позволил бы намного улучшить экологическую обстановку в целом. Технологии упаковочных материалов в своем разнообразии активно развиваются, осваиваются новые технологии с использованием легких материалов, одной из самых перспективных в плане последующей утилизации упаковки является принцип использования биоразлагаемых материалов, которые в будущем станут доминирующими в промышленном производстве упаковки всего мира.

С середины XX столетия специфика проектирования упаковки трансформировалась и образовала новую парадигму мышления в этой области изобразительного искусства: упаковка как синтез скульптурности формы и графики. Сегодня в графическом решении оформления упаковки мы зачастую видим очень интересные не ординарные творческие находки: это и геометрически-абстрактная структурная целостность композиции, и фантастические образы, дополненные оригинальными шрифтами, и множественное разнообразие стилевых трансформаций. Все это при воздействии на зрителя посредством пятна, линии и ритма создает некий оригинальный легко «читаемый» авторский «алфавит». Язык изобразительного искусства уникален по своей абсолютной коммуникативности — это своеобразное «эсперанто», понятное всем. Таким образом, искусство упаковки, активно-коммуникативное в социуме при наличие факта ее высокого профессионализма воздействует как некая культурная экспансия, влияющая на формирование эстетических норм многочисленных потребителей по всему миру.

Интересно рассмотреть предмет упаковки и с точки зрения той функции, которую выполняет этот вид искусства, в качестве составляющей в общей системе изобразительного искусства. Здесь опосредованно встает вопрос об активной воспитательной роли изобразительного искусства в целом в современном индустриальном мире, в чем свою роль играет и искусство упаковки.

Библиография:

1. *Зилонов А.Б., Орлов Г.П.* Упаковка. Краткий курс упаковочных технологий. — М.: ассоциация «Союзупак», 2003.

2. *Шабоук С.* Искусство системы отражения. — М.: Прогресс, 1976.

3. *Scott Witham.* Festive Graphics. The art and design of self promotion. — Switzerland. RotoVision SA, 2004.

4. Упаковка / Библиотека дизайна; пер. М.В.Никольского. — М., Арт-Родник, 1998.

5. *Minami Otsuka, Toshima Ku.* Package & Wrapping Graphics. — Tokyo, 2004.

Т.В. Белько, А.В. Агафонова

АНАЛИЗ КОНСТРУКТИВНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ОТКРЫТЫХ ПИСЕМ (ПОЧТОВЫХ КАРТОЧЕК) XIX–XX ВВ.

Статья посвящена анализу конструктивных преобразований открытых писем XIX–XX вв., выявлению причин, повлиявших на изменение их формальных качеств. В качестве основных примеров взяты почтовые листы как предшественники почтовых карточек, закрытые письма (секретки), карточки целевого назначения, почтовые сувениры (поздравительные открытки). В статье предлагается классификация почтовых карточек с точки зрения их конструктивной трансформации.

This article is dedicated to analysis of constructive transformations of postcards of the XIX–XX-th century, to detection of reasons that had affected it's formal qualities changes. Post lists, as postcards predecessors, close postcards, special postcards and post souvenirs (greeting cards) are taken as examples. It is suggested postcards classification based on their constructive transformations.

Ключевые слова: почтовые карточки, открытые письма, конструктивная трансформация, формальные качества.

Keywords: postcards, constructive transformation, formal qualities.

Открытка получила свое название от «открытого письма» — почтовой карточки, предназначенной для пересылки по почте без конверта. Об этом упоминается в статье о художественных почтовых карточках, которая была опубликована в Почтово-телеграфном вестнике за 1911 г.: «...переписка ведется исключительно на бланках художественных карточек, называемых публикою “открытками”» [4, с. 3].

Первое открытое письмо вышло в обращение 1 октября 1869 г.

в Австрии [6, с. 14]. Оно представляло собой лист картона размером 123х83 мм. Одна сторона была предназначена для послания, вторая — для адреса. Надпись гласила: «Карточка для корреспонденций». В правом углу была напечатана марка достоинством 2 крейцера.

В России использование открытых писем началось несколько позже. Их распространение узаконилось после утверждения министром внутренних дел «Временного постановления почтовой части» 12 июня 1872 г. Первые открытые письма в России были выпущены 1 января 1872 г. [6, с. 16]. Они были отпечатаны на плотной бумаге серо-белого цвета форматом 125–128х90–95 мм. На одной стороне письма была напечатана почтовая марка, другая отводилась для письменного сообщения.

Таким образом, первые открытые письма представляли собой плоские двухсторонние карточки, их пересылка в открытом виде, без использования конвертов, значительно сокращала стоимость почтовых расходов, что и было целью введения этого нового вида почтового отправления.

За время своего существования открытое письмо видоизменялось, превращаясь из простой почтовой карточки в художественную открытку, из обычного поздравительного послания — в исторический документ, из плоского бланка — в объемное изделие сложной формы. Открытка, благодаря своей полифункциональности, вызывает большой интерес среди исследователей и специалистов в различных областях: истории, социологии, культурологии, искусствоведения и т. д. Ряд книг и публикаций посвящен изучению истории развития и классификации художественных карточек XIX–XX вв. Их авторами являются такие известные филокартисты, коллекционеры, как Белицкий Я.М., Глезер Г.Н., Забочень М.С., Тагрин Н.С., Файнштейн Э.Б. и многие другие. Исследованиями семиотической природы открытых писем занимаются Иванов Е.В., Нащокина М.В., Шестимиров А.А. и др. Открытка как источник исторических, документальных, культурологических знаний рассматривается в диссертационных работах Лариной А.Н., Мазохиной Н.А., Родионовой А.Е. Однако открытка как вид бумажного формотворчества, как объект конструирования изучена мало, хотя тенденции последних лет свидетельствуют о больших перспективах данного направления.



Рисунок 1. Почтовый лист, выпущенный в Швеции



Рисунок 2. Маркированная секретка, выпущенная в СССР (1928 г.)

В России открытые письма, открытки именовались также почтовыми карточками. Под таким названием они включены в перечень Государственного стандарта. Именно слово «карточка» характеризует открытку как плоский бланк, однако термин «открытка» охватывает большее количество изданий с отличными конструктивными характеристиками, причем это относится не только к современным образцам. Отличие от принятых стандартов, изменение формальных качеств традиционного открытого письма имело место на протяжении всего времени его существования. На конструктивную трансформацию почтовой карточки влияли различные причины:

– экономические (с целью уменьшения расходов на почтовые пересылки);

– технические (с учетом возможностей и условий данного вида почтового отправления);

– функциональные (например, для соблюдения конфиденциальности);

– целевые (в зависимости от назначения почтовой карточки);

– эстетические (с целью повышения художественной ценности).

Самый простой способ трансформации бумажного листа — сгибание — использовался в письменной корреспонденции задолго до середины

XIX века. В подобной форме почтовой переписки использовались почтовые листы, которые одновременно были и письмом и конвертом. Лист складывался особым образом, в результате чего внутри оказывался текст, а снаружи писался адрес. Края листа после сложения либо склеивались, либо опечатывались сургучом. Широкое распространение почтовые листы получили в XIX в., их выпускали с напечатанными марками. Они отличались формами и размерами, но после сложения принимали облик конверта (рис. 1).

В России почтовые листы выпускались довольно длительное время. Здесь в 1898–1899 гг. были выпущены самые крупные листы в мире (44х30 см), которые содержали тексты рекламных объявлений различных фирм [7, с. 8]. Они складывались в четыре раза и имели клапан для заклейки. В СССР почтовый лист был выпущен только один раз в 1943 г. [7, с. 9]. Он был размером с двойной конверт и складывался пополам.

Благодаря своей конструкции почтовый лист не только сохранял тайну переписки, но и не требовал дополнительно конверта. Это было особенно важно, поскольку почтовые тарифы многих стран учитывали наличие дополнительного листа бумаги, из которого изготавливался конверт, в результате чего стоимость почтового отправления увеличивалась. Поэтому конверты практически не использовались вплоть до конца XIX в.

Экономия на почтовой пересылке была одной из главных причин появления и распространения почтовых листов. И хотя по своему внешнему виду почтовый лист отличается от почтовой карточки, его можно считать предшественником открытого письма. Именно открытый «почтовый лист» был предложен в качестве нового вида почтового отправления 30 ноября 1865 г. на 5-й германской почтовой конференции в Карлсруэ. Автором этого несостоявшегося проекта был прусский почтовый советник Генрих фон Стефан [6, с. 13].

С развитием авиапочты появилась еще одна разновидность почтового листа — аэрограмма. Этот вид почтового отправления предназначался для пересылки воздушным путем. Сложенная аэрограмма была приближена по размерам к конверту, внутрь вложения не допускались. Это обеспечивало сниженный вес письма, что было

важно для воздушной почты. Внешне аэрограмма мало отличалась от почтового листа. При ее изготовлении использовалась тонкая, но прочная бумага.

Подобные бланки, но меньшего размера, использовались в голубиной почте (голубеграммы). Этот малораспространенный вид почты носил в основном рекламный характер. Например, в 1968 г. в Чехословакии была выпущена специальная голубеграмма, посвященная X Международной ярмарке в Брно [7, с. 10].

Таким образом, еще одной из причин, повлиявших на особенности формы почтовых листов и их разновидностей, можно назвать технические условия, характерные для некоторых видов почтовых пересылок.

Отдельного упоминания заслуживают фронтовые письма-треугольники времен Великой Отечественной войны. Конвертов и бумаги не хватало, письма писали на тетрадных листах, складывая их в форме треугольника. Сначала загибали правый угол, затем левый, а оставшуюся полоску бумаги вставляли внутрь треугольника. Письма не заклеивали, поскольку их читал военный цензор. Фронтовые письма-треугольники стали узнаваемым символом той эпохи. Из личной переписки близких людей они превратились в исторические документы, перекочевав из домашних архивов в коллекции музеев. О практичности конструкции письма-треугольника говорит тот факт, что во время конфликта в Афганистане, когда случались перебои с конвертами, солдаты складывали свои письма таким же способом.

Введение в обиход во второй половине XIX века открытого письма встретило неоднозначную реакцию общественности, которая поначалу с осторожностью отнеслась к использованию открытых писем ввиду всеобщей доступности содержащейся в них информации. В защиту открытого письма выступил его автор, профессор-экономист Военной академии в Вене Эммануил Герман. В статье «О новом виде почтовой корреспонденции», опубликованной в венской газете «Neue Freie Presse», он писал, что боязнь разглашения переписки в открытых письмах не оправдана, так как в трети всех писем, доставляемых в Австрию (их число составляло 33 миллиона), не содержится тайн и секретов [6, с. 13].

Тем не менее, именно открытая форма почтовой карточки не

позволяла сохранить конфиденциальность информации, когда это было необходимо. Для подобных случаев стали выпускать почтовые карточки, именуемые «закрытыми письмами». К такому виду почтового отправления относилась секретка (карточка-письмо), которая была изобретена в 1871 г. в Венгрии (ее автором был Кароль Акин). Официально она была введена в обращение в 1987 г. в Париже для пневматической почты [7, с. 73].

В России секретка издавалась с 1890 по 1917 гг. Советской почтой был сделан ее единственный выпуск в 1982 г. [7, с. 73]. Она была изготовлена из конвертной бумаги с водяными знаками «почта СССР» и отпечатана в один цвет зеленой краской. В верхней части карточки слева располагался герб СССР, справа — марка «Рабочий» достоинством 8 коп., в центре находилась надпись «Закрытое письмо» на русском языке и эсперанто. Ниже размещались адресные указатели. В сложенном пополам виде секретка имела размер 85х140 мм, по периметру она была снабжена клеевой полосой, отделенной от основной части перфорацией. Для открытия письма необходимо было оторвать заклеенную часть, что обеспечивало сохранность информации (рис. 2).

Конструктивная модификация секретки была функционально необходима. Так же, как и почтовые листы, она совмещала в себе функции письма и конверта, сохраняя конфиденциальность сообщения, и в то же время технически являлась почтовой карточкой. Однако с экономической точки зрения выпуск секреток оказался убыточным, сложности производства и высокая стоимость изготовления привели к прекращению их выпуска.

Сложение пополам использовалось при производстве почтовых карточек целевого назначения. В основном это были различные почтовые бланки и формуляры. Как правило, на них помещался текст, указывающий на характер и цель применения данного издания и исключающий возможность использования карточки по другому назначению.

Характерным примером может служить почтовая карточка с оплаченным ответом. Адресату отправлялась двойная карточка, обратно высылалась только ответная часть. Карточка полностью оплачивалась отправителем. Формат подобных отправлений был



Рисунок 3. Маркированный почтовый сувенир СССР, выпущенный к 47-й годовщине Октября (1964 г.)

в два раза больше обычного, при сложении карточка принимала стандартный размер. Ассортимент целевых почтовых карточек был разнообразен. К ним также можно отнести: бланки заявлений о досылке почтовой корреспонденции по новому адресу, который использовался в случае смены почтового адреса или места жительства; адресные почтовые карточки, одна половина которых служила для запроса в адресное бюро, а вторая — для ответа; издания для судебных отправлений; карточка-бланк для заказа железнодорожных билетов и др.

Двойные почтовые карточки целевого назначения совмещали в себе две части взаимодействия сторон переписки: запрос-ответ, повестка-расписка, заказ-подтверждение и т. д. Можно сказать, что открытое письмо воплотилось в целевых почтовых карточках в роли средства деловой коммуникации.

Открытое письмо всегда использовалось для поздравления с праздниками родных и друзей. Поздравительная открытка отличалась высоким уровнем художественного исполнения,



Рисунок 4. Классификация открытых писем (почтовых карточек) XIX–XX вв. с точки зрения их конструктивной трансформации

качеством бумаги и пе-чати. С 1963 г. Министерство связи СССР начало выпускать почтовые сувениры сначала с празднично-поздравительной тематикой, а затем к ним прибавились издания с местной тематикой, включая памятные даты. До 1980 г. их было выпущено свыше 500 разновидностей [7, с. 71]. Это был комплект, состоящий из маркированного художественного конверта и двойной немаркированной художественной карточки с одним или двумя сгибами, вкладываемой в конверт. Многие сувениры дополнительно имели еще и оформленный лист тонкой бумаги с текстом поздравления (рис. 3).

Кроме использования в производстве почтовых сувениров качественных материалов, открытки выполнялись с применением сложных полиграфических технологий (металлография, тиснение, припрессовка фольгой и др.). Иногда размеры комплектов отличались от стандартных. Так, например, первые конверты, выпущенные

в 1963–64 гг. имели необычно удлиненный формат, а изданный в 1974 г. конверт сувенирного комплекта имел размер 210х120 мм [7, с. 71]. Главными отличиями этих почтовых сувениров были эстетическая ценность и высокое художественное исполнение. Их выпуск можно считать началом развития производства современных поздравительных открыток, которые не просто остаются востребованными в наше время, но и являют собой яркий пример смелости и нестандартности конструкторской и дизайнерской мысли.

Подводя итоги, можно сказать, что конструктивную трансформацию открытого письма (почтовой карточки) можно наблюдать на протяжении всего времени его существования. Характерными образцами конструктивных изменений бумажного листа были предшественники открыток — почтовые листы, которые сочетали в себе функции письма и конверта. Появление плоского бланка открытого письма упростило форму почтовых коммуникаций, однако, со временем, под влиянием определенных причин открытки подверглись конструктивной модификации, создав новые виды почтовых карточек, отличных по своей форме и назначению.

С точки зрения конструктивных изменений почтовые карточки XIX–XX вв. можно классифицировать следующим образом - рисунок 4.

С появлением новых технических средств связи в конце XX в. прекратился выпуск многих видов почтовых карточек. Одной из разновидностей открыток, сохранившихся в наши дни, является поздравительная открытка. За последние годы она сильно видоизменилась, приобрела новые формальные качества, что повлияло на ее художественную выразительность и превратило в неотъемлемую часть современной культуры.

Библиография:

1. *Арлазоров М.С.* Вам письмо! Из истории мировой почты. — М.: Советская Россия, 1966. — 230 с.

2. *Вендин А.* Дизайн открыток: в ожидании праздника // КомпьюАрт. — 2003. — № 12. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9355&iid=397

3. *Забочень М.С*. Флиокартия. Краткое пособие-справочник. — М.: Связь, 1973. — 104 с.

4. *Р-кий*. Художественные карточки и почтовые правила // Почтово-телеграфный вестник. — 1911. — № 49. — С. 3–5.

5. *Самбур М.В*. Трансформация открытого письма в современном социокультурном пространстве // Вестник МГУКИ. — 2011. — № 5 (43). — С. 97–100.

6. *Файнштейн Э.Б*. В мире открытки. — М.: Планета, 1976. — 140 с.

7. *Якобс В.А*. Цельные вещи в отечественной филателии. Издания почты СССР 1923–1992 гг. Справочник. Приложение к журналу «Филателия» № 8, 2006. — М.: Марка, 2006. — 80 с.

8. *Якобс В.А*. Цельные вещи в филателии. — М.: Связь, 1980. — 80 с.

А.М. Моржухина

ИНТЕРАКТИВНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ — НОВАЯ ФОРМА ПЕРЕДАЧИ ЖУРНАЛЬНОГО КОНТЕНТА

Статья посвящена анализу нового направления в дизайне, определяет структурные особенности интернет-версий периодических изданий и выявляет их отличительные черты. Описывается взаимосвязь с моделью печатной версии, что крайне необходимо для дизайнеров. Изучение данного аспекта позволит повысить уровень графического дизайна и обеспечить качество издаваемого продукта, поможет электронным журналам стать независимыми от печатных форм.

The article is devoted to analysis of a new direction in design, it defines structural features of Internet versions of periodicals and reveals their distinctive features. The connection with the print version, which is essential for designers, is being described .The study of this aspect will allow to increase the level of graphic design and to provide quality of the published product it will also help electronic magazines become independent from printing forms.

Ключевые слова: мультимедиа, интерактивное приложение, периодическое издание, интерактивный контент, электронный журнал.

Keywords: multimedia, interactive application, periodical, interactive content, digital magazine.

На современном этапе развития информационных технологий быстрыми темпами растет популярность и востребованность электронных версий периодических изданий. Зачастую их авторы идут по упрощенному пути и напрямую переносят содержание и фирменный стиль журнала в электронное пространство. При грамотном же

подходе к вопросу трансформации внешнего облика можно говорить о становлении новой формы — интерактивной, из-за чего видоизменяется облик и расширяются возможности передачи журнального контента. При этом прослеживается четкая связь с печатным первоисточником.

Многие авторы рассматривали и описывали понятие «мультимедиа» [5], [6], [7]. Электронные периодические издания так же рассматривались в работах российских ученых [2], [3], [4], [11]. Однако взаимодействие печатной и электронной форм журнала детально не рассматривалось.

На наш взгляд, анализ нового направления в дизайне определит структурные особенности интернет-версий периодических изданий и выявит их отличительные черты. Описание взаимосвязи интернет-версий с моделью печатной версии крайне необходимо для дизайнеров. Оно позволит повысить уровень графического дизайна и обеспечит качество издаваемого продукта, что в какой-то мере поможет электронным журналам стать независимыми от печатных форм. На данный момент большинство интерактивных изданий просто копирует печатные. Однако электронный журнал как независимая и новая форма подачи информации предоставляет пользователю гораздо больше, чем просто чтение. Новые возможности увеличивают аудиторию и дают возможность ознакомиться с новейшими разработками и открытиями в области оформления новой формы передачи информации [8].

Чтобы описать особенности электронных периодических приложений, нужно выявить основные степени взаимодействия и отличия двух журнальных форм, необходимо проследить взаимосвязи их основных информационно-передающих систем. Прослеживание взаимосвязи будет способствовать дальнейшему совершенствованию феномена новой формы передачи информации — интерактивного приложения периодического издания.

В настоящее время электронные издания становятся все более сложным инструментом с широким спектром функций. Но без аналитического рассмотрения их с целью видового самоопределения они не смогут конкурировать с традиционными изданиями.

Рассмотрим развитие информационных носителей. Их виды и формы изменяются с течением времени [1]. Обусловлено это развитием материальных благ, которые определяются способом производства и

соответствующим ему техническим и технологическим прогрессом. По утверждению В.Н.Ляхова, «главная функция книги — хранение и активная передача текстовой информации. Эту функцию называют коммуникативной.

Передавая во времени и пространстве текст, изображения, книга играет величайшую роль как двигатель прогресса, как орудие идеологической борьбы. Важна и эстетическая функция книги как произведения искусства. «Прародителями» книги были египетский свиток и глиняная табличка Ассиро-Вавилонии. Они принципиально различались по пространственно-конструктивной организации (расположению) текста, но, тем не менее, обладали многими сходными по функциям элементами. И тут и там были приспособления для зрительной ориентировки внутри текста (своеобразные колонцифры и колонтитулы), для внешней ориентировки (ярлыки и надписи), для защиты произведения письменности от повреждения (футляры, ящики) и т. д.» [9].

Форма книги эволюционирует со сменой материалов, используемых для публикации (глина, камень, папирус, береста, бумага, экран); в процессе развития письма возникают новые структурные особенности текстовой полосы. Периодические издания также претерпевают существенные изменения. В данный момент происходит становление облика интернет-приложений, но уже можно определить несколько их структурных особенностей, открывающих широкий спектр новых возможностей [3].

Две формы журнальной продукции — печатные издания и электронные версии — представляют собой два абсолютно разных вида периодических изданий. Казалось бы, они существуют параллельно друг другу, работают в одном ключе. Однако их возможности весьма и весьма разнятся. Перед каждым стоят свои определенные задачи, которые решаются на структурном и типографическом уровнях.

В интерактивном издании есть уникальная возможность передать атмосферу и сцену действия как дополнительное введение времени и пространства, что открывает широкий простор для дизайнерского творчества. «Белый лист» перестает задавать жесткие рамки. Появилось определение кадра. В интерактивном издании он становится чем-то средним между кадром кинематографическим и книжным (разворотом).



Рисунок 1

Чтобы определить особенности электронных периодических изданий, рассмотрим способы их создания.

Можно выделить три степени дифференцирования печатного и электронного изданий. Первый уровень — так называемый «клон»: когда контент, вид и структура журнала полностью переносятся в электронную среду. Второй — так называемый «гибрид»: когда переносится только контент, сохраняя стилистику оформления. И третий, более завершенный по видовому самоопределению, — когда электронное издание представляет собой самостоятельный продукт и может не иметь печатного аналога.

Прежде чем давать определение феномену интерактивного приложения, рассмотрим отличия способов передачи контента печатного издания и интерактивного приложения:

1) прямой (переносится контент строго без изменений в оформлении);

2) аналоговый (переносится только контент, сохраняется стилистика, используя новые возможности и представления пространства;

3) самостоятельный (независимый) (не имеет печатного аналога).

Прямой способ передачи контента не представляет для нас особого интереса, так как является калькообразным переносом содержимого печатного журнала. Наиболее интересными для нас будут аналоговый и самостоятельный способы.

Рассмотрим параметры этих способов передачи информации,



Рисунок 2

их формы и возможности. Журнальная форма являет собой взаимодействие трех информационно-передающих систем — навигационной, иллюстративного ряда и текстового контента. Всегда сохраняются рубрикация и иерархия статей по порядкам. Это очень важный элемент периодического издания, будь то печатный или электронный вид. В электронном виде элемент навигации видоизменяется, так как меняются построение и подача информации. Сохраняется взаимодействие текста и иллюстративного материала, но понятие иллюстрации подразумевает и интерактивную составляющую — мультимедиа, аудио и видео.

Отличительной чертой электронного издания является именно его информационное пространство. По аналогии с современными физическими представлениями данное информационное пространство можно соотнести с четырехмерным пространством-временем, где три координаты — собственно пространственные: это глубина, ширина и высота сцены, а четвертая координата — это время.

Рассмотрим составляющие элементы интерактивного приложения. Мультимедийная статья в электронном издании — это набор слоев и задач, между которыми прописаны взаимодействия, вызываемые пользователем и ведущие к определенному результату. Слои могут содержать разный контент, например видео, анимацию, фото, текст, музыку. Взаимодействовать могут и статьи между собой, и наполнение внутри статей. Связи содержат в себе не только традиции

классических приемов печатного дела, но и дают возможность подключения анимации, видео- и аудиоматериалов. Композиция находится на пересечении нескольких видов искусств, становится подвижной, переменной и содержит в себе множество неизученных скрытых элементов.

В электронном издании нет постоянных величин — разворотов, как в издании печатном: глаз видит кадр, фрагмент общего поля. Композиции таких кадров в их очередности выстраиваются преимущественно по вертикали, так как экран «перелистывается» сверху вниз (о горизонтальных рядах будет сказано ниже). По форме статья напоминает своего рода электронный свиток. Это увеличивает чувство текущей формы, выявляя вертикальную протяженность издания. В общем, организация плоскости такового электронного свитка схожа с пространственной организацией творений древнеегипетских мастеров, изобразительное пространство пилона либо стен гробницы. В.А.Фаворский для определения такого перемещения зрителем по пространству использовал термин «двигательная» поверхность [10]. Это утверждение можно использовать в отношении электронных изданий. Таким образом, движение по произведению осуществляется разворачиванием объектов на плоскости, и движение представляется направленным вдоль нее, как бы скользящим сообразно поверхности. Всю плоскость целиком мы никогда видеть не можем. Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что интерактивное издание представляет собой новую форму подачи материала.

Так трансформируется восприятие зрителем привычного печатного пространства.

Для более легкого ориентирования в пространстве существует навигационная система. Элементы ориентирования также претерпевают изменения. Навигация должна быть простая и понятная пользователю. На книжном развороте все элементы структуры и композиции присутствуют единовременно. Электронная же форма включает спрятанные интерактивные элементы попеременно. На них должны быть указатели.

Перед художником стоит задача четко ответить пользователю на вопрос, где он и как ему попасть в нужное место. Для ответа в

навигационных комплексах используется несколько навигационных путей к определенному материалу, тем самым сокращая поиск. С этой функцией прекрасно справляются рубрикаторы (колонтитулы, цифры, обозначения рубрик, тегов). К элементам навигации также относятся навигационные панели, содержащие ссылки на составные части электронного журнала. Таким образом, в электронной форме журнала велико количество инфографики, что является одной из ее отличительных черт. Инфографика не должна жить отдельно от всего журнала. В.Е.Бирюков указывал на необходимые критерии разработки интерфейса: «Простота и интуитивная понятность интерфейса; понятность глобальной навигации между статьями…» [2].

Информационный центр — особенно важная структурная и графическая единица электронного журнала. Она будет основным перекрестком информационных элементов, станет выполнять роль содержания, с которого пользователь может попасть в любой раздел журнала. Соответственно, каждый раздел (рубрика) журнала содержат меню со ссылками на соответствующие статьи. Публикуемые статьи, как правило, имеют достаточно большой объем, приходится отказываться от размещения меню с названиями и текстом статьи на одной странице, так как в этом случае у читателя могут возникнуть трудности с переходом на другие страницы и навигацией по журналу в целом. Оптимальным решением, наиболее полно отвечающим навигационным требованиям электронного журнала, будет создание структуры механизма кадров (фреймов). Механизм фреймов позволяет разбить страницу на несколько кадров, причем информация в некоторых из них может обновляться независимо от других. Таким образом, основная страница рубрики журнала может быть разбита на три кадра: кадр-заголовок, в котором отражаются название раздела и средства связи с другими разделами и главной страницей; кадр-меню, отражающий содержания раздела и позволяющий получить доступ к интересующей информации; и кадр, непосредственно содержащий текст статьи. Главное преимущество такой организации в том, что использование механизма кадров позволяет получать выбираемую из меню информацию в одном кадре, сохраняя неизменными другие кадры, в том числе и кадр со

ссылками на главную страницу. Тем самым читатель в любой момент может переходить из одного раздела в другой, минуя страницы с ранее прочитанным материалом, т.е. делает структуру журнала более удобной, наглядной.

Таким образом происходит трансформация навигационных элементов.

Изменения также затрагивают и текстовые элементы. Нет нужды заверстывать материал в несколько колонок на одной полосе. Чтобы уместить весь нужный текст в одном фрейме, можно прибегнуть к функции прокрутки материала (scrolling). Функция может применяться как к горизонтальным, так и к вертикальным фреймам. Как следствие, общая компоновка статьи зависит не от количества текста — полосы могут строиться исходя из иллюстрации или, например, видеоролика.

Иллюстративный материал тоже видоизменяется, эволюционирует. Он перестает быть статичным. Движение возможно в разных проявлениях. Это может быть видеоролик, отсылающий нас к месту события, или предмет, который мы рассматриваем со всех сторон за счет функции поворота на 360° как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости. Иллюстрационный материал уходит от общепринятого книжного формата и становится синтезом искусств книги, театра и кино. На электронных страницах иллюстрация оживает, все более погружая пользователя во время и место действия. Это открывает новые возможности для художников и разработчиков.

Работа в интерактивном пространстве открывает новые возможности. Благодаря этому новому информационному пространству структура журнала отходит от общепринятых норм. Привычная нам форма печатного пространства в корне преобразуется, обнаруживая сходство с увлекательным лабиринтом или квестом. Пространство можно изменить, исказить, переформатировать. Оно может стать плоскостью, точкой, линией — или вообще исчезнуть. А время можно замедлить, ускорить — или вовсе по-фаустовски остановить мгновение. Также можно придать сцене яркое освещение, если того требует замысел художника, а возможно и уменьшить его.

Элементы декора страницы, как правило, выполняют и роль

навигационного интерфейса. К этим элементам в первую очередь относятся всевозможные навигационные панели, содержащие ссылки на составные части электронного журнала, который содержит большее количество инфографики. Это является еще одной из его отличительных черт.

Заключение

Итак, резюмируя вышесказанное, отметим:

1. Развитие интернет-ресурсов и возможностей смартфонов и планшетных компьютеров вызвало появление электронных версий периодических изданий в виде интерактивных приложений.

2. Интерактивное приложение периодического издания является новой формой передачи информации.

3. Существуют три способа создания интерактивного периодического издания: прямой-линейный (клонирование печатного издания в электронном виде); оригинальный (не имеющий печатного аналога); аналоговый (смешанный, сохраняющий печатный контент и включающий интерактивные компоненты).

4. Интерактивное приложение периодического издания расширяет книжно-журнальное пространство с 2D до 3D и дополняет его временны́м измерением.

5. Иллюстрационный материал уходит от общепринятого книжного формата и становится синтезом искусств книги, театра и кино.

6. Навигационная система сильно трансформируется, использует большое количество инфографики и вспомогательных декоративных элементов, указывающих пользователю на возможные пути движения по материалу.

Алгоритм просмотра и чтения интерактивного приложения периодического издания выбирается пользователем, как правило, с помощью элементов декора страницы, которые выполняют и роль навигационного интерфейса.

Библиография:

1. *Адамов Е.Б.* Художественное конструирование книги. — М., 1975.

2. *Бирюков В.Е.* Формирование и структурно-композиционные

особенности информационного пространства. Дизайн периодических изданий для планшетных компьютеров: дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — 2014.

3. *Бирюков В.Е.* Тенденции и тренды развития электронных версий печатных изданий // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2012. — № 2, ч. 2. — С . 218–225.

4. *Бирюков В.Е.* Визуальные и структурные признаки современных периодических изданий и особенности их переноса в цифровую среду // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2013. С. 300–308.

5. *Галкин С.И.* Оформление газеты и журнала: от элемента к системе. — М.: Издательство МГУ, 1984.

6. *Дворко Н.И.* Режессура мультимедиа генезис, специфика, эстетические принципы: дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — 2004.

7. *Демидова М.В.* Проектирование визуально-звуковой композиции в дизайне мультимедиа: дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — 2006.

8. *Жан-Жак Карьер и Умберто Эко*. Не надейтесь избавиться от книг.

9. *Ляхов В.Н.* Очерки теории искусства книги / В.Н.Ляхов. — М.: Книга, 1971.

10. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А.Фаворский. — М.: Книга, 1986. — 234 с.: ил.

11. *Шустрова О.И.* Проектирование мультимедийного арт-пространства средствами современного дизайна: дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — 2009.

И.С. Мурашкин

ШРИФТ КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ГЕНОМА НАРОДА

В статье рассматривается историческая ретроспектива Европейских шрифтов как источник графической культуры стран современного Запада. Зарождение и развитие мировой шрифтовой культуры и письменности, раскрывается через преемственный характер новых шрифтовых разновидностей и объективные закономерности развития культуры европейского Запада. Поэтапно раскрывается становление и развитие искусства письма, зарождение книгопечатания, образность акцидентных шрифтов их своеобразие и универсальность.

In the present article a historical retrospective of European fonts as a source of graphic culture in the countries of the modern West is considered. The origin and development of world font culture and writing is revealed through the successive characters of new font versions and the objective mechanisms of the cultural development of the European West. The step-by-step formation and development of calligraphy, the origin of printed books, the imagery of accidental fonts and their originality and universality is described.

Ключевые слова: латинский шрифт, шрифтовая культура, книгопечатание, акцидентные шрифты.

Keywords: roman type, font culture, publishing, accidental fonts.

История шрифтов связана с развитием печати, но свое начало берет от зарождения и развития их рукописных вариантов. Шрифт (нем. srift – sreiben – писать) – графический рисунок начертаний букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему, набор символов определенного размера и рисунка.

Специфичное искусство шрифта требует от художника шрифтовика не только высокого мастерства, но и глубокого знания художественной и общей культуры народа.

В настоящее время существуют многочисленные гарнитуры (комплект шрифтов, имеющих различные размеры и начертания, но объединенных общностью рисунка), которые используются в различных ситуациях. При этом учитывается размер шрифта, способ его начертания, цвет и цветовой акцент, сопровождающие его образно-декоративные элементы и т. п. Однако реализация этих принципов неизменно связана с доминирующей классической черно-белой матрицей. Ее доминантный акцент находится в сфере обеспечения удобочитаемости.

Искусство шрифта восходит к рисункам и живописи первобытных культур, когда изображения выполнялись на скалах и стенах пещер. Их назначением было использование коммуникативных актов посредством зрительно воспринимаемых символов. «Кодировка» реальности и визуализация изображения полностью зависели от автора. Ум человека, включенного в контекст природы, стремился, прежде всего, отразить ее фено мены. Эти первые попытки наглядно зафиксировать мысль при помощи настенных и наскальных рисунков, получившие название «рисунчатое письмо», были выполнены примерно 5 400 лет назад, но первая система рисунчатого письма была изобретена шумерами [1] [2]. Подобное письмо получило название «пиктограмма» и представляло собой простейшую форму графики. Пиктограмма (от лат. pictus – нарисованный) – изображение, используемое в качестве символа в ранних системах письма.

Сохранившиеся образцы пиктограмм были открыты у ряда народов первобытной культуры в Северной Азии, Западной Африки, Северной Америки и др. Факт существования различных видов пиктограмм свидетельствует о том, что уже в период зарождения письменность находилась в поле взаимодействия двух секторов: внешней среды и отражающего ее сознания.

Отдельные рисунки или их сочетания передавали простейшие смыслы вне их вербального звучания и не содержали в себе культурно-традиционных моментов. Этим обеспечивалось всеобщность их

понимания при отсутствии языковой культуры. Таким образом, можно констатировать, что пиктограммы не прочитывались, а разгадывались [3].

Пиктографическое письмо являлось сложным и ограниченным в своих возможностях: с его помощью описывались только объекты. С развитием понятийного и абстрактного мышления обозначилась необходимость универсализации и совершенствования письменности как способа фиксации мысли и речи. Информационный обмен между людьми включал в себя не только то, что обладает наглядностью и может быть отражено с помощью рисунка, но и то, что может передаваться сугубо умозрительно. Как следствие, начала развиваться идеография, т. е., «письмо понятиями» [4]. В этом случае информация передается содержательно-изобразительными знаками.

Идеограмма (от греч. idea – понятие и gramma – запись) – изобразительная композиция, в которой целое и его отдельные компоненты несут выраженный в знаках понятийный смысл (целое понятие, слово или корень слова). В отличие от пиктографического, идеографическое письмо не разгадывается, а читается, оно формализует рисунчатое изображение, схематизирует его. Образная составляющая при этом подчиняется знаковой фиксации. Последняя осуществляется с помощью упорядоченных, одинаково рисующихся символов, которые тяготеют к однозначности. Однако, будучи связанными генетически с рисунком, идеограмма может выражать несколько значений. Сохранившиеся образцы пиктографического письма древних египтян, ацтеков и других народов свидетельствуют об использовании этими народами рисунчатых элементов в составлении и фиксации длинных повествований. Идеограмма предполагает логически выстроенные взаимосвязи и взаимодействия всех его составных элементов.

Появление идеограммы во многих исследованиях связывается с историей развития межплеменных отношений, связанных с «языком жестов». Последний, являясь зрительным знаком не графического происхождения, был сигналом отвлеченного понятия. Необходимость фиксации последнего привела к поискам графических знаков для выражения отвлеченных понятий.

Таким образом, особый инвариант бытия каждого народа

проецировался в другую, преимущественно родственную культуру. Примером идеографической письменности, связанной с европейской шрифтовой культурой, являются египетские иероглифы.

В настоящее время известны три вида письменности, использовавшиеся в египетском языке: иероглифическая, иератическая (священное письмо) и демотическая (народное письмо). Иероглифическая письменность являлась самой ранней египетской письменностью (3 100 г. до н. э. – 400 г. н. э.). Это самый распространенный вид письменности, с помощью которой можно было описать человека, предмет или передать мысль [5]. Использующиеся в ней знаки-символы были первыми предшественниками современного письма. Со временем иероглифы использовались для передачи начального звука названия предмета, события, явления, но полного перехода на фонетическое письмо не произошло. По-видимому, это связано с неповторимой культурной традицией страны и своеобразием когнитивно-этнического мышления ее народа.

В настоящее время среди египетских иероглифов различают две основные группы символов: звуковые знаки (фонограммы) и смысловые знаки (идеограммы). Фонограммы бывают односогласные, двусогласные и трехсогласные, включающие в свой состав соответствующее количество согласных знаков.

Идеограммы обозначающие целое слово или понятие, делятся на два типа: логограммы и детерминанты. Логограммы – это символы, наглядно изображающие то, что они обозначают. Детерминанты (определители) – это идеограммы, служащие для обозначения грамматических категорий слов в логографическом письме. Детерминатив помещается в конце слова и служит для пояснения смысла написанного, не обозначает никаких звуков или слов и может характеризоваться как прямым, так и переносным значением [6]. Описание структуры египетского иероглифического письма как системы способствует оптимальному лексикографическому ее осмыслению.

Материалом для написания иероглифов служили камень (стены храмов, гробниц, саркофагов, стелы, обелиски, статуи и т. п.), глиняные черепки (остраконы), дерево (саркофаги, доски и т. д.), кожаные свитки. Широкое распространение получил папирус. Писцы писали обычно

кисточкой, изготовленной из стебля болотного растения каламус. При нанесении на твердый материал тщательно выводили каждый иероглиф, но это становилось затруднительным при выполнении надписи на папирусе. В этом случае иероглифы деформировались до неузнаваемости по сравнению с оригиналом-образцом. В итоге получился своего рода курсив иероглифического письма, который называется иератическим письмом или иератикой. Иератическая египетская письменность (до 650 г. до н. э.) была более простой и предназначалась для ведения административных, деловых, литературных, научных и религиозных записей. Для ее выполнения использовались черные и белые чернила и кисточка, сделанная из тростника.

Наиболее привычными формами сочинений были летописи, содержащие перечень царствующих династий и запись наиболее значительных событий, случившихся в правление фараонов. Тщательно обработанной летописью являются знаменитые «Анналы Тутмоса III», где излагается история его многочисленных походов. Своего рода сводом научных достижений являются древнейшие энциклопедии-словники. Собрания терминов, объясненных в словнике, сгруппированных по темам: небо, вода, земля, растения, животные, люди, профессии, должности, чужеземные племена и народы, пищевые продукты, напитки. Известно имя составителя древнейшей египетской энциклопедии – это был писец Аменемопе, сын Аменемопе, выполнившим свой труд в конце Нового царства. Знакомство с ним позволяет широкое впечатление об иероглифическом письме того времени (наиболее полный список этого труда хранится в Москве в ГМИ им. А. С. Пушкина).

Демотическая египетская письменность (650 г. до н. э. – 450 г. н. э.) представляет собой простой вид письма, предназначенного для повседневных записей. Его форма практически не связана с иератикой и является курсивом, лишенным каких либо изображений. Демотическим письмом писали горизонтально слева направо. В начале периода Христианства древняя египетская письменность почти исчезла. Коптский язык (100–640 гг.), на котором говорили христиане, стал последней разновидностью египетского языка. В основе коптской письменности лежал греческий алфавит, включающий гласные и согласные. Так же было заимствовано шесть знаков из демотического

шрифта с целью получения звуков, недостающих в греческом языке. Таким образом египтяне сохранили национальный дух своей литературы и в христианское время [7].

Последовательное развитие шрифтового искусства в направлении формирования литературно-фонетического письма стало осуществляться, начиная с алфавита, созданного финикийцами. История его происхождения точно не установлена. Однако, согласно одной из самых распространенных теорий, финикийский алфавит имеет египетские корни. Он существовал, начиная со 2-го тысячелетия до н. э., и получил распространение в Финикии, Сирии, Палестине. В этом алфавите были указаны только 22 согласных знака, но уже были обозначены алфавитный порядок и названия букв. Финикийский алфавит вошел в историю письменности как западносемитский консонатный алфавит, с помощью которого были записаны оригиналы большинства ветхозаветных книг [8] [9]. Согласно исследованиям одного из крупнейших египтологов В. В. Струве, все средиземноморские алфавиты (латинский, греческий) произошли от финикийского и генетически связаны с египетским фонетическим письмом [10].

Дальнейшее совершенствование финикийского алфавита происходило в Древней Греции, где, ориентировочно, в VIII веке до н. э. возник греческий алфавит (о чем свидетельствует дипилонская надпись из Афин, а так же надпись из Феры). В состав греческого алфавита были введены гласные звуки – литеры, знаки стали выполняться линиями одной толщины и состоять из простых геометрических форм – круга, треугольника, отрезка. Древнегреческий алфавит стал первым алфавитом в Европе и послужил базой, на которой развилось множество алфавитов, распространившихся в системах письменности большинства стран мира. Основой послужил т. н. капитальный (capital – главный) шрифт, знаки которого были только прописными. Не существовало также пробелов между словами. Подобное письмо прописными получило название маюскул (от majuscula – прописная буква).

Греческий капитальный шрифт как тип маюскульного письма в течение длительного времени совершенствовался: в первоначальном виде он характеризовался относительно хаотичным расположением

букв, различной их высотой в одной строке, равномерным заполнением всего формата, т. е. отсутствием ритма, что снижало удобочитаемость. Окончательную завершенность греческий капитал получил в римском маюскуле (I век до н. э. – V век н. э.). Такой шрифт применялся для выполнения торжественных надписей на камне. Известным образцом подобного письма служит надпись на колонне в Риме, сооруженной в честь императора Траяна (около 114 г. н. э.).

Текст колонны Траяна

SENATVS•POPVLVSQVE•ROMANVS
IMP•CAESARI•DIVI•NERVAE•F•NERVAE
TRAIANO•AVG•GERM•DACICO•PONTIF
MAXIMO•TRIB•POT•XVII•IMP•VI•COS•VI•P•P
AD•DECLARANDVM•QVANTAE•ALTITVDINIS
MONS•ET•LOCVS•TANTIS•OPERIBVS•SIT•EGESTVS

«Сенат и народ римский (воздвигли эту колонну) императору Цезарю Нерве Траяну Августу, сыну божественного Нервы, Германскому, Дакийскому, великому понтифику, наделенному властью народного трибуна в 17-й раз, императору в 6-й раз, консулу в 6-й раз, отцу отечества, для того, чтобы было видно, какой высоты холм был срыт, чтобы освободить место для возведения этих столь значительных сооружений» [11].

Стилевые особенности римского капитального шрифта определялись техникой его исполнения на камне. Анализ букв Траянской колонны показал, что древнеримский мастер не рисовал высекаемые буквы на мраморе при помощи линейки, циркуля и других принадлежностей, а писал плоской ширококонечной кистью. Этим объясняется то, что построение букв носит сложный характер, а на одной плоскости встречаются одни и те же буквы в разных вариантах исполнения. Но при этом высекаемые знаки имели чистую и ясную конструкцию, строгое геометрическое построение и безупречные пропорции. Данный шрифт является прообразом современных европейских шрифтовых форм, особенно прописных.

Римляне использовали его также для рукописного письма, хотя геометрическая точность форм затрудняла письмо. Последнее выполнялось ширококонечным пером, которое начало стремительно

развиваться после появления пергамена. Буквы капитального письма имеющие специфический характер оформления ширококонечным пером, известны под названием квадратных капиталов (capitals quadrata).

Но, несмотря на то, что подобное письмо выполнялось пером, длинные тексты писать с его помощью было сложно. Кроме того, невозможно было достигнуть необходимой беглости письма. В итоге квадратные капиталы использовались приблизительно до X века главным образом в декоративном письме и заголовках. Вместе с ними довольно рано получает развитие рустика (capitalis rustica), т.е. крестьянское простое капитальное письмо. Оно сохранялось до XI века, несмотря на развитие новых видов письма. Рустика употреблялась уже на папирусе, что подтверждается находками в Помпее. Она выполнялась пером в наклонном положении, благодаря чему вертикальные штрихи получались тонкими, а горизонтальные – жирными. Вплоть до IV века рустикой писали книги, позднее с ее помощью выполняли заглавия, выделенные слова и декоративные страницы [12].

В IV веке появился новый стиль письма – унциал. Его название традиционно связывают со словом uncia – двенадцатая часть, поскольку в колонке свитка, а затем и кодекса, помещалось около 12 букв [13]. Исследователи римского письма рассматривают унциал в качестве преемника рустического письма, хотя данное утверждение не является бесспорным. Противоположной точки зрения придерживались в частности, Жан Маллон, Роберт Маришаль и Шарль Перро. Согласно их исследованиям (1940–1950 годов) между рустикой и унциалом прямая генетическая связь отсутствует. В отличие от рустического письма унциал на протяжении всего своего развития претерпел относительно мало изменений, хотя получил чрезвычайно широкое распространение в Византии, Африке, Италии, Франции, Испании и Англии. Литеры этого письма характеризовались выступом концов за пределы верхних и нижних линий ряда.

В развитие указанного шрифта возник полуунциал, располагающийся уже не на двух строчных линиях, а на четырех, поскольку у букв появились верхние и нижние выносные элементы (часть строчной буквы, выдвинутая выше линии строчных знаков или опущенная ниже базовой линии шрифта). Последние знаменуют собой постепенный

переход к строчным буквам. Указанный период стал переходом от маюскульного письма к минускульному (лат. minusculus – маленький), т. е. алфавитному письму, состоящему только из строчных букв.

Со временем для большей ясности и разборчивости минускульных текстов были введены дополнительные значки, в т. ч. ударения. Минускул активно разрабатывался для копирования рукописей в VII или VIII веках в монастырях Палестины, где стал широко использоваться примерно с 800 г., а после 850 г. – в Византии и Западной Европе. Во второй половине IX века минускул появился в Константинополе. Старейший сохранившийся минускульный греческий манускрипт – «Евангелие Успенского» датируется 835 годом [14]. С конца XIII века в латинском письме начинают применяться маюскульное и минускульное начертания букв с разной функцией.

Во время правления Карла Великого (первый император Франков), полководца, реформатора, покровителя наук и искусств, выдвинувшего идею объединения Европы, возник Каролингский минускул (Carolingian minuscule). Выбор латыни как единого языка новой империи обеспечил возможность чтения и изучения трудов античных авторов. Во множестве монастырей по всей Европе возникли скриптории – специальные мастерские, в которых переписывались рукописи. Была проведена реформа письма: утвердился новый шрифт – Каролингский минускул с четкими, свободно поставленными буквами. Старые рукописные книги того периода содержат в себе все известные варианты письма, для выделения отдельных строк применялись капитальное и унциальное письмо [15]. Распространение Каролингского минускула империи существенным образом влияло на процесс общедуховного и социально-культурного становления послеантичного Запада.

Достоинством Каролингского минускула является удобочитаемость при сравнительно небольших размерах букв. Его графика отличалась простотой и ясностью. В основе почти всех букв находился круг или его часть с короткими или длинными вертикалями. Высота и ширина букв были примерно одинаковыми. Выполнялось письмо специально заточенным гусиным пером, позволяющим делать разнообразный нажим в письме. Строка стала более экономичной, поскольку в ней помещалось большее количество букв.

В XI веке Каролингский минускул был вытеснен готическим письмом. В ранний период становления он наследовал сравнительно округлый характер и назывался ротундой (лат. rotundus – круглый). Данный тип круглоготического письма начал развиваться в Италии. В его буквах сохраняются закругления, хотя они приобретают размашистый и стремительный характер. Надломлены только верхние концы стоек. Круглоготический шрифт шире и просторнее других видов письма. В настоящее время его рассматривают как промежуточную форму между готикой и антиквой (шрифт эпохи Возрождения). Для готики были характерны изломы линий и тесная постановка букв, вытянутость пропорций и резкий контраст штрихов. Подобный шрифт носил необычный характер по сравнению со строгой и ясной латинской письменностью. В итоге начиная с XV столетия за ним утвердилось название готика. Термин образовался от латинского gothi и ассоциировался с названием союза германских варварских племен скандинавского происхождения – готами.

Под натиском последних в 476 г. пала Римская империя. Сам союз перестал существовать в начале VIII столетия [16]. Временное расхождение между периодом разрушения варварского союза и возникновением готики не играло роли в семиотическом наполнении наименования стиля, этимологически важной стала суть: готские традиции стали разрушительными для цивилизационной культуры Римской империи.

Графика следовала за архитектурными формами, которые противопоставили себя романскому стилю, его соразмерности и тяжеловесности, устремившись вверх. Во всех видах искусства стала доминировать вертикаль. Как отмечает В. Г. Власов, основным стимулом формирования готического стиля было уникальное соединение христианского мировоззрения, традиционной античной культуры, прежде всего архитектуры Рима, латинской письменности, книжной миниатюры, романо-кельтских художественных ремесел. Развитию стиля способствовал стремительный рост европейских городов и торговли. Средоточием духовной жизни стал городской собор [17].

Архитектура, искусство и стиль письменности, взаимно влиял друг на друга, видоизменялись с течением времени. Наряду с ротундой появился

шрифтполучившийназваниетекстура(лат.texture–ткань).Этимологически термин связан с текстурой ткани, которую на определенном расстоянии напоминала страница с плотно расположенными буквами готического шрифта, часто сопровождающегося декоративными элементами. Таким образом центр восприятия сместился с образа отдельной буквы на образ слова и постраничного текста. Буквы выступившие сжатыми последовательностями, сплетались друг с другом, равномерно заполняя страницу.

В поздний период своего развития группа готического письма пополнилась шрифтом, получившим название фрактура (лат. fractura – надлом). Он появился в начале XVI века в Германии и применялся вплоть до середины XX столетия. Фрактурой выполнялись каллиграфически оформленные грамоты уже в конце XV века. В 1513 году по указанию императора Максимилиана, известного любителя книг, в городе Аусбурге был напечатан т.н. «Молитвенник Максимилиана». Этому изданию придается в истории искусства большое значение, поскольку один экземпляр молитвенника, отпечатанный на пергамене, был иллюстрирован Альбрехтом Дюрером, Лукасом Кранахом, Гансом Бургкмайром и другими художниками. Для этой книги был разработан специальный фрактурный шрифт.

Из позднейших видов готического письма, выработанного в Германии, самым старшим было швабское письмо. Это очень просторный вариант, как и круглоготический, и более удобочитаемый, чем текстура. Широкие пропорции придают этому письму размашистый характер. В XV столетии швабский вариант быстро развивался и трансформировался в самостоятельный вид письма [18]. Как видно, европейские разновидности носили преемственный характер, демонстрируя объективные закономерности развития культуры европейского Запада. В этом контексте становление и развитие искусства письма позволяет глубже осмыслить природу новаторства и творческих поисков художников-штрифтовиков.

Начиная с XV века, когда в Европе было изобретено книгопечатание, история письменности переплетается с историей печатного дела. Изобретение печатного станка связано с именем немецкого ювелира и изобретателя И. Гутенберга и относится к 40-м. годам указанного

столетия. Образцом его наборного шрифта служила рукописная «текстура». Предложенный им способ книгопечатания подвижными литерами распространился по всему миру. Профессия ювелира делала Гутенберга причастным к искусству. До 1456 года он отлил не менее пяти различных шрифтов, напечатал латинскую грамматику Элия Доната (несколько ее листов, дошедших до наших дней хранится в Национальной библиотеке Парижа). Кроме того, им было отпечатано несколько папских индульгенций и две библии; последняя 42-строчная, известная под названием «Библия Мазарини», относится к 1453–1455 гг. Благодаря его трудам, готическая печатная продукция наполнила всю Европу и распространилась за ее пределы [19].

Эпоха Возрождения внесла кардинальные перемены в искусство шрифта. Начиная с конца XIV столетия стал развиваться новый новый стиль письма: гуманисты, представители раннего Возрождения изучали и пропагандировали наследие древнего Рима и Греции. Копировались более ранние формы шрифтов, которыми были написаны древние рукописи, в новом варианте исполнения они получили название антиква. Ее постепенное распространение в Европе в существенной мере осуществлялось с помощью т. н. «канцелярского» и «меркантильного» письма. Его общий стиль получил название гуманистического курсива.

Каллиграфы и художники высокого Возрождения (XV–XVI веков) создали образцы написания антиквенных знаков, которые были скопированы с римских монументов. По этим образцам-таблицам были сделаны медные гравюры и отпечатаны небольшие тиражи. В Российской Государственной Библиотеке хранится экземпляр подобного трактата о пропорциях букв итальянского каллиграфа Джанантонио Тальенте (Giovannantonio Tagliente). Изучая чертежи букв Тальенте, русский проектировщик шрифта Вадим Владимирович Лазурский (1909-1994 гг.) создал рисунок своей гарнитуры, вошедшей в историю русского шрифта как «гарнитура Лазурского». Указанным шрифтом, в веронской типографии «Officina Bodoni», Джованни Мардерштейгом был набран русский текст уникальных изданий А. С. Пушкина «Медный всадник» (1968 г.) и Н. В. Гоголя «Шинель» (1975 г.) на русском и итальянском языках.

Революционная для своего времени антиква получила распространение

не сразу. Вначале наборный шрифт копировал привычную средневековую «текстуру». После того, как наборный метод был передан в Италию, самый известный издатель Венеции Альд Пий Мануций (1445–1515 гг.) издал труды древнегреческих и римских философов и поэтов. Для своих изданий Альд Мануций заказал шрифт известному граверу, золотых дел мастеру Франческо Гриффо, который обобщил опыт каллиграфов и художников Возрождения, наборные кассы его шрифта состояли из трех алфавитов. Для набора заголовков и прописных букв использовалась форма шрифта, заимствованная у Римских монументальных надписей. В основу знаков для текстового набора был положен шрифт, используемый в средневековых скрипториях для быстрой и удобной переписки – минускул. За основу рукописного письма был взят почерк «канцелярского». Таким образом, антиквенный наборный шрифт искусственно объединил в себе три разных вида письма.

Близкие по стилю шрифты были созданы в других городах Европы – Франции Клод Гарамон, (1480–1561 гг.), Нидерландах (Кристоф Плантен, 1514–1589 гг.) [20], позднее Англии (Уильям Кэзлон, 1692–1766 гг.) [21]. Эти первые наборные шрифты хранили в своем рисунке связь со старыми рукописными шрифтами и вошли в историю под общим названием «Ренессансная» антиква.

Переход от старинной антиквы начался в конце XVII века, новый рисунок шрифта впервые стал создаваться для нужд короля Франции Людовика XIV. Работа основывалась не на рукописном рисунке, а на геометрических построениях и «природных пропорциях». Отличительной особенностью переходных являются более сильные контрасты, вертикальные оси овальных букв, скругленные симметричными засечками (англ. serif – короткий), т. е. перпендикулярными штрихами на концах буквы, полузакрытой формой знаков. Перемены в области наборного шрифта сопровождались заметными изменениями в области оформления полиграфической продукции – титулов, буквиц, виньеток. Все это было своеобразным отражением стиля барокко, в эпоху которого художники шрифтового искусства стремились, прежде всего, передать дух своего времени. Требования каллиграфии отошли на второй план.

Третья разновидность антиквы, известная под названием «новая антиква», обозначилась в эпоху классицизма (во второй половине XVIII

века). В указанный период возник интерес к гравюре и, как следствие, получило широкое распространение искусство гравирования на медных пластинах. Шрифт в это время практически теряет связь с рукописной техникой и выступает как нарисованный. Натиски округлых форм не имеют наклона, соединительные штрихи тонкие, составляющие сильный контраст с основными штрихами, засечки в виде тонких линий не имеют скруглений. В истории шрифтов принято считать, что наиболее ярким выразителем этого стиля был французский типограф Франсуа Дидо (1678–1757 гг.). Последовавший за классицизмом стиль ампир (последний большой стиль) существенных изменений в новую антикву не принес. Данный шрифт оставался основным для набора текстов вплоть до начала XX века [22].

В начале XIX века после Египетского похода Наполеона Бонапарта (1799 г.) Европа ознакомилась с цивилизацией Древнего Египта, в т. ч. его шрифтовой культурой. В 1915 году в каталоге лондонского словолитчика Винсента Фиггинса (1766–1844 гг.) появился новый шрифт под названием «египетский» (egiptian serif), характеризующийся мощными засечками прямоугольной формы без скруглений или с минимальными скруглениями в местах их присоединения к штрихам. Указанная группа шрифтов носит также название Slab Serif, что в переводе с латинского означает – прямоугольные (отсюда общее название – «брусковые»).

В конце XIX столетия стали появляться шрифты без засечек, получившие название «гротеск» (франц. grotesque – причудливый). Указанный период времени характеризовался распространением многочисленных художественных течений и новых творческих идей. В частности, получил развитие прецедент гротеска, впервые зафиксированный в Англии в 1816 году в образах шрифтов лондонского словолитчика (типографа) Уильяма Кэзлона IV (William Caslon IV, 1700–1869 гг.). Подобные шрифты создавались как «акцидентные» (лат. accidentia – случайно появляющееся) и не отличались совершенством.

В 1898 году берменская словолитня «Бертольд» приступила к выпуску серии шрифтов Akzidenz-Grotesk более универсального назначения, получивших распространение при наборе сплошных текстов [23]. Термин «гротеск» заимствован из живописи. Так называлась древняя стенная роспись, которая была найдена в «гротах» (grotte) – подвалах

Тита. Сущность гротеска как стенной живописи римлян заключалась в фантастическом сочетании растительных композиций с изображениями животных, людей, зданий и т. п. Рафаэль использовал ее как образец для украшения лож Ватикана, а его ученики – для росписи потолков и стен дворцов. Источники, описывающие этот род живописи (Вазари), подчеркивают его фантастически-комический характер как порождение безудержной фантазии [24].

В шрифтовом искусстве основой гротеска считаются особого рода конструкции, характеризующиеся отсутствием засечек на концах штрихов и одинаковой толщиной элементов букв. В Англии и Франции подобные шрифты чаще всего называются Sans Serif (без засечек) в Германии – Grotesk, в Америке – Gothic (готика), чем подчеркивается необычность, причудливость шрифта. Гротескные шрифты в собирательном смысле называют также рублеными.

Термин «акцидентный» указывает на декоративность шрифта, используемого для особых целей: афишно-плакатной продукции (плакаты, объявления и т. п.), малых форм (бланки, аттестаты, грамоты, программы, ярлыки и др.), титульных книжных форм. Одной из важных задач типографики является выбор основного и акцидентного шрифтов для основного текста и набора заголовков. Художественно-образные свойства акцидентных шрифтов эволюционируют быстро, приспосабливаясь к запросам времени. В мире современных медиа их особая пластичность является основным требованием [25].

Как особый вид графического искусства акцидентный шрифт можно считать отражением истории и культуры народа, поскольку в нем могут преломляться народные художественные традиции. Это имеет важное значение в проектной культуре дизайна, в том числе при разработке товарных знаков и региональных брендов. В частности может наблюдаться определенная тенденция построения, при которой аналогами служат животные, растения, орнаменты и т.п., присущие различным странам. То же можно сказать об использовании определенных видов рукоделия – вышивки, плетения, характерных деталей одежды, архитектурных форм и т. д. Все это подчеркивает своеобразие шрифта, его универсальность, высокую способность генерирования инновационных идей, решений, форм.

Библиография:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. — М., 1997.

2. *Фоли Дж.* Энциклопедия знаков и символов. — М., 1994.

3. *Истрин В.А.* Возникновение и развитие письма. — М.: Наука, 1965.

4. *Реформатский А.А.* Введение в языковедение. — М.: Аспект Пресс, 2006.

5. История письма: эволюция письменности от Древнего Египта до наших дней / Сост. К. Королев; Пер. с нем. Г. Бауэра, И. Дунаевской. — М.: ЭКСМО; СПб.: «Tera fantastica», 2002.

6. *Петровский Н.С.* Египетский язык. Введение в иероглифику, лексику и очерк грамматики среднеегипетского языка. — Л., 1958.

7. *Тураев Б.А.* Египетская литература. — СПб.: Летний сад, 2000. — С. 317.

8. Древний мир. Энциклопедический словарь. В 2 т. — М.: Центрополиграф, 1998.

9. *Мень А.* Библиологический словарь. В 3 т. — М.: Фонд имени прот. Александра Меня, 2002.

10. *Струве В.В.* Происхождение алфавита. — Петроград: Изд-во «Время», 1923.

11. *Федорова Е.В.* Императорский Рим в лицах. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.

12. *Виллу Тоотс.* Современный шрифт. — М.: Книга, 1966. — С. 10—12.

13. *Люблинская А.Д.* Латинская палеография. — М.: Высшая школа, 1969. — С. 51—59.

14. Византийский словарь. В 2 т. Т. 2 / Сост. К. А. Филатов. — СПб.: Амфора: РХГА: Изд-во Олега Абышко, 2011. — С. 54—55.

15. *Хэгерманн Д.* Карл Великий. — М.: АСТ: «Ермак», 2003.

16. Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь. — СПб., 1880.

17. *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 1. — СПб.: ЛИТА, 2000.

18. *Жорж Жан.* История письменности и книгопечатания. — М.:

АСТ: Астрель, 2005.

19. *Варбанец Н.В.* Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. Опыт нового прочтения материала. — М.: Книга, 1980.

20. *Ефимов В.* Великие шрифты. Шесть из тридцати. Книга первая: Истоки. — М.: ПараТайп, 2006.

21. *Ефимов В., Шмелева А.* Великие шрифты. Шесть из тридцати. Книга вторая: Антиква. — М.: ПараТайп, 2007.

22. *Кудрявцев А.И.* Эволюция шрифтовой формы. — М., 2007.

23. *Телингатер С.Б., Каплан Л.Б.* Искусство акцидентного набора. — М.: Книга, 1966.

24. Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 3. — М., 1930.

25. *Серов С.И.* Типографика виртуальной среды. — М.: ЗАО «Линия График», 2004.

К.И. Новохатько

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВА, СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В ЭКСПОЗИЦИЯХ МЕМОРИАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ ПИСАТЕЛЕЙ

Внутренняя драматургия мемориального пространства основана на архитектурно-композиционных особенностях самого пространства и значении данного конкретного места в жизни и судьбе героя экспозиции. Уникальность и качество экспозиции как целостного произведения пространственного искусства основаны на выявлении и художественном раскрытии этих категорий путем создания неразрывного синтеза.

Content and inner drama of memorial spaces contain of architectural features of the space and the unique meaning of the location for the memorial person. The uniqueness and quality of the museum installation as a piece of art are based on the identification and visualization of these categories by designing synthesis of space, form and content.

Ключевые слова: синтез, мемориальный музей, литературный музей, пространство, драматургия пространства, экспозиция, музей.

Keywords: synthesis, museum, memorial house, museum of writer, display design, drama of space, museum installation, form and content.

Любое мемориальное пространство, с которого чаще всего начинается мемориальный музей, заключает в себе драматургию двух уровней: с одной стороны, драматургию архитектурную, оперирующую понятиями объемов и ритмов, внутренней и внешней композиции, взаимоотношением здания с окружающей средой, признаками определенной эпохи и культуры, запечатленными в архитектурных формах, и пр. С другой стороны, это драматургия, назовем ее, содержательная, которая основывается на отношении героя к данному пространству, значении и символики

пространства в жизни героя. Перечисленные факторы могут стать источниками информации и вдохновения при определении основного предмета показа и общего строя экспозиционного повествования, их выявление — основой художественного решения, обоснованием данной конкретной экспозиции в данном конкретном пространстве и залогом ее уникальности. Это делает жизнь музеев сложнее, но зато позволяет избегать штампов и находиться в постоянном диалоге с героем. Это также открывает новые горизонты для музейных художников, которые, благодаря уникальным содержанию и пространству, получают возможность каждый раз создавать оригинальные произведения экспозиционного искусства.

Последователи классического «бытового» подхода в создании мемориальных музеев также существуют в контексте времени и пространства. Помимо историко-культурных характеристик архитектурной среды, можно предъявить интерьерные группы, которые формируются из мебели работы местных мастеров, или обои, которые были на пике моды в те годы в городе N. Никто никогда не осмелится оспаривать неприкосновенность подлинных мемориальных интерьеров, которые чудом сохранились после бытования героя, как например квартира Б.Брехта в Берлине, усадьба Л.Н.Толстого в московских Хамовниках или дом И.-В.Гете в Веймаре. Такие исторические памятники бесценны. И это, действительно, скорее памятники, чем экспозиции. Музеи-хранители таких интерьеров озабочены, в первую очередь, созданием содержательной среды вокруг памятника и поддержанием подлинности среды во всем ее многообразии внутри объекта. Но будем честны, это встречается реже, чем нам бы хотелось. Чаще всего музеи представляют воссозданные или типологические интерьеры с включением единичных меморий и архивных материалов. Некоторые музеи в такой ситуации, отступая от бытовой логики и традиций историко-литературных экспозиций, делают ставку на художественный образ мемориального пространства.

Если говорить о взаимоотношении экспозиции и непосредственной архитектурной «оболочки» мемориального пространства, то в современной практике литературных музеев можно условно выделить три различных подхода. Внутри каждого из них существует вариативность художественных решений, потому как одна и та же задача может быть решена различными способами.

Наиболее распространенным остается принцип, когда пространство, сохраняя априори свою мемориальную значимость и историко-стилистическую выразительность, является в первую очередь «вместилищем» для дальнейшего экспозиционного повествования. Оно становится сценой, где разворачивается музейный спектакль. Велико разнообразие возможных решений внутри данной группы. Экспозиция может быть создана в стиле, созвучном архитектуре интерьеров, или лишь опираясь на ее пространственно-композиционный строй, развивать принципы интерьерного дизайна или приближаться к сценографии. Данный подход реализуется в таких разных экспозициях, как дом-музей А.И.Герцена в Москве, Литературно-мемориальный музей М.Булгакова в Киеве, дом Н.В.Гоголя в Москве, музей Баха в Лейпциге (не литературный, но важный пример), Мемориальный музей Габриеля Гарсия Маркеса в Колумбийской Аракатаке и др. Традиционность данного подхода вовсе не умоляет достоинств подобных экспозиций, среди которых можно обнаружить настоящие шедевры.

В конце 1980-х годов на страницах журнала «Советский музей» развернулась дискуссия о направлениях развития мемориальных музеев. Тогда Е.Дмитриева в статье «Не погрешить против истины» предложила градацию мемориальных пространств, где помимо непосредственно мемориального (аутентично сохраненного и научно реконструированного) и типологического интерьера, она вводит понятие архитектурного интерьера, «…где мы имеем лишь мемориальные стены» [1]. В качестве примера приводится коридор в московской квартире Ф.М.Достоевского, художественно-экспозиционное решение которого основано на световой перспективе. Автор статьи, к сожалению, не развивает эту мысль, а возвращается к разговору о принципах «поддержания жизни» в аутентичных интерьерах. Ситуация «мы имеем лишь стены», однако, встречается довольно часто и в последнее время успешно исследуется музейными художниками. Пространство, в таком случае, трактуется как экспонат. Оно сохраняет свои объемно-пространственные характеристики, но его вещественная оболочка, а именно стены подлинного мемориального пространства благодаря художественному решению принимают вид ключевого экспоната и занимают активную позицию в процессе передачи информации и создания эмоциональной среды.



Рисунки 1а, б. «Дом, где родился Шиллер», Марбах-на-Неккаре, Германия

По такому пути пошли создатели музея с «говорящим» названием «Дом, где родился Фридрих Шиллер» (2009) в Марбахе-на-Неккаре (Германия). Музей занимает подлинный фахверковый дом, где в 1759 году родился немецкий поэт. Чтобы выявить вещественность стены, которая и является в данном случае подлинным и достоверным раритетом музея, авторы экспозиции использовали свет (рис. 1а, б). Общий свет в залах отсутствует. Помимо локальной подсветки в каждой из редких витрин, отдельные осветительные приборы установлены вдоль стен и подсвечивают их фактурную поверхность.

Конструкции и внутренняя композиция дома выделены с помощью контрастной покраски, которая обостряет подлинное сочетание светлого и темного в архитектуре фахверка. Темно коричневым лаком покрыты деревянные дверные наличники, плинтуса, опорные и потолочные балки и крутой лестничный марш. Неровности и шероховатости трехсотлетних стен обострены с помощью слоя белой матовой краски и бокового освещения. Свет скользит по стене, выявляя ее фактуру, самые малые ее дефекты, спотыкаясь о выступы и проваливаясь в углубления, формируя тем самым отношение к этой стене и атмосферу пространства, где дом — уже не вместилище истории и не немой свидетель, но ее живой участник, основной экспонат, чарующий своей подлинностью и вещественностью. Ничто в пространстве экспозиции

не касается стен: витрины, отдельно стоящие экспонаты, экспликации — все расположено на уважительном от них расстоянии. В одной из комнат экспонаты и вовсе отсутствуют. Межкомнатные двери сняты, образуется единое перетекающее пространство, полное локальных источников света. Все пространство подчинено ритму горизонталей и прямоугольников — дверные проемы, витрины, экспликации. Даже окна закрыты плотными ткаными жалюзи таким образом, что по периметру каждого окна проступает тонкая линия дневного света, образуя дополнительный ряд прямоугольников. Создается ощущение покоя, интимности и защищенности, как трактуют авторы экспозиции тему детства и таинства рождения. Этому же вторит и подбор меморий, включенных в экспозицию. Их всего 30 и они объединены в группы Мать, Отец, Город и пр. При этом «дышащая» поверхность стен, кривизна всего помещения старинного дома и расположение современных стеклянных витрин без какого-либо очевидного порядка под углом к дверным проемам и стенам не дает пространству замереть, сохраняя его подвижным, пластичным, полным внутренних контрастов — фактур, тональностей, объемов.

Задачу, схожую с задачами музея Шиллера, определили для себя и создатели Мемориальной квартиры А.С.Пушкина на Арбате (1986) — директор Государственного музея А.С.Пушкина А.З.Крейн и автор художественного решения Е.А.Розенблюм. Концепции двух этих экспозиций, несмотря на то, что их разделяют более 20 лет, очень схожи. И в том, и в другом случае именно дом становится для экспозиционеров основным транслятором памяти, в обоих случаях в экспозицию введено очень небольшое количество предметов, наделенных уже не вещественным, а символическим смыслом. Но если в немецком музее дом трактуется как вещь, музейный предмет, внутрь которого попадает посетитель, то в московской экспозиции — как пространство памяти. Основным выразительным средством здесь стала «пустота». В отличие от экспозиции в Марбахе, где жалюзи на окнах замыкают внимание на внутреннем пространстве, несмотря на аутентичное окружение, окна в квартире Пушкина открывают вид на Старый Арбат, отчасти сохранивший свой исторический вид. Таким образом, подчеркивается единение с городской средой и суетой — на



Рисунок 2.
Мемориальная
квартира А.С.Пушкина
на Арбате (1986)

контрасте с внутренней «пустотой». Общая композиция интерьера, пространственные соотношения, высоты, объемы, маршрут, входная зона — все параметры и признаки исторического стиля сохранены с 1829 года, когда поэт арендовал эту квартиру.

Редкие портреты, предметы мебели и роскошные люстры лишь усугубляют ощущение пустоты и обостряют пространственные ощущения. Мемориальность и память о поэте авторы предпочли транслировать не через бытовую обстановку, но через единичные раритеты. «Все крутится вокруг конторки и пера», — вспоминал художник экспозиции Е.А.Розенблюм (рис. 3). Упомянутый экспозиционный комплекс расположен в небольшой проходной комнате со стенами глубокого синего цвета, на фоне которых буквально «горит» яркое дерево конторки. Композицию расположили на невысоком зеркальном подиуме, отделив его тем самым от историко-бытового окружения. Остальные комнаты окрашены в мягкие пастельные цвета. С помощью цветового напряжения авторы обозначали смысловой центр экспозиции. Здесь важно упомянуть, что пространство квартиры изначально рассматривалось как площадка для театрализованных мероприятий, музейных спектаклей и чтений, то есть стихи Пушкина, их звучание в мемориальном пространстве и присутствие актеров в одеждах Пушкинской поры — все это задумано полноценным составляющим музейной среды.



Рисунки 3а, б. Государственный музей В.В.Маяковского (1989), Москва

Можно предположить, что в московском музее стремились к символизму в трактовке пространства, настраивая посетителя на тонкое восприятие мимолетного ощущения, рассчитывая на активную работу его воображения. В то время как в музее Шиллера мемориальность выявлена предельно конкретно, с акцентом на ее осязаемую вещественность.

Безусловно, такая свобода в выборе предмета экспозиционного повествования, основываясь на конкретике пространства, была доступна упомянутым музеям благодаря обилию музеев Шиллера в Германии и Пушкина в России, наличию крупных самостоятельных монографических музеев. Это освободило авторов от необходимости охватить в одной экспозиции всю жизнь и все наследие и дало возможность конкретизировать предмет показа и сфокусироваться на очень конкретном периоде или стороне жизни героя.

Рассмотрим также и третий подход в экспозиционном освоении пространства, когда оно трансформируется, отказываясь от своих первоначальных характеристик. Пространство сохраняет формальные параметры, однако, художественное решение разрушает его границы, фактически или визуально выстраивая новые соотношения пропорций и маршруты. Так, например, построена экспозиция музея В.Маяковского в Москве (1989), где внутренняя структура доходного дома была полностью перестроена в соответствии с экспозиционным замыслом (рис. 3а, б).

Выразительным примером такого подхода может служить и московский музей К.Г.Паустовского (2013, худ. А.А.Тавризов). Экспозиционное повествование подчиняется общей конструкции



Рисунки 4а, б. Московский литературный музей-центр К.Г.Паустовского (2013)

дома и, в соответствии с количеством комнат, представлено в пяти главах с прологом. Внутри каждой из комнат художник А.А.Тавризов с помощью фотообоев, объемно-пространственных композиций и звукового оформления создает отдельные миры — леса, моря, города, преломляя фактические границы пространства. Фотообои изготовлены на основе подлинных фотографий и отсылают к конкретной, связанной с биографией Паустовского среде: не просто лес, а Солотчинский под Рязанью, где писатель жил в 1930–50-х годах, не просто море, а побережье Одессы, где он жил и работал в 1920-х, не просто улица, а площадь Никитских ворот в Москве. Художник закрывает окна, прерывая тем самым связь между внутренним пространством и окружающей средой, замыкает внимание на этих микромирах. Автор не только нивелирует существующие стены, но и выстраивает новые. Так, в первой комнате (не считая коридора, также включенного в экспозиционную среду) экспозиция повествует сначала о детстве писателя, а потом о его юности в революционной Москве. На границе двух этих измерений художник возвел бутафорскую арку, разорванную в результате «боевых действий» (рис. 4а). Помимо функционально-символического назначения такого разделения пространства, арка несет и образный смысл. Мы видим конструкцию, которая на первый взгляд казалась каменной — устойчивой и нерушимой, но оказалась внутри деревянной и хрупкой. Экспозиционное повествование возвращается к

вещественности деревянного дома в последнем зале. Здесь стены и пол обиты деревом, и благодаря мемориальным вещам разного времени, воссоздан кабинет писателя в подмосковной Тарусе, где Паустовский наконец-то обрел свой Дом (рис. 4б).

То есть пространство и его архитектурная оболочка включаются в своеобразную игру, некоторое время скрываясь от зрителя и в определенный момент снова выходя на передний план, когда игра достигает кульминации, а вещественность пространства — наибольшей символичности. Посетитель заходит в деревянный уютный домик, где экспозиция наивно и решительно уносит его в другие миры, а в конце путешествия возвращает сюда же, в деревянный дом. Благодаря выбранному методу авторам экспозиции удалось рассказать о долгой и богатой событиями жизни Константина Паустовского в очень небольшом пространстве. Это стало возможным посредством весьма обобщенного информационного ряда, но предельно конкретной образности экспозиционного языка. Посетитель вряд ли узнает подробности жизни Паустовского, но он навсегда запомнит ключевые картины его жизненного и творческого пути — учеба, революционный город, бескрайнее море, любимая супруга, затерянный лес, «выход в мир» и обретенный Дом.

При этом деревянный одноэтажный дом с мезонином на территории удаленного от центра города Кузьминского парка, где расположился музей К.Г.Паустовского, никакого отношения к личности писателя не имеет. Дом 1797 года постройки, где раньше проживал усадебный садовник, удивительным образом сохранился практически в первоначальном виде. Можно допустить, что жизнь Константина Паустовского началась в похожем доме или же среди подобных ему. Или увидеть в этом ассоциацию с тарусским домом писателя, последнем его пристанищем. И правда — небольшая уютная деревянная дача спрятана от случайных взглядов многолетним усадебным лесом, вокруг — воспетая писателем природа. Эти ассоциации поддержаны и в экспозиции, о чем уже говорилось выше.

В подобных случаях, когда мемориальный музей создается в пространстве, не связанном напрямую или достоверно с личностью героя, создатели стремятся максимально убедительно обосновать

свое решение о выборе места. Помимо музея К.Г.Паустовского, стоит вспомнить и один из самых показательных примеров в отечественной практике — Государственный музей А.С.Пушкина. Его первый директор А.З.Крейн писал в книге «Жизнь в музее» [2], что хоть городская усадьба Хрущевых-Селезневых «…не мемориальная, не связана непосредственно с пребыванием в ней Пушкина», но «…вокруг, на Пречистенке,… немало адресов, по которым бывал Пушкин…». Архитектура особняка и его внутренняя организация дают точное представление об атмосфере эпохи и времени пребывания поэта в Москве. Для создания центральной монографической экспозиции, посвященной жизни и творчеству поэта, этой отсылки было достаточно. Архитектурная драматургия пространства благодаря историко-культурологической и эстетической информации, заключенной в архитектурных формах, задала будущий характер музейной коммуникации.

Рассматривая вопросы синтеза пространства, содержания и формы в экспозиции, весьма затруднительно анализировать одно, не касаясь другого. Разговор о пространстве, его восприятии и художественном освоении автоматически привел нас к теме содержания и формы экспозиции, которая напрямую зависит от архитектуры пространства, но не обязательно подчиняется ей. Как мы увидели, экспозиционная концепция может подразумевать противопоставление, например, исторического пространства и современного оборудования (дом, где родился Шиллер). Главное, что они находятся в диалоге, — фактурном, пространственном, символическом…

Не в последнюю очередь содержание и предмет будущей экспозиции обоснованы и фондовыми возможностями музея, то есть фактическим содержанием коллекции. Очевидно, что музей Шиллера в Марбахе, например, имея доступ к собранию шиллеровского общества, изначально обладал большими возможностями по наполнению экспозиции мемориями, чем музей Паустовского, который несколько десятилетий назад возник на базе одной из районных школ. Поэтому первый мог позволить себе создать экспозицию с акцентом на конкретные вещи, а московская экспозиция решена сюжетно-образным методом, который способен обходиться крайне скудным количеством музейных

предметов. На это влияет также упомянутый факт наличия других музеев, посвященных данной персоналии, а также ее «популярность» и степень знакомства с историей и литературой писателя в обществе. Не затрагивая личных пристрастий и литературоведческих дискуссий, вряд ли можно отрицать, что о Л.Н.Толстом знают в среднем больше, чем о А.И.Герцене или К.Г.Паустовском. На уровень этой популярности влияют не только история, школьная программа по литературе и общий уровень образованности, но также театр, кинематограф, телевидение и другие масс-медиа, которые благодаря своей деятельности повышают интерес к той или иной фигуре. Соответственно некоторые персоналии априори обладают флером из легенд и фактов, внушающим определенное отношение. Другим персонажам приходится формировать отношение к себе на месте, то есть в экспозиции.

На форму будущей экспозиции большое влияние оказывает личность автора художественного решения, его почерк и стилистические предпочтения. А также — характер личности самого героя экспозиции. Это наглядно демонстрирует экспозиция музея Маяковского 1989 года и выставки 1980-х годов, которые предвещали ее создание. Разнообразные выставки, связанные с Маяковским, прошли в Государственном литературном, Политехническом музее, музее В.Маяковского, в Театральном музее им. А.А.Бахрушина. Все они, несмотря на различия творческого почерка их создателей (Е.А.Амаспюр, Е.А.Розенблюм, А.А.Тавризов и пр.), имели в основе художественные приемы, открытые и введенные в творческий оборот искусством авангарда: игру шрифтов, фотоколлажи, пространственные конструктивистские и супрематические композиции, сценографические находки театра Мейерхольда и Таирова и пр. Композиции и цветовые соотношения будто сходили с плакатов самого Маяковского и художников ИЗОРАМа. Рубленые формы, дерзкие соотношения масштабов, броская, но лаконичная цветовая гамма были «соразмерны» и «созвучны» герою экспозиций поэту Владимиру Маяковскому, его образу, его стихам.

Писатели — очень благотворная в этом смысле категория героев для создания мемориальных экспозиций. Благодаря тому, что их высказывания — это всегда художественный текст, сложенный по законам метафор, образов и ритмов, их собственные строки и творческая



Рисунки 5а, б. Литературно-мемориальный дом-музей Д.Н.Мамина-Сибиряка

манера могут стать основой художественно-экспозиционной стратегии, ключом к раскрытию мемориального пространства. Их персональное мироощущение — такое же содержание экспозиции, как фонды музея и символика пространства.

«Бабушкин комод, запах которого говорит больше, чем толстый альбом с фотографиями» стал, например, основополагающей метафорой при создании экспозиции дома-музея Д.Н.Мамина-Сибиряка в Екатеринбурге. По заказу автора художественного решения А.А.Тавризова были изготовлены несколько предметов мебели (комод, сервант, столик и пр.), которые с архивной точностью повторяли предметы мебели, характерные для провинциального быта XIX века. Каждый из них содержал «второе дно» и, когда раскрывался, представал в образе хитроумной витрины для хранения и экспонирования архивных материалов и меморий (рис. 5а, б). Таким образом, художник сообщает, что каждая вещь в обычном бытовом интерьере для писателя обладает символическим значением, содержит массу воспоминаний и о многом может поведать. В данном примере мы видим, как художественное решение глубоко затрагивает строй экспозиционного повествования, влияя не только на его вид, но и на логику восприятия.

Название романа «Белая гвардия» подсказала создателям Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова в Киеве («Дом Турбиных») художественное решение экспозиции — погрузить



Рисунки 6а, б. Литературно-мемориальный музей Михаила Булгакова, Киев, Украина

интерьер в «белый туман» художественного вымысла. Стены, потолок, мебель, отдельные предметы — все было выкрашено в белый цвет. Использовали только белый текстиль. На белой рогатой вешалке в коридоре висит белая шинель. В белом серванте стоит белый сервиз. Исключение было сделано для предметов, доподлинно принадлежавших семье Булгаковых. Они оставались в своем привычном виде. К моменту создания музея в 1989 году, несмотря на обширную коллекцию Анатолия Кончаковского, которая и легла в основу собрания, авторы не располагали достаточным фондом подлинных мемориий, чтобы воссоздать прижизненную обстановку. С самого начала музей был задуман как пространство, где пересекаются и параллельно существуют реальный мир Булгаковых и вымышленный — Турбиных. Большинство предметов, задействованных в экспозиции, типологические. Художественным решением музей не только создал экспозиционную среду, отражающую содержательную драматургию этой квартиры, но также экспозиционно выделил подлинные мемории.

Все предметы в «Доме Турбиных», какого бы цвета они ни были, занимают в бытовой обстановке привычное себе место. Только у белого пианино стоят два стула: один — белый, другой — цвета натурального дерева (рис. 6а). А на белом столе в комнате Михаила — оригинальные темные фотокарточки (рис. 6б).

Сопоставление двух стульев, разделенных цветом, создает

физическое присутствие границы мира реальности и вымысла и ощущение зыбкости и мимолетности этих границ. Благодаря тому, что вся обстановка сохраняет свой привычный бытовой характер, оборачиваясь то реальностью, то вымыслом, посетитель, путешествуя по анфиладе комнат, воспринимает обстановку дома через призму писательского воображения, словно погружаясь в сознание автора, в мир его воспоминаний, переплетенных с образами персонажей. В данном примере символизм музейной экспозиции достигает своего апогея, отражая сюрреалистичность прозы Булгакова.

Музейная экспозиция — искусство средовое, пространственное, поэтому не удивительно, что категория пространства играет столь важную роль в ее создании. Мемориальные музеи более других связаны с конкретным пространством, его архитектурной и содержательной драматургией. И экспозиция должна отражать эту связь, быть убедительна с точки зрения правды места, то есть предельно конкретна в своем отношении к конкретному пространству и среде. Это отношение определяет содержание и реализуется в форме. Примеры экспозиций, рассмотренные выше, демонстрируют неразрывный синтез пространства, содержания и формы, когда содержанием может стать и пространство, и точно найденная форма, осуществляющая коммуникацию на языке художественных образов и дизайна. Синтез не обязательно протекает по законам иерархии и подчинения, но порой основан на противопоставлениях и нарушениях в этой иерархии. Однако именно их диалог формирует в каждом отдельном случае уникальную экспозиционную среду.

Библиография:

1. *Дмитриева Е.* Не погрешить против истины // Советский музей. — 1989. — № 1.

2. *Крейн А.З.* Жизнь музея. — М., 2002.

М.Е. Зольников

ГЕРОИ ДРЕВНЕГЕРМАНСКОГО ЭПОСА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ «НИБЕЛУНГОВ» ФРИЦА ЛАНГА

В статье на материале фильма «Нибелунги» (1924), созданного одним из самых значительных режиссеров эпохи немого кино Фрицем Лангом (1890–1976), рассматриваются фигуры двух героев — короля Гунтера и его вассала Хагена. Автор приходит к выводу о том, что Ланг не остановился на художественно-романтическом прочтении «Песни о Нибелунгах» (на которой основан сценарий) и ее сверхгероев; он «столкнул» разные миры и характеры, что не позволяет согласиться с традиционным пониманием фильма как торжественного гимна исторической славе Германии и залога ее будущих военных побед. В нем много подтекстов и предчувствий.

The author of the article analyzes movie «The Nibelungs» (1924) by one of the most famous film directors of silent era Fritz Lang (1890–1976). There are two characters in the center of his attention — the king of Worms Gunter and his vassal Hagen. The author comes to conclusion that Lang′ s interpretation of «The Song of the Nibelungs» (on which the scenario is based) and its superheroes demonstrates different worlds and many-sided characters which are involved in series of tragic circumstances. This fact doesn't allow the author to agree with traditional understanding of the movie as the solemn anthem to historical glory of Germany and its future military victories. There are a lot of implications and presentiments in it.

Ключевые слова: Фриц Ланг, Нибелунги, экспрессионизм, романтизм, эпос, «Песнь о Нибелунгах», немое кино.

Keywords: Fritz Lang, The Nibelungs, expressionism, romanticism, epos, medieval poem, «The Song of the Nibelungs», silent cinema.

Немое кино в последнее время привлекает все больше внимания. Благодаря появлению фондов, занимающихся поиском и восстановлением кинолент в их первоначальном режиссерском виде с оригинальными светотеневыми решениями, а также партитур музыки, написанной для сопровождения их показов, открываются новые перспективы для исследования. В числе недавно отредактированных и изданных в оцифрованном виде фильмов — картины классиков немецкого кино 1920-х гг., ярких представителей экспрессионизма Роберта Вине (1873–1938), Пауля Вегенера (1874–1948), Пауля Лени (1885–1929), Фридриха Мурнау (1888–1931) и Фрица Ланга (1890–1976).

Одним из первых к анализу их творчества обратился Зигфрид Кракауэр [8]. Выявляя отраженные в фильмах этих режиссеров культурные пласты и эпохи, он пришел к выводу, что в кино 1920-х гг. выражены подсознательные страхи и предчувствия немецкого народа. Жорж Садуль во «Всеобщей истории кино» (1946–1950) [2] в немецкой национальной школе выделил два главных типа фильмов: экспрессионистские и «большие исторические». Эти выводы в 1950-е гг. развернул польский киновед Ежи Теплиц [3]. В это же время начинает писать о «немой эпохе» немецкий и французский историк кино Лотта Айзнер [6]. Одну работу она посвятила Фрицу Лангу [7]. В 1980-х гг. с позиции семиотики искусство кино рассмотрел французский философ Жиль Делез [4], [5]. Ланг, по мнению автора, достигал тончайших оттенков светотени, формируя благодаря этому визуальные характеры своих персонажей и выводя их образы на новый — духовный уровень. Это замечание кажется очень важным для понимания «Нибелунгов». В 1990-х гг. исследователи кино и, в частности, фильмов Ланга обращаются к методам лингвистики [10], гендерной психологии [11], [12] и социологии [9]. В центре их внимания, в основном, женские персонажи поздних работ режиссера. Как показывает эта краткая характеристика, к «большим историческим» (по Садулю) фильмам с целью выявить особенности трактовки эпических персонажей специально авторы почти не обращались.

В данной статье на материале фильма «Нибелунги» (1924), созданного одним из самых значительных режиссеров эпохи немого кино Фрицем Лангом, рассматриваются фигуры двух героев — короля Гун-

тера и его вассала Хагена. А.Я.Гуревич и Е.М.Мелетинский указывают, что в самих древнегерманских эпических сказаниях их образы очень разнятся. Мы обращались к знаменитой «Песни о Нибелунгах» [1], на которой основан сюжет фильма. В ней и король, и его вассал как эпические герои обладают двойственностью характеристик. Король бургундов Гунтер, с одной стороны, предает главного героя «Песни», «нидерландского» принца и своего друга Зигфрида, с которым они дали клятву верности друг другу на крови, с другой — отказывается предать вассала Хагена, выдав его королеве-врагу Кримхильде. Также и Хаген — он хладнокровно убивает Зигфрида и младенца, сына Аттилы и Кримхильды, но совершает несколько подвигов, находясь на службе у Гунтера: с опасностью для жизни выкрадывает и выбрасывает в Рейн золото, приносящее королям Бургундии зло, бесстрашно сражается со степняками-гуннами в пылающем дворце их предводителя.

Образы «расслаиваются»: Гунтер — и предатель, клятвопреступник, и идеал сеньора, гибнущего за вассала. Хаген — и хладнокровный убийца ребенка, и храбрый воин, верный бесстрашный вассал.

Что же «происходит» с этими героями в фильме Ланга, отделенного от эпоса расстоянием в 1500 лет? Какие особенности поведения Гунтера и Хагена представляет зрителю режиссер и какими художественными средствами их характеризует, прежде всего, как использует декорации, одеяния, символику, т.е. какие краски в эти образы добавляет художник-костюмер фильма Пол Герд Гудериан (1896–1924)?

Назовем еще нескольких важных персонажей, без которых нельзя понять названных героев. Это — Зигфрид (главный герой, Хаген станет его убийцей), Кримхильда (знатная германка из семейства королей Бургундии, впоследствии жена Зигфрида), Брюнхильда (дева-воительница, впоследствии супруга Гунтера), Фолькер (придворный трубадур и воин Гунтера), Аттила (правитель гуннов).

Король Гунтер и его вассал Хаген принадлежат «миру» Вормса, столицы бургундов. Режиссер использует данное обстоятельство, чтобы показать, как они «позиционируются» внутри этого мира. Зритель узнает о Вормсе вместе с главным героем Зигфридом от лесных жителей (первая «песнь»). Ланг ярко визуализирует их рассказ. Через величественный, декорированный в средневековом стиле, коридор замка, соз-

данный в павильоне киностудии художником–декоратором Отто Хунте (1981–1960) проходит процессия, возглавляет которую королева Ута (мать Гунтера, двух его братьев и сестры Кримхильды). За ней идет Кримхильда со свитой, потом сам Гунтер, чуть позади — его братья, замыкает процессию Хаген. Уже здесь Ланг расставляет первые смысловые акценты, связанные с трактовкой образа короля Гунтера. Одеяния короля лишены помпезности, его костюм не расшит золотом и дорогими камнями, как описано в поэме; он ничем не отличается от других персонажей — носит длинную мантию с простым геометрическим узором, как и все остальные участники процессии. Единственное что выделяет его — скромная корона, которая еле видна, так как сцена снята общим планом.

В то же время вассала Хагена Гудериан «снабдил» массивным шлемом с огромными черными крыльями, кольчугой, длинным плащем, массивным мечом и длинной темной бородой (актер Ганс Адалберт Шлеттов (1887–1945), сыгравший роль Хагена, бороды не носил). Уже эта рыцарски подчеркнутая «декорировка» заставляет зрителя думать, что этот персонаж будет играть особую роль в событиях. Кроме того, Хаген крупнее и выше «субтильного» Гунтера, мужественнее его. А главное — король идет *позади* женщин (свит матери и сестры). В знаковой системе их эпохи это может означать лишь одно: они «главнее» короля и его свиты.

На переднем плане — своеобразный почетный «караул»: спиной к зрителю неподвижно стоят могучие рыцари. Операторам Карлу Гоффману (1885–1947) и Гюнтеру Риттау (1893–1971) удалось построить композицию кадра таким образом, что их фигуры кажутся почти в два раза крупнее фигур участников процессии. В результате Гунтер — персонаж Ланга — внешне не производит впечатления короля-владыки территорий и подданных. Яркие и выразительные декорации, костюмы, антураж заслоняют его; он теряется в свитах. Хаген же, наоборот, выглядит достойно. Замыкая процессию, он как бы присматривает за обитателями дворца, охраняет их.

В нескольких сценах режиссер представляет действия Гунтера и Хагена. По сюжету второй «песни» фильма, в том же Вормсе сказитель воспевает подвиги Зигфрида, который прибыл к воротам с целью сватовства.

Сказителя-певца слушают все персонажи, участвовавшие в процессии. Ланг сначала дает общий план, затем средним первым планом показывает каждого персонажа. Гунтер выражает заинтересованность — отвлекается от своих дум и внимательно слушает певца. Хаген же медленно и тяжело поворачивает голову, хмурит массивные брови, презрительно и оценивающе жмурится, крепко в руках держит меч и шлем — его вид выдает озабоченность и беспокойство. Режиссер мастерски использует эпическое «забегание вперед». Хаген готовится высказать категорический протест по поводу того, стоит ли впускать Зигфрида в город (следующая сцена). Очевидно, он видит в Зигфриде значительную угрозу для Вормса. Здесь режиссер уходит от линии эпоса. Там есть своя интрига: вассал Хаген, говорит Гунтеру: «*Быть должен принят с честью воитель молодой... Не худо будет лаской того к себе привлечь, / кто совершает чудеса, пуская в ход свой меч»* [1, 370]. Иными словами, в поэме Хагеном руководит желание привлечь Зигфрида и, поясним, его руками обеспечить бургундам в будущем победу в войне с саксами. В режиссерском прочтении Хаген настороженно внимает словам про могучего воина-чужеземца как опасного для правителей самой Бургундии.

Как же ведет себя в этой ситуации сам король? В *поэме* он выслушивает мнение всего окружения и, поскольку никто не высказывается против, впускает Зигфрида. В *фильме* же он неуверенно встает с трона, его взгляд мечется от одного персонажа к другому, он часто и неровно дышит. Ланг строит кадр таким образом, что герои равномерно распределены по разным сторонам комнаты. Исполнитель роли Гунтера Теодор Лоос (1883–1954), признанный мастер мимики и выразительной игры, ярко показывает эмоции короля, который мучается выбором, ищет точку опоры, колеблется. Этот момент вновь умело подчеркнут декорациями: королевский трон почти в три раза больше, выше самого Гунтера; когда он сидит на нем, то смотрится неустойчиво, неорганично. В конце концов, он принимает решение впустить героя только из-за нежелания обрести о себе молву как о короле, не знающем правил гостеприимства и куртуазии. Тем самым, он словно бы проявляет слабость, показывает, что очень зависит от мнения придворных. Своей трактовкой режиссер переставляет смысловые эпические акценты относительно Гунтера и Хагена. Декорации при этом играют концептуально важную роль.

Рассмотрим третью «песнь». Король намерен посвататься к деве-воительнице Брунхильде. Своевольная и обладающая сверхчеловеческой силой, она ставит традиционное мифологически-эпическое условие: тот, кто претендует на роль ее мужа, должен превзойти ее в трех испытаниях (броске камня, прыжке в длину, метании копья). На «кону» — жизнь. В *поэме* король Гунтер не испытывает боязни и сомнений, хотя и «подстраховывается» — берет с собой Зигфрида по совету верного вассала Хагена. В *фильме* же Ланг через серию крупных планов показывает эмоции и переживания на лице короля, вновь выражающие его неуверенность и опасения. Когда Хаген произносит имя Брунхильды, Гунтер нервным жестом просит его замолчать и бросает фразу насчет нереальности, бесполезности любых попыток завладеть ею. Хаген придумывает ход, который в литературе называется «заменой»: предлагает Зигфриду взять на себя испытания; когда тот отказывается, обнажает меч (Зигфрид в конце концов соглашается, так как ему обещают отдать в жены Кримхильду). Через эту сцену Ланг сближает короля и вассала. Хаген озабочен в фильме личными проблемами Гунтера, тогда как в *поэме* его волнует военная безопасность королевства и Зигфрид ему нужен для усиления мощи. Далее режиссер в ряде кадров-сцен показывает, как происходит подмена. Гунтер во время испытаний совершенно явно для зрителя имитирует движения и действия Зигфрида, полупрозрачная фигура которого (традиционная для кинематографа имитация невидимости) стоит за королем и вместо него бросает камень, потом копье и т.д.

Весьма важным для понимания трактовки образов Гунтера и Хагена в фильме оказывается эпизод ссоры Кримхильды с Брунхильдой, т.е. сестры короля и его жены. Дамы пытаются выяснить, кто из них знатнее. Как известно, Брунхильда считает Зигфрида простым вассалом, так как он прислуживал Гунтеру во время сватовства. Кримхильда же напоминает ей, что Зигфрид — владелец клада Нибелунгов, и двенадцать королей стали его вассалами. Здесь по законам средневекового эпоса / мифа «вскрывается» обман с подменой Гунтера Зигфридом на испытаниях. Ключевым персонажем в развязывании этой ссоры, приведшей к убийству Зигфрида, *в поэме* является Хаген. Видя слезы своей королевы, он внушает Гунтеру мысль о необходимости отомстить за

ее позор. Собственно, виноват в позоре, как мы понимаем, Гунтер, и потому Хаген одновременно предлагает и ему избавление от памяти о позоре. Более того, он намекает на возможность захватить и богатства Зигфрида: «*…лишь Хаген государю нашептовал про то, / как много стран захватит по смерти зятя он*» [1, 457].

В *фильме* униженная королева пытается сброситься с моста, ее удерживает Хаген, тогда она требует от него: «Убей Зигфрида!» и повторяет это позже королю. Она отказывается принимать пищу, пока не будет отомщена. Режиссер делает ее характер еще более сильным, чем в поэме, актуализируя понятие чести. А у Гунтера и Хагена в результате оказывается меньше свободы в принятии решения. Хаген твердо уверен в своих действиях — это выражается в резкости и однозначности его жестов, сопровождающих титры. Он знает, что защищает честь своей королевы. Гунтер же опять весь в сомнениях. Перед самым осуществлением плана он почти передумывает — окликает Зигфрида, но так и не решается открыть ему правду. Тем самым, окончательное решение принимает Хаген.

Анализ одежд и доспехов персонажей также проясняет некоторые смысловые акценты. Брунхильда, как и Хаген, носит массивный шлем с крылями, который придает ей вид могучей орлицы. Кроме того, они оба закованы в темные доспехи, в то время как Зигфрид (Пауль Рихтер) и сам белокур, и одет во все белое. В фильме есть эпизод, снятый по просьбе Ланга известным немецким художником и режиссером, ярким представителем киноавангарда Вальтером Руттманом. Это экранизация пророческого сна Кримхильды о гибели Зигфрида: «*И вот Кримхильде знатной однажды сон приснился,/Как будто вольный сокол у ней в дому прижился, / Но был двумя орлами заклеван перед нею. / Смотреть на это было ей всех смертных мук страшнее»* [1, 360]. Художник решил сцену в стиле экспрессионизма — изобразил игру темных и светлых красок, из неясных метаморфоз постепенно визуализируются два черных орла с огромными крыльями и белый сокол. Из контекста фильма становится понятно, что эти орлы — Хаген и Брунхильда. Именно на них режиссер возлагает основную ответственность за гибель Зигфрида.

Для раскрытия взаимоотношений короля и вассала наиболее важны шестая и седьмая песни второго фильма («Месть Кримхильды»). Бур-

гунды сражаются в дворце Аттилы с гуннами, отправленными Кримхильдой, чтобы отомстить за смерть Зигфрида. Хаген, пытаясь защитить своего короля, хочет сдаться, но Гунтер не дает ему этого сделать и решает погибнуть вместе со своим вассалом. Режиссер здесь делает еще один шаг: он вводит эпизод, которого нет в поэме. Гунтер в этой сцене облачен в боевое одеяние. В кольчуге, с мечом он уже не выглядет неуверенно. Когда гунны требуют выдачи Хагена, он выходит вперед, закрывая собой любимого вассала.

«Песни» фильма шаг за шагом прорисовывают довольно существенное отличие Гунтера и Хагена от их прототипов в «Песни о Нибелунгах», начиная от одежд и декораций, на фоне которых они действуют, и завершая трактовкой характеров. У Ланга Гунтер совершенно безвольный, зависящий от мнения окружающих, не способный принимать самостоятельные решения без опоры на Хагена, правитель.

Важные акценты в образах героев расставляют художники и операторы, однако особое место занимает и музыка фильма. Композитор Готтфрид Хуппертц использует распространенную лейтмотивную систему. Почти каждый персонаж имеет свою музыкальную тему. Тема Хагена очень близка по содержанию теме Вормса, что выражается в одинаковой тональности, фактуре, оркестровке, характере мелодики. Но Гунтер не имеет своего лейтмотива. Очевидно, что композитор, со своей стороны, поддержал трактовку режиссера.

Иными словами, Ланг, заказав музыку профессиональному композитору, ждал от нее драматургической и эстетической целостности и выразительности, что и произошло.

В сложное время, когда Германия переживала последствия поражения в первой мировой войне и уже начинал заявлять о себе национал-социализм, Ланг не остановился на художественно-романтическом прочтении «песни» и ее сверхгероев (Зигфрида) или сверхгероинь (Брунхильды); он «столкнул» разные миры и характеры, что не позволяет согласиться с пониманием фильма как торжественного гимна исторической славе Германии и залога ее будущих военных побед. Если вернуться к типологии Ж.Садуля, то «Нибелунги» не вмещаются в его «категории». Фильм, действительно, создан на исторический сюжет с героико-мифологическими персонажами, однако режиссера

интересуют не битвы, а характеры героев, тема власть-окружение. Достаточно весом и «вклад» немецкого романтизма, выразившийся во внимании к взаимоотношениям героев, их восприятию друг друга и окружающего мира.

Все это вместе и оставляет фильм в числе признанных, хотя, с точки зрения современных подходов и оценок, не до конца исследованных шедевров.

Библиография:

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М.: Художественная литература, 1975. — 751 с.
2. *Садуль Ж*. История киноискусства. Т. 4, ч. 1. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957. — 465 с.
3. *Теплиц Е*. История киноискусства. Т. 1. — М.: Прогресс, 1968. — 338 с.
4. *Deleuze G*. L'image-mouvement. Cinéma 1. — Paris: Les éditions de Minuit (coll. «Critique»), 1983. — 298 p.
5. *Deleuze G*. L'image-temps. Cinéma 2. — Paris: Minuit, 1985. — 378 p.
6. *Eisner L*. Dämonische Leinwand: Die Blütezeit des deutschen Films. — Biebrich: Der neue Film, 1955. — 173 s.
7. *Eisner L*. Fritz Lang. — London: Secker & Warburg, 1976. — 416 p.
8. *Kracauer S.* From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. — Princeton, 1947. — 440 p.
9. *McGilligan P*. Fritz Lang: The Nature of the Beast. — London: Faber Faber Inc., 1998. — 560 p.
10. *Metz Ch*. Film Language. — Chicago, 1990. — 288 p.
11. *Myman F*. The «nature» of the female cyborg: Evidence of will in the mechanical woman, 1996. — URL: http://www.francesca.net/Metropolis.html (дата обращения: 08.05.2015).
12. *Romero M.D*. Woman's Death and Patriarchal Closure in Fritz Lang's The Big Heat // Gender, I-Deology: Essays on Theory, Fiction and Film. — Amsterdam, 1996. — PP. 333–344.

Я.В. Глушаков

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МАССОВАЯ ПЕСНЯ: БОРЬБА ИДЕОЛОГИИ И КАССЫ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15–54–00013

Статья рассказывает о становлении отечественной массовой песни в 1920-е годы. Благодаря сумме присущих для рассматриваемого этапа исторических обстоятельств, сложились условия для эволюции жанра, характеризующиеся сосуществованием идеологической и коммерческой моделей его развития. Публикация затрагивает процессы зарождения массовой культуры в нашей стране, характерными чертами которых является исторически сложившееся слабое развитие среднего класса, получившего в России название «мещанство». Помимо этого, статья разбирает причины нежизнеспособности художественных экспериментов 1920-х годов и позволяет сделать выводы: наиболее востребованные песни опирались на законы массового восприятия и их бытование определяли экономические причины.

The article discusses the establishment of the national mass song in the 1920s. The amount of historical circumstances inherent to the period under examination created the environment that facilitated evolution of the genre. Coexisting ideological and commercial models of its development characterised this environment. The article talks about the genesis of the mass culture in Russia, which is characterized by the underdeveloped middle class called *«meschanstvo»* (philistinism, lower middle classes). In addition, the article examines the reasons for unviability of artistic experiments of the 1920s and concludes that the most popular songs were based on the laws of mass perception, and their existence was determined by economic circumstances.

Ключевые слова: массовая песня, массовая культура, 1920-е годы, «Синяя блуза», грампластинки, идеология, пропаганда.

Keywords: Mass culture, mass song, popular song, 1920s, «Sinyaya bluza», gramophone records, ideology, propaganda.

Одним из важных выводов современных исследований является признание за массовой песней ведущей роли в «одухотворении задачи», стоящей перед советским обществом (1). К.Брюггеманн называет ее «истинным героем социалистического строительства», не менее важным, чем сам рабочий класс [1]. Данный вектор научных интересов в отношении вышеуказанного феномена совпадает с общепринятым в советском музыковедении: массовая песня рассматривается как идеологический инструмент. Между тем, в истории этого жанра были периоды, позволяющие исследовать его с другой стороны.

В монографии «Русская советская песня» развитию массовой песни 1920-х годов советский музыковед Арнольд Сохор посвятил 60 страниц, на которых подробно разобраны произведения А.Давиденко, М.Коваля, З.Компанейца, Ю.Милютина, В.Шебалина, Д.Васильева-Буглая и др. Проанализирован «музыкально-стилистический облик» песен, подробно описаны и охарактеризованы творческие объединения: Проколл (Производственный коллектив), АПМ (Ассоциация пролетарских музыкантов, с 1931 года — российская: РАМП), ОРКИМД (Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей), АМА (Ассоциация московских авторов), Агитотдел музыкального сектора Госиздата. Отображены дискуссия этих объединений и возникновение в 1926 году термина «массовая песня». Приведена статистика развития хорового искусства: «Уже к 1928 году в РСФСР насчитывалось более 10 тысяч городских и 30 тысяч сельских и музыкальных кружков, в которых участвовало около 700 тысяч человек» [2, 95].

Однако, делая выводы об этом периоде развития песни, А.Сохор пишет: «Сейчас песни 20-х — начала 30-х годов (кроме очень немногих) прочно забыты — и, как правило, вполне справедливо»

[там же, 153]. Почему же, несмотря на все усилия авторов песен и благоприятную политическую конъюнктуру, их произведения, называемые «массовыми», не стали таковыми по сути?

Ответ на этот вопрос кроется в глубинных процессах зарождения массовой культуры в нашей стране, характерными чертами которых является исторически сложившееся слабое развитие среднего класса, получившего в России название «мещанство», и негативное отношение русской интеллигенции к нему на протяжении XIX и начала XX веков. Глобальные социальные перемены в 1917 году изменили политическую структуру общественной жизни и государственное управление. Однако в 1920-е годы пропорции групп населения и их социальные предпочтения еще не претерпели серьезной трансформации: по сути это были те же «массы», потребительские и художественные вкусы которых были сформированы в начале XX века.

Современные исследования характеризуют период становления советской культуры как социальный эксперимент по созданию нового человека-творца: «Самодеятельный художник, по предлагавшейся идеологической модели — потомок романтического гения. Это “новый человек” эпохи социализма, наделенный необыкновенными талантами, раскрыться которым прежде мешали лишь условия капиталистической эксплуатации» [3, 26]. Эта доктрина большевистской идеологии натолкнулась на реалии постреволюционного времени — народ, которого в течение долгого времени идеализировало русское искусство, оказался вовсе не готов отказаться от своих предпочтений в пользу новых, непонятных ему идей. Свидетельство идеалистических концепций, господствующих у интеллигенции этого времени, — появление термина «пролетарская культура» и лозунга «искусство принадлежит народу», что в преобладающем крестьянском менталитете населения страны не могло вызвать ожидаемого отклика (2).

Культурный ландшафт страны в описываемое время формировала «интеллигентская наследственность отношения к “мещанству”, <…> вера в культурологическую миссию социализма». Была предпринята попытка «системного преодоления потребительской модели общества, имеющей главной целью преобразование человека, его ментальности и культуры» [6, 245].

В результате художественных экспериментов в 1920-е годы массовая песня получила визуальное воплощение. Одним из ярких образцов ее реализации в иллюстративном формате стало новое творческое явление: рождение «живых газет», призванных в «доступной» форме доносить новую идеологию до малограмотных и «не увлеченных мировой революцией» масс. Эти небольшие коллективы, ориентированные их идеологами как «контрэстрада», получили название по униформе, в которую одеты участники: «Синяя блуза». Название «синеблузочники» закрепилось за многочисленными клонами, заполнившими к середине 1920-х годов рабочие клубы. Гимн «Синей блузы» написан С.Кацем, с коллективом работали К.Листов, Ю.Милютин, А.Новиков, И.Дунаевский [7, 60], тексты писались «… мастерами своего дела — В.Массом, В.Ардовым, Я.Галицким…», работали актеры Б.Тенин, К.Коренева, Г.Тусузов; режиссеры Н.Фореггер, Р.Симонов, С.Юткевич [8, 58].

Как было организовано выступление такого песенного театра и что из себя представлял имидж его артистов? «Небольшой коллектив юношей и девушек — не больше 9 человек, одетых в униформу — перетянутые ремнем синего сатина косоворотки поверх черных юбок и брюк — выходил на сцену единым строем, двигаясь строго в затылок друг другу, чеканя шаг, подчиняясь двухдольному ритму марша, сразу же по команде замирал на месте и внезапно на едином дыхании в одно горло звонко выкрикивал, точно лозунги, короткие строчки, из которых складывались скетчи, а потом декларировали всем коллективом и пели хором…» [8, 54–55]. В таком виде коллектив просуществовал до конца 1920-х годов.

«Синяя блуза» оказала влияние на дальнейшее развитие массовой песни: в 1928 году прозвучал первый монтаж песен в «синеблузочном» формате (в исполнении 8 человек), впоследствии под руководством А.В.Александрова выросшим в новое синтетическое воплощение песенного творчества — ансамбль песни и пляски.

Суммируя вышесказанное, можно констатировать: а) новая социокультурная доктрина актуализировала обращение к массам; б) проекты, опирающиеся на идеалистические представления о массах, оказались нежизнеспособными. Есть и еще один вывод: несмотря ни

на какие дискуссии творческой элиты о массовой песне (3) и попытки ее «привить», она существовала, так как существовали сами массы. Это характерно для всего периода развития жанра: «Песни, овладевшие массовым сознанием <…> свободны от идеологии и апеллируют к общечеловеческим ценностям» [10, 66].

Большинство произведений популярных авторов рассматриваемого периода (С.Покрасс, М.Блантер, Ю.Хайт, Дм.Покрасс, Б.Фомин) написано в «цыганской» стилистике, что предопределено высокой популярностью исполнителей цыганского романса в конце XIX и начале XX веков. С.Неклюдов увязывает это с появлением в этот период в стране ресторанов с концертной программой (кафе-шантанов), а пик их популярности указывает на период с 1904 по 1914 годы [11]. «Садово-парковая эстрада, кафешантаны, кабаре, театры миниатюр являют собой новое качество, новые формы социального функционирования, по сравнению с балаганными и ярмарочными зрелищами. Меняется способ, время и место их существования в культуре» [7, 72–73].

Ранние произведения Дм.Покрасса опубликованы издательством Идзиковского в Киеве и Варшаве, которому принадлежали права на издание и исполнение произведений и которым были изданы серии нот, посвященных популярным исполнителям. В середине 20-х годов ноты издаются уже самими авторами. Все они добротно оформлены, что контрастирует с определениями «мещанство», «вкусовщина», «халтура», «пошлость». На титульном листе — цветные фотографии кумиров публики; нотный вариант песни, как правило, не больше двух страниц, аккомпанемент адаптирован для любительского исполнения и легко исполняется на гитаре. Добавим и обязательное упоминание об охране постановлением СНК авторских прав [12].

Наряду с нотами, на коммерческой основе издавались и грампластинки. В России стандарты их оформления были заложены фирмой «Граммофон» в начале XX века, которая «…первой стала заключать эксклюзивные контракты с выдающимися артистами, например, с Ф.И.Шаляпиным» [13, 99]. Бумажные этикетки пластинок содержали следующую информацию [там же, 131]: 1) название компании и торговую марку; 2) название произведения и имя исполнителя; 3) место записи; 4) каталожный номер. Отличительной особенностью обложек

фирмы «Фонотипия» было наличие факсимильного воспроизведения автографа артиста [там же, 131]. Но сделано это было не в эстетических целях, а в целях борьбы с несанкционированным копированием: граммофонные пираты появились в России в 1901–1902 гг., и, скорее всего, были пионерами своего дела [там же, 155].

После Октябрьской революции ситуация с оформлением пластинок ненадолго изменилась. В апреле 1919 года заработала советская граммофонная промышленность: впервые в мире пластинки начали использоваться в политических целях [там же, 171]. До 1923 года пластинки выпускались в монохромной белой обложке и текстом черного или красного цвета, а затем и вовсе без бумажных этикеток: с тиснением информации непосредственно на самом диске.

В середине 1920-х годов реанимируется успешно функционировавшая в начале XX века модель коммерческой реализации музыкальной продукции: оформление этикеток возвращается к заложенным стандартам [там же, 174].

Таким образом, период становления советской массовой песни в 1920-е годы можно охарактеризовать как соревнование двух форм развития — идеалистической и коммерческой, в которой последняя одержала победу, заложив при этом основы для интенсивного формирования жанра массовой песни в 1930-е годы. Реализованная миллионным тиражом [14] и подкрепленная законом об авторских правах песня «Кирпичики» (автор слов — П.Герман) фактически положила начало музыкальной индустрии в Советском Союзе, став первым успешным массовым коммерческим продуктом.

Примечания:

1. Среди работ постсоветского времени укажем исследования М.Раку, В.Тяжельниковой, К.Брюггеманна, Х.Гюнтера и др.

2. 1920-е годы изобилуют художественными экспериментами, противопоставляющими старому новое. Лозунг «Искусство принадлежит народу» часто подвергался вульгаризации. Первоначально созданные свободные творческие мастерские ВХУТЕМАС были ответом на демократизацию творчества, но впоследствии советский

авангардизм был вытеснен социалистическим реализмом [4], а ПРОЛЕТКУЛЬТ как движение изжил себя [5, 183–193].

3. «Каждая песня становится массовой в результате специальных усилий по ее пропаганде со стороны породившего ее класса. Отрицание этого основного условия привело работников Музсектора (выставивших в 1926 г. музполитпросветконф. тезис: “массовая песня — та, которая усваивается без специальных усилий”) к хвостистской, правооппортунистической установке и надолго затормозило создание пролетарской массовой песни и ее внедрение в массы» [9, *7*].

Библиография:

1. *Брюггеманн К.* Миф о «большой советской семье» в массовых песнях 1930-х годов, или Советский Союз как поющий пионерский лагерь. Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes XII Zinātnisko lasījumu materiāli. Vēsture. VI sējums, I daļa. — Daugavpils: Daugavpils Universitātes izdevniecība Saule, 2003.

2. — URL: http://www.old.historia.lv/publikacijas/konf/daugp/012/1dala/brigema.htm (дата обращения: 8 июля 2015 года).

3. *Сохор А.* Русская советская песня. — Л.: Советский композитор, 1959. — 508 с.

4. *Богемская К.* Наивное искусство и художественная самодеятельность в России 1920–1990-е гг.: История и проблема культурных контекстов: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. — М., 2003. — С. 48.

5. *Хан-Магомедов С.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. — М.: Знание, 1990. — 62 с.

6. *Малли Л.* Культурное наследие Пролеткульта: Один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. Сборник. — СПб., 2000. — С. 183–193.

7. *Лебедев, В.* Истоки и становление массовой культуры в России (1860–1940): дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. — СПб., 2008. — 432 с.

8. *Рыбакова Е.* Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01.

— СПб., 2007. — С. 60, 72–73.

9. *Шаболтай П.* Проблемы развития отечественной эстрады, 1917–1929 гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. — М., 2000. — С. 54–55.

10. *Раку М.* Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: Лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 100. Цит. по: Диспут о массовой песне [редакционная статья] // За пролетарскую музыку. — 1930. — № 10. — С. 7.

11. *Глушаков Я.* «O.K. Great Britany and Russian Soviet Land!». Нужно ли миру бояться советских песен периода Второй мировой войны: цена Победы // Музыковедение. — 2015. — № 7. — С. 62–68.

12. *Неклюдов С.* Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы. — URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm (дата обращения: 5 июля 2015 года).

13. Постановление «Об основах авторского права»: [закон: принят ЦИК и СНК СССР 30 янв. 1925 г.]. — URL: http://www.libertarium.ru/ap-1925 (дата обращения: 5 июля 2015 года).

14. *Грюнберг П.* История начала грамзаписи в России. — URL: http://www.rfbr.ru/rffi/ru/books/o_36464#55 (дата обращения: 21 июля 2015 года).

15. *Неклюдов С.* «Все кирпичики, да кирпичики…» / Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д.Тименчика. — М.: Водолей Publishers, 2005. — С. 271–303. — URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov22.htm (дата обращения: 5 июля 2015 года).

А.В. Сазиков

ЭКРАН НА НОВОМ АРБАТЕ

Статья основана на вновь открывшихся фактах из истории электронного информатора ЭЛИН, смонтированного на проспекте Калинина в Москве в 1972 г. В частности, раскрываются детали существовавшего в 1978 г. проекта демонстрации западной рекламы. Также в статье поднимается немаловажный вопрос о самом факте существования в наши дни экрана на этом месте и его возможном статусе.

The article is based on the newly discovered material concerning the history of the electronic information panel screen ELIN which had been mounted on Kalinin avenue in Moscow in 1972. New details concerning demonstartion of the western ads are presented. The author writes about the problems of contemporary use of the screen and its possible status.

Ключевые слова: городская среда, наружная реклама, история рекламы, электронный информатор ЭЛИН.

Keywords: urban environment, outdoor advertising, history of advertising, electronic information panel ELIN

В декабре 2012 г. Правительством Москвы было принято постановление, утверждающее новые правила установки и эксплуатации рекламных конструкций. Согласно новым правилам, в городе была запрещена эксплуатация любых светодиодных экранов — по мнению инспекторов ГИБДД, демонстрируемые на них ролики отвлекают внимание водителей. Тем не менее, Москва не осталась без современных цифровых носителей рекламы, на смену экранам пришли медиафасады, главное отличие которых от светодиодных экранов

заключается в том, что они являются «прозрачными» конструкциями, будучи размещенными на фасаде здания, медиафасады не препятствуют попаданию дневного света в помещения. Осталось загадкой, почему изображения, передаваемые на экранах, отвлекают внимание водителей, а будучи показанными на медиафасадах — нет. Ведь новые требования к качеству рекламных роликов, демонстрация статичных изображений взамен динамичных видеосюжетов могли быть с тем же успехом воплощены и на видеоэкранах.

Впрочем, речь не об этом, новые правила, последствия введения которых были, безусловно, благоприятны для развития городской среды столицы, имели все же и отрицательные результаты. Одним из которых и, пожалуй, важнейшим, стало прекращение эксплуатации экрана, размещенного на знаковом для Москвы месте. Речь идет об экране, примыкающем к брандмауэрной стене роддома им. Г.Л.Груэрмана на Новом Арбате. История демонстрации на этом месте рекламных роликов, телевизионных передач, видеомостов и т.д. к 2012 г. насчитывала уже 40 лет. Именно здесь в ноябре 1972 г. зажглись огни первого в мире наружного видеоэкрана — электронного информатора ЭЛИН.

Экран ЭЛИН — уникальное свето-информационное табло, разработанное специалистами Центрального конструкторского бюро информационной техники (ЦКБИТ) г.Винницы, входившего в состав Министерства электронной промышленности СССР. ЭЛИН стал прообразом современных технических устройств такого рода, служащих одновременно средством городской рекламы и информации и важнейшими композиционными узлами формообразования городской среды.

История изобретения и создания ЭЛИН, его ввода в эксплуатацию уже неоднократно освещалась в различных изданиях. Однако мало изобрести систему, надо было доказать, что такие системы будут востребованы в обществе в нашей стране и за рубежом, — дать системе путевку в жизнь. О сложностях и перипетиях этого процесса и пойдет речь в этой статье.

Экспериментальная отладка ЭЛИН производилась специалистами ЦКБИТ: заместителем главного конструктора А.И.Никитичем, ведущим инженером В.Н.Росяевым и др. Но для успешной

коммерческой эксплуатации системы надо было привлекать московских специалистов, знакомых не только с основами техники, но и разбиравшихся в законах ведения рекламных компаний, — объявления о приглашении на работу таких специалистов демонстрировались прямо на экране информатора.

Вскоре такой специалист был найден, им стал Евгений Иванович Цыганов. Евгений Иванович, имея радиотехническое образование, работал ведущим инженером, когда-то служил в Министерстве внешней торговли СССР (МВТ), знал основы рекламы. Он жил на Новом Арбате в высотном жилом доме и из окна своей квартиры видел, что происходит на экране.

Интуитивно почувствовав, что у этих уличных систем большие возможности, однажды он решил зайти и на месте выяснить, что за невиданное чудо техники выросло под окнами его дома. Это было в конце апреля 1977 года, его сразу взяли на работу, с приличным окладом без испытательного срока, на должность начальника технической и коммерческой эксплуатации электронной системы ЭЛИН.

Подчинялся Евгений Иванович непосредственно начальнику главного научно-технического управления МЭП В.М.Пролейко, который наделил его большими правами и обязанностями вести коммерческую, административную и хозяйственную работу, а главное — следить за идеологической составляющей демонстрируемых программ.

Для того чтобы за 3,5–4 года окупить затраты вложенные в разработку системы — 508000 руб., он активно и творчески взялся за работу. В результате уже с 1 августа 1977 г. началась регулярная коммерческая эксплуатация электронной системы ЭЛИН. Цыганов издал цветной иллюстрированный буклет, наглядно демонстрирующий технические возможности системы, на обложке буклета был заголовок — «Иллюзион современных городов». Это предвидение оправдалось полностью, в настоящее время и в нашей стране, и за рубежом появилось большое количество уличных светотехнических экранов с разнообразными возможностями.

Потенциальным рекламодателям были разосланы письма с изложением технических возможностей системы ЭЛИН и предложениями по коммерческой демонстрации их продукции. Определили стоимость

одной минуты проката от 8 руб. 09 коп. (со временем возросшую до 11 руб. 80 коп.) в зависимости от времени показа (часы пик дороже) и способа подготовки и обработки информационного материала для демонстрации программ (открытки, рисунки и т.д.). Поступлениями от коммерческой деятельности были покрыты все затраты, и система ЭЛИН стала приносить прибыль. К концу 1970-х годов чистая прибыль экрана составляла в среднем 100 тыс. руб. в год и ежегодно продолжала увеличиваться, достигнув к 1983 г. 350 тыс. руб.

Следует иметь ввиду, что в Советском Союзе в то время рекламы такого рода не существовало, а здесь рекламодателей набралось более 40 организаций и их количество продолжало расти. Работали по договорам и гарантийным письмам.

Программы согласовывались с заказчиками и утверждались непосредственно Е.И.Цыгановым. Праздничные программы к 1 и 2 мая, 7 и 8 ноября и другие политические программы подготавливались и согласовывались в МГК КПСС. Надо было иметь терпение при согласовании. Бывало, раздавался звонок из Горкома с требованием найти время для важных политических программ, идущих по ЦТ.

Специальные праздничные программы к 31 декабря, 1 января, 8 марта изготавливали на свое усмотрение. Из развлекательных программ демонстрировались в основном мультфильмы. Их брали напрокат в Союзмультфильме, Госкино, чаще других крутили «Ну, погоди!» и «Белоснежка и семь гномов».

Установив личные контакты с чиновниками разного уровня, Е.И.Цыганову удалось убедить Горисполком в необходимости выделить для сотрудников системы квартиру в расположенном неподалеку жилом доме.

Не без труда удалось добиться радиофикации левой стороны проспекта Калинина: установили 30 динамиков на расстоянии 800 м, что значительно улучшило качество демонстрации программ и повысило авторитет системы у заказчиков. Как обратная сторона медали, начали поступать жалобы от жильцов с противоположной стороны. С теми, кто писал жалобы, приходилось договариваться лично, менять угол наклона динамиков, регулировать громкость и поставить ограничитель звука.

Нетривиальной задачей оказалось решение проблем с цензурой.

В те годы без согласования с Главлитом ни одно печатное слово или передача не могли выйти в свет. Начальнику технической и коммерческой эксплуатации системы ЭЛИН Е.И.Цыганову также было предложено согласовывать программы с этой организацией. На что он резонно возразил: «У нас оперативные программы и мы не можем к вам приезжать. Пусть ваш проверяющий сидит на объекте. Я выделю рабочее место». Заместитель начальника Главлита Н.П.Зорин ответил Евгению Ивановичу: «Знаешь, что, Цыганов, мы тебе доверяем», — тем самым сняв с себя ответственность и возложив ее на начальника системы ЭЛИН.

Несмотря на налаженную регулярную эксплуатацию системы и поступавшую от нее приличную прибыль, руководство МЭП всеми силами пыталось передать ЭЛИН на баланс другим организациям — Министерству связи, Мосгоркинопрокату (который финансировал работы по телекинопроектору), Госкино, ЦТ, Управлению городского оформления и рекламы (Мосгороформление), но все попытки не увенчались успехом.

В то время информационные средства были под контролем партийных и «компетентных» органов. Экран работал в режиме «прямого эфира», и любое ЧП или небрежность тут же были бы замечены и соответственно оценены. Последствия такой ситуации легко предсказуемы. Поэтому ни одна из организаций не хотела подвергаться подобному риску.

Тем временем, Евгений Иванович выдвинул идею сенсационную для своего времени — демонстрировать на системе ЭЛИН рекламу западных стран. С этой целью Цыганов через знакомых сотрудников Министерства внешней торговли, в котором он некогда работал, вошел в контакт с иностранными представителями.

Западными партнерами это предложение было воспринято с большим энтузиазмом и немалым удивлением. Евгений Иванович по приглашению западногерманского издательства Жирардет принял участие в симпозиуме рекламы ФРГ, проходившем в гостинице Интурист. И это не смотря на то, что по существующему положению он не имел права входить в контакт с иностранцами без согласования с управлением внешних сношений, где должен был объяснить с кем, с какой целью запланированы контакты.

Была рассчитана стоимость рекламного проката в долларах — вышло порядка 60–80 долларов за одну минуту, в зависимости от времени показа и способа подготовки программы. Получалась феноменальная сумма — около одного миллиона долларов в год.

Руководство МЭП эту инициативу одобрило, но предупредили — следует быть осторожным. Следующим шагом стала договоренность с МВТ — монополистом на право получения валюты. Рекламодатели должны были переводить валюту Министерству внешней торговли, которое конвертировало ее в рубли и переводило в МЭП. Евгений Иванович начал согласовывать разрешение демонстрировать рекламы с партийными органами в частности МГК КПСС, где его хорошо знали. Он согласовывал там праздничные программы и ему поверили, что все пройдет без эксцессов, но дали указание все утвердить в ЦК ВЛКСМ, тем самым партийцы стремились разделить ответственность. С другой стороны, молодежь, комсомольцы всегда и везде были более радикальны и стремились к чему-то новому.

На объект дважды приезжал заместитель председателя ЦК ВЛКСМ В.П.Поляничко — осмотрел систему, программы, выяснил, как будет проходить демонстрация рекламы. Получив одобрение Поляничко, московский Горком КПСС прислал письмо министру электронной промышленности СССР А.И.Шокину: «МГК КПСС поддерживает Вашу просьбу о разрешении демонстрации на табло ЭЛИН смонтированного на проспекте Калинина рекламно-информационных материалов иностранных фирм при условии обеспечения строгого контроля за идеологической направленностью информации и установлении правильного соотношения между объемами рекламно-информационных материалов организаций и фирм капиталистических и социалистических стран, а также между объемами информации технического и общественно-политического характера. Секретарь МГК КПСС В. Макеев 11 января 1978 г.».

Е.И.Цыганов как начальник системы ЭЛИН получил устное напутствие: «С точки зрения идеологии смотри, чтобы не получилась реклама западного образа жизни». Все ликовали, но, как оказалось, преждевременно. Неожиданно вмешался Комитет государственной безопасности. На совещании у заместителя Председателя КГБ С.К.Цвигуна собралось множество чиновников, так или иначе связанных с ЭЛИН и планируемыми

рекламными мероприятиями, присутствовал и главный инженер МЭП Ю.С.Севостьянов. Он внимательно слушал, что и как говорили, как будет проходить демонстрация рекламы, но в заключении сказал: «Знаете, что на западе скажут? СССР стал зарабатывать валюту на рекламе. А вдруг что-то не получится? И это будет позор на весь мир». Вердикт — запретить.

Единственным положительным результатом этой истории стало появление западной рекламы на щитах вдоль трибун при проведении спортивных соревнований, в частности, на футбольных матчах. Произошло это накануне московской Олимпиады, а уже летом 1980 года Е.И.Цыганова аккредитовали на олимпийские игры в качестве корреспондента электронной прессы.

Каждое утро в ТАСС собирали всех журналистов. Корреспонденты рассказывали, что было на соревнованиях, кто победил, какая страна, сколько медалей, что, где будет на спортивных площадках. Затем, по желанию каждого, на автобусах развозили на те или иные спортплощадки. Москва была не узнаваема. Чисто, народу мало.

Сообщения, переданные Евгением Ивановичем по телефону, тут же монтировали в программу и демонстрировали на экране. Получалось по тому времени оперативно, с опережением сообщений в газетах и на телевидении.

Ежедневно демонстрировали дневник Олимпиады идущий по ЦТ, от ГАИ — оперативную информация по безопасности движения во время Олимпиады. Показывали собственные программы — калейдоскоп спортивных открыток, рисунки, слайды, пиктограммы и так продолжалось на протяжении всей работы Олимпиады.

Оргкомитет Олимпийских игр высоко оценил работу системы ЭЛИН, особенно было подчеркнуто, что лаконичный текст, демонстрируемый в сочетании с иллюстративным материалом, представляет интерес для советских и иностранных граждан и что такая форма информации дает большие результаты.

Новыми правилами установки и эксплуатации рекламы в Москве, о которых говорилось выше, были жестко регламентированы виды рекламных носителей, но были предусмотрены и «уникальные рекламные конструкции», параметры которых будут определяться в индивидуальном порядке. Не о таком ли случае идет речь? Ведь ЭЛИН вполне заслуживает

права именоваться памятником научно-технической мысли и, возможно, именно в этом значении и следует рассматривать его дальнейшую судьбу. Здесь можно было бы открыть филиал Политехнического музея или Музея истории Москвы, в экспозиции которого рассказать историю создания этого и других аналогичных устройств рекламно-информационного назначения. На самом экране можно было бы организовать демонстрацию социально-значимой видеоинформации, демонстрировать объявления о проходящих в Москве культурных мероприятиях и т.п. Всех вариантов его эксплуатации не перечислить, главное — отстоять право экрана на жизнь, не допустить демонтаж сооружения, ставшего символом новейшей истории Москвы.

Библиография:

1. Калькуляция на стоимость одной минуты эксплуатации системы «ЭЛИН» в режиме проката готового информационного материала (1980 г.).
2. Отчет о работе лаборатории «ЭЛИН» за IV квартал 1979 г.
3. Отчет о работе системы отображения информации «ЭЛИН» в дни проведения XXII Олимпийских игр.
4. Письмо заместителя председателя Комиссии президиума совета министров СССР тов. Горшкова Л.И. от начальника ГНТУ МЭП Пролейко В.М. № 3–25–501 от 09.04.1979.
5. Письмо министру электронной промышленности СССР тов. Шокину А.И. от секретаря МГК КПСС В.Макеева от 11.01.1978.
6. Письмо начальнику Главного научно-технического управления тов. Пролейко В.М. от члена исполнительного бюро, начальника Управления пропаганды Организационного комитета XXII Олимпийских игр В.Г. Шевченко от 29.08.1980.
7. Письмо начальнику Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР тов. Белову Ф.Ф. от 11.07.1980.
8. Постановление Правительства Москвы от 12.12.2012 № 713–ПП.
9. Приказ Главного научно-технического управления Министерства электронной промышленности СССР № 48 от 10.04.1978.
10. Приказ организации п/я Г–4397 от № 140 12.09.1979.
11. Справка о коммерческой выработке системы «ЭЛИН» за декабрь 1983 г.

К.Д. Трушина

РУССКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КУТЮРЬЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ПОЛЯ ПУАРЕ)

В статье рассматриваются аспекты русских мотивов в европейском искусстве костюма, в частности, в творчестве Поля Пуаре, коллекции которого автор анализирует с точки зрения идейно-художественных особенностей.

Article deals with aspects of Russian motifs in the European fashion, especially in the work of Paul Poiret, whose collections the author analyzes in terms of ideological and artistic features.

Ключевые слова: русский костюм, европейская мода 1910-1920-х годов, Поль Пуаре, экзотизм, фольклорный стиль.

Keywords: Russian costume, 1910-1920's European fashion, Paul Poiret, exoticism, folk style.

С начала XX века западноевропейские создатели мод испытали на себе влияние этнических мотивов — в первую очередь, дальне- и ближневосточных. Россия и русская культура интриговали Запад, однако практически никогда (за исключением частных случаев, не переходивших в тенденцию) не провоцировали заимствовать элементы традиционных русских костюмов для создания модных ансамблей. Первым и главным толчком к обращению внимания Запада на Россию в качестве источника «модного» вдохновения стали гастроли русского балета в Европе. «Русский балет» Дягилева, который впервые увидели в Париже в 1909, а в Лондоне в 1911, вызвал сенсацию и сильно повлиял на моду на столетие вперед.

Многие популярные парижские дома моды 1910-1920-х гг. – Agnes, Paul Poiret, Drecol, Lucile и другие создавали одежды «a la russe». Благодаря успеху «Русских сезонов» и наплыву эмигрантов из России это время стало благоприятным для экзотического на тот момент «народного» стиля в одежде, вызвавшего интерес к славянским тканям, фасонам, вышивкам, украшениям и аксессуарам. Особым успехом пользовались «крестьянские» рубашки, высокие женские сапоги, меха и кокошник – головные уборы на манер русского кокошника на некоторое время вошли в арсенал модниц всего мира.

Но главным кутюрье, утвердившим Россию и русскую культуру в качестве источника вдохновения для создания модных костюмов на многие годы вперед, был Поль Пуаре. Молодой модельер, поработавший в Домах «Дусе» и «Ворт», в 1903 году открыл собственное предприятие и в течение пары последующих лет создал уникальный, революционный стиль. Именно он «отменил» женский корсет, он же первым упразднил наиболее популярные в «belle époque» пастельные тона и ввел в моду яркие, насыщенные, открытые цвета. Он много сотрудничал с современными художниками и иллюстраторами (среди которых были Рауль Дюфи, Поль Ириб, Жорж Лепап, Жорж Бабье и Роман Петрович Тыртов, более известный как Эрте) и первым ввел в моду ориентализм.

Пуаре был неравнодушен к этническим мотивам – его коллекции (начиная примерно с 1905, когда Пуаре создал модели в стиле традиционных китайских костюмов) были посвящены Японии, Марокко, различным африканским странам и, конечно, России. После визита в Москву осенью 1911, проходившего в рамках гастролей его Дома моделей по Восточной Европе, Поль Пуаре в тот же год выпустил коллекцию «Казань».

Судить о вещах до недавнего времени было довольно трудно — большинство «русских» творений Пуаре находились в частных собраниях, а наиболее известный костюм из коллекции «Казань», одноименное меховое манто, было известно лишь в виде иллюстрации Жоржа Лепапа. Однако в мае 2005 году прошли крупные торги аукционного дома Piasa (1), на которых было распродано более шестисот предметов из личной коллекции Дениз Пуаре, жены и музы великого кутюрье. На аукцион были выставлены старинные русские

платья, мужские косоворотки, полотняные скатерти, мягкие татарские сафьяновые сапоги – вещи, привезенные Пуаре из гастролей в Россию, а также 84 лота из коллекций, созданных по мотивам традиционного русского костюма. К сожалению, торги остались незамеченными музеями из России, и для национальных коллекций не было куплено ничего. Зато многие костюмы были приобретены нью-йоркским музеем Метрополитен, и по прошествии двух лет в музее прошла выставка «Poiret. King of Fashion» («Пуаре. Король моды»), где помимо костюмов из собственной коллекции музея были собраны вещи из множества музеев Франции.

Еще через несколько лет, в 2011 году, эту же выставку привезли в Кремль, приурочив в столетию модных гастролей Пуаре в Москве. Выставка была неполной, однако каталог вместил в себя большую часть шедевров Пуаре из собрания американского музея.

Из сохранившихся творений дома Poiret в русском стиле в первую очередь стоит выделить летнее платье, принадлежавшее Дениз Пуаре (ныне хранится в Музее Гальера — Парижском городском музее моды) (2). Изделие относится ориентировочно к 1912 году — то есть к летней коллекции, следующей за осенне-зимней «Казанью». Уникальность платья заключается в том, что сшито оно из русской холщевой скатерти. Пуаре удачно использовал геометрические мотивы бордюра скатерти для украшения рукавов, подола и воротника платья. Эта модель представляет интерес еще потому, что по крою абсолютно идентична выходному платью 1911 года «Лавальер», выполненному из сукна и расшитому жемчугом. Главная деталь – широкий, заложенный складками, пояс, декорированный рядом пуговиц по левому боку. Уникальность заключается в том, что, во-первых, это одно из первых платьев, идентичное по крою для дневного и вечернего туалета (различались лишь материал, цветовая гамма и декор). Во-вторых (и это касается конкретно «Летнего платья» 1912 года), подобное использование вещей не по их прямому назначению (в данном случае льняной скатерти) – это еще один пример новаторства Поля Пуаре.

Эта модель известна в нескольких экземплярах, один из них, выставленный на вышеупомянутых аукционных торгах, также обозначался как «Казань», однако, по крайней мере, по сезонности, к

одноименной «русской» коллекции платье это отношения не имеет. Но говорит это, в первую очередь, о том, что русские мотивы в творчестве Поля Пуаре не были ограничены лишь одной коллекцией, но проходили рефреном еще на протяжении многих лет после визита в Россию. Известны два других предмета одежды, которые выкроены из скатертей, привезенных из России (также из личного гардероба Дениз Пуаре) – куртка, изготовленная около 1920 года и платье «Онфлер» 1921 года. Оба хранятся в парижском Музее Гальера (3). Эти предметы выполнены с разницей почти в 10 лет, что еще раз подчеркивает заинтересованность модельера русскими мотивами.

Отчасти схожая модель — платье, также датируемое 1912 годом, сшитое из льняной ткани (возможно, также скатерти), но по фасону уже более близкое к традиционно русской женской одежде. Вертикальная линия однородной вышивки широкими стежками проходит по всей длине передней части платья. Подол длинной юбки украшают зооморфные и растительные орнаменты, вышитые красными нитками, а также тонкая полоска белого кружева по краю. Завышенная талия затянута на тонкий пояс-кулиску с небольшими кисточками на концах. Ворот платья – круглый, немного углубленный спереди. Рукава длины ¾ дополнены широкими манжетами с чередой полосок-стежков. По крою это платье похоже на традиционный женский русский наряд, однако слегка зауженный силуэт и укороченные рукава начинают придавать народному по сути костюму уже совсем иной, светский образ – напоминающий так же бальные платья в античном стиле.

Из первых вещей в «a la russe», созданных еще в 1911 году, выделяется комплект «Пламя», состоящий из красного бархатного платья и шали с отделкой из козьего меха и бахромы. Шаль выполнена из крепа, обвязка – из шелковых нитей, а довершает ее длинная (ок. 25 см) бахрома. В самом платье, украшенном мягкими бархатными складками, с точки зрения фасона нет и намека на русский народный костюм, однако автором выбрана ткань именно алого оттенка красного – цвета, всегда в первую очередь отождествляющего с Россией. Молочно-белая шаль украшена квадратами разноцветной цветочной вышивки. Сверху шаль подбита белым мехом козленка. Очевидно, эта манера одеваться была впервые встречена Пуаре во время его визита в Москву, ведь в России

культура ношения шали уходит глубоко в века. Возможно, женщин в подобных туалетах – с шалью, надетой поверх современного модного платья – Поль Пуаре мог встретить на вечерах в доме Надежды Ламановой, первого и главного кутюрье России тех годов.

Совершенно определенно, что именно после визита к Ламановой в коллекции Пуаре от 1912 года появилась модель жакета «Москвичка» (Moscovite). Эта элегантная вещь больше напоминает укороченный халат в китайском стиле. Отороченный вышивкой на воротнике и манжетах, шелковый жакет украшен длинной подвеской, пришитой посередине груди. Предмет имеет мало общего с народным женским костюмом Руси, но кутюрье назвал его именно «Москвичка», потому как ориентальный стиль жакета был очень популярен среди московских модниц этих годов.

В 1916 году Пуаре возвращается к русским мотивам и создает ансамбль «Осенний лист». Комплект цветов осеннего леса состоит из блузки с запахом, широкой струящейся юбки и соболиной горжетки. Узор на шелке, из которого выполнена юбка, напоминает одновременно народные русские и индийские орнаменты. Полочки блузки обернуты вокруг талии, предвосхищая облегающие модели, которые войдут в моду больше, чем через десятилетие, в 1930-е. Истории этот ансамбль запомнился, в первую очередь, из-за того, что длина юбки была революционно укорочена – так, чтобы было видно щиколотки, а часто – самую экстравагантную обувь этого времени, сапоги «a la russe», введенные в моду Пуаре и его женой Дениз. Кутюрье настаивал, чтобы самые модные сапожки были яркого цвета, чаще всего красного. Впоследствии красные сапоги на протяжении всего XX века воспринимались на Западе как элемент традиционного русского стиля.

Среди наследия Поля Пуаре встречаются вещи, о стилистическом происхождении которых историки моды спорят – как, например, пальто с аппликацией из кожи, датируемое ориентировочно 1919 годом. Черное пальто цилиндрического силуэта со слегка расклешенным книзу подолом украшено аппликацией из белой лайковой кожи и воротником-стойкой из белого каракуля. Спереди, на поясе, оно застегивается двумя большими резными пуговицами. Легкая послушная ткань – шерстяной фай – мягко ниспадает от линии плеч. Пальто отчасти напоминает

доломан или даже черкеску, потому часто его относят как к русским мотивам в творчестве Пуаре, так и к ближневосточным. Но, учитывая, что эти понятия в восприятии парижан 1910-1920-х гг были практически неразделимы, предмет легко попадает в стиль «a la russe».

Русская тема присутствует в коллекции кутюрье осень-зима 1919/1920 г. Среди вечерних туалетов в ней выделяется платье «Самовар». Пышное, выдержанное в черно-золотой гамме, оно акцентирует бедра при помощи нижней юбки и прикрепленных к ней жестких оборок, напоминающих фижмы. Верх платья с V-образным вырезом и заниженной линией талии декорирован извилистыми узорами золотой тесьмы. Русского здесь – лишь название и общее сказочно-торжественное настроение наряда. Однако можно предположить, что имя платье получило из-за того, что напоминает по цвету закоптившийся блестящий самовар.

Страстное увлечение Россией и ее народным костюмом кутюрье пронес через всю карьеру – отголоски «a la russe» встречаются в его коллекциях 1925 и 1928/29 годов. Поль Пуаре — художник, который за пару десятилетий «переработал» для понимания современников костюмы всех без исключения стран Ближнего и Дальнего востока, он изобрел крой и фасоны, которыми дизайнеры пользуются по сей день. Интересно, что каждые несколько сезонов Пуаре возвращался именно к русской культуре как источнику вдохновения для создания нового. Во всем творчестве Пуаре есть общая линия – кажущаяся простота кроя его моделей (призванная наиболее достойным образом подчеркнуть очарование женского силуэта) всегда соседствует с незаурядным, но элегантным декором. Возможно, именно это так привлекало кутюрье в русском костюме, который устроен, казалось бы, максимально просто, однако очарование его именно в этой простой гармонии кроя, которую венчают яркие, очень декоративные орнаментальные и цветочные вышивки.

Пуаре стал первым художником-модельером, обратившим внимание на русский народный костюм как источник вдохновения для создания современного модного платья. Но не последним — русская тема в искусстве костюма была актуальна на протяжении всех 1920-х годов, широко вернулась в 1960-70 и не выходит из моды по сей день.

Примечания:

1. Газета «Коммерсант Weekend» №81 (3165) от 06.05.2005.
2. «Пуаре. Король моды». – М: Музеи Московского Кремля, 2011. С. 168.
3. Там же.

Библиография:

1. *Васильев А.А.* Судьбы моды. — М.: Альпина нон-фикшн, 2012.
2. *Васильев А.А.* Этюды о моде и стиле. — М: Альпина нон-фикшн, 2008.
3. *Пуаре П.* Одевая эпоху. — М: Этерна, 2011.
4. Пуаре. Король моды. — М: Музеи Московского Кремля, 2011.
5. Ballets Russes: The Art of Costume // edited by Robert Bell. — Canberra: National Gallery of Australia, 2011.
6. Encyclopedia of Clothing and Fashion // edited by Valerie Steele. — Detroit: Thompson, 2005. Vol 3.
7. *Koda, H., Bolton, A.* Orientalism: Visions of the East in Western Dress. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.
8. *Koda, H., Bolton, A., Troy, N.J. Poiret.* — New York: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2007.

СОДЕРЖАНИЕ

1. С.В. Курасов	Становление концепции средового дизайна на специализированной кафедре МГХПА им. С.Г. Строганова	4
2. А.Н. Лаврентьев	Фотографика в системе образования дизайнера-графика	14
3. Н.К. Соловьев	Некоторые аспекты новейшей истории интерьера	29
4. А.А. Грашин	Проблемы дизайна элементов предметной среды гендерного содержания	43
5. М.А. Небольсина	Творческая судьба Франческо Борромини в свете архивных и литературных источников XVII – XVIII вв.	50
6. Н.Е. Косполова	Эстетическая категория в творчестве Питера Брейгеля старшего	56
7. В.А. Васягина	Рукописная и первопечатная книга в Европе: унаследованный опыт и взаимовлияние	70

8. Л.В. Иванова	К вопросу о пробирном надзоре в Англии и истории Компании Голдсмитс	79
9. С.В. Рассохина	Ювелиры Франции на всемирной выставке 1900 года в Париже	102
10. Г.А. Пудов	О холмогорских и великоустюжских сундучных изделиях XVII–XVIII веков (коллекция отдела народного искусства Русского музея)	113
11. Т.Е. Савицкая	Немецкий бюргер XIX века в изображениях на керамике (кувшин с питейными сценами по модели Л. Фольца)	129
12. З.В. Тетермазова	«Отражения» образа. Некоторые особенности взаимоотношения живописного и гравированного портрета в русском искусстве эпохи просвещения	140
13. А.А. Грибанова	Педагогическая деятельность И.И.Шишкина в Императорской Академии художеств	150
14. Я.Ю. Левченко	Истоки и особенности стилистического решения росписей в православных храмах США 2000-2010 годов	160

15. Я.Ю. Левченко — Проблема канона в современном православном искусстве США на примере деятельности иконописной мастерской Кордиса — 169

16. Э.С. Подойницына — Хронология современного строительства православных храмов в епархиях Дальнего Востока России — 177

17. Е.М. Пономаренко — Феноменология фотографии и аспекты визуального восприятия фотографического света — 184

18. Е.М. Пономаренко — Пикториализм как первое стилевое направление в фотографии — 200

19. И.В. Островский — Раздельные формы в творчестве Генри Мура — 221

20. И.И. Савенкова — Художница Е.А. Киселева. Сербский период творчества — 232

21. Л.Н. Доронина — Трагическая тема в творчестве Эрнста Неизвестного (к 90-летию художника) — 247

22. П.В. Коротчикова — Ананда Кумарасвами о символизме индийской архитектуры — 255

23. Д.Н. Воробьева	Горшки ghata как элементы колонн чайтьягрихи в Карли. В контексте развития пещерной архитектуры Индии	266
24. Е.И. Кононенко	Большая мечеть Эрзерума в описании Эвлии Челеби	276
25. З.К. Койчуева (Топалова)	Роль предметно-художественного творчества в формировании стилистического синкретизма культур народов Карачаево-Черкесии	283
26. Е.Т. Родригес	Башенная архитектура Ингушетии	296
27. Н.В. Кошаев	Формирование человеческого образа в «пермском зверином стиле» ломоватовского времени	302
28. И.А. Мамбетова	Этнокультурное пространство адыгов как современный культурообразующий фактор в мультимедийной среде	309
29. Т.Ю. Пластова	Цикл иллюстраций А.А.Пластова к поэме Н.А.Некрасова «Мороз, Красный нос» в контексте творчества художника 1940-х годов	315

30. А.К. Флорковская — Николай Синицын и Анатолий Зверев: учитель и ученик. К проблеме московского художественного образования второй половины XX века 325

31. В.Ф. Сидоренко — Креативная живопись для дизайнеров 333

32. Н.К. Шабанов, Н.С. Степанова-Третьякова — Формирование у будущих архитекторов и дизайнеров художественных умений в процессе выполнения набросков 341

33. В.В. Кулешов — Роль автора в цифровом искусстве 349

34. О.А. Пушкарева — Социокультурные и художественно-графические проблемы разработки упаковки 359

35. Т.В. Белько, А.В. Агафонова — Анализ конструктивных трансформаций открытых писем (почтовых карточек) XIX–XX вв. 365

36. А.М. Моржухина — Интерактивное периодическое издание — новая форма передачи журнального контента 375

37. И.С. Мурашкин — Шрифт как отражение культурного генома народа 385

38. К.И. Новохатько	Синтез пространства, содержания и формы в экспозициях мемориальных музеев писателей	402
39. М.Е. Зольников	Герои древнегерманского эпоса в художественном пространстве «Нибелунгов» Фрица Ланга	416
40. Я.В. Глушаков	Отечественная массовая песня: борьба идеологии и кассы	425
41. А.В. Сазиков	Экран на Новом Арбате	433
42. К.Д. Трушина	Русские мотивы в творчестве европейских кутюрье в начале XX века (на примере творчества Поля Пуаре)	441

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Курасов С.В. Доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова, заведующий кафедрой «Средовой дизайн»
e-mail: info@mghpu.ru

Лаврентьев А.Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog.al@gmail.com

Соловьев Н.К. Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История и теория декоративно искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: nikirsol@mail.ru

Грашин А.А. Доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела теории и методологии промышленного дизайна и эргономики НИИТЭ МИРЭА, МГУПИ
e-mail: belik@mirea.ru

Небольсина М.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: maria.nebolsina@gmail.com

Косполова Н.Е. Соискатель кафедры «Культурология» Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий
e-mail: koospol@yandex.ru

Васягина В.А. Аспирант кафедры «Искусствоведение и культурология» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: vesta_estia@mail.ru

Иванова Л.В. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: livanova1704@hotmail.com

Рассохина С.В. Соискатель кафедры «Всеобщая история искусств» Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: rassvetlana28@yandex.ru

Пудов Г.А. Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства Русского музея
e-mail: narodnik80@list.ru

Савицкая Т.Е. Аспирант кафедры «Менеджмент туристического бизнеса» Саратовского государственного технического университета им. Ю.А. Гагарина
e-mail: sawizkaja@yandex.ru

Тетермазова З.В. Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: zalinnas@list.ru

Грибанова А.А. Доцент кафедры «Живопись», старший преподаватель Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: Ankudinowa.anna@gmail.com

Левченко Я.Ю. Аспирант кафедры «Русское искусство» Академии художеств, мастерская реставрации профессора Ю.Г. Боброва
e-mail: sandra.sevastyanova@gmail.com

Подойницына Э.С. Магистр архитектуры, аспирант кафедры «Архитектура и урбанистика» Тихоокеанского государственного университета
e-mail: Elina_togu@mail.ru

Пономаренко Е.М. Аспирант МГХПА им.С.Г.Строганова
e-mail: ponomarenko.cath@gmail.com

Островский И.В. Аспирант РГГУ
e-mail: 3dcooking@gmail.com

Савенкова И.И. Аспирант кафедры «Теория и история искусства» Российской академии живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: savenkovam@yandex.ru

Доронина Л.Н. Кандидат искусствоведения, доцент Московского городского педагогического университета
e-mail: doroninaln@inbox.ru

Коротчикова П.В. Аспирант Государственного института искусствознания
e-mail: poldea3@yandex.ru

Воробьева Д.Н. Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «История и теория декоративно искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: darya@mmoma.ru

Кононенко Е.И. Кандидат искусствоведения, зав. сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания
e-mail: j_kononenko@inbox.ru

Койчуева (Топалова) З.К. Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство и дизайн» Института культуры и искусства, Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева
e-mail: zuzakarach@mail.ru

Родригес Е.Т. Аспирант Северо-Кавказского Государственного института искусств
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Кошаев Н.В. Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

Мамбетова И.А.

Аспирант Северо-Кавказского Государственного Института Искусств, ассистент кафедры Изобразительного искусства Кабардино-Балкарского государственного университета (Институт дизайна)
e-mail: fony.mambetova@yandex.ru

Пластова Т.Ю.

Кандидат филологических наук, Заведующая кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Флорковская А.К.

Кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая кафедрой «Теория и история искусств» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: florkovskaja@yandex.ru

Сидоренко В.Ф.

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Рекламная графика и визуальные коммуникации» Института искусств МГУДИТ (ГОУ ВПО «Московский Государственный Университет Дизайна и Технологии»)
e-mail: vfsidorenko@yandex.ru

Шабанов Н.К.

Доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой «Художественное образование и история искусств» Курского государственного университета
e-mail: arthistory@kursksu.ru

Степанова-Третьякова Н.С. Аспирант Курского государственного университета
e-mail: tristena@mail.ru

Кулешов В.В. Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: coolshow@yandex.ru

Пушкарева О.А. Профессор Института искусств кафедры «Рисунок и живопись» МГУДИТ (ГОУ ВПО «Московский Государственный Университет Дизайна и Технологии»)
e-mail: Mp009@yandex.ru

Белько Т.В. Доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн и художественное проектирование изделий» Поволжского государственного университета сервиса
e-mail: belko@tolgas.ru

Агафонова А.В. Аспирант Поволжского государственного университета сервиса
e-mail: agafonova.angelina@gmail.com

Моржухина А.М. Арт-директор ИД АРТ-АЛЬЯНС, преподаватель МГУП им. Ивана Федорова
e-mail: ann.morzhukhina@gmail.com

Мурашкин И.С. Арт-директор НПЦ М. Калиничевой «Техническая эстетика»
e-mail: inngvar@gmail.com

Новохатько К.И. Аспирант МГХПА им.С.Г. Строганова
e-mail: mastamela@gmail.com

Зольников М.Е. Аспирант кафедры «Гуманитарные дисциплины» ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова»
e-mail: Zman1988@yandex.ru

Глушаков Я.В. Аспирант РАМ имени Гнесиных
e-mail: gloushakov@gnesin-academy.ru

Сазиков А.В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

Трушина К.Д. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ksenia.nlobooks@gmail.com

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

3/2015

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 22.09.2015
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 28,87.
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 2015