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

# ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

*Вестник МГХПА*

4/2015

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. – № 4. – 362 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. – № 4. – 362 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

В.Б. Кошаев

# АНСАМБЛЬ КАК ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА И ЦЕЛОСТНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается вопрос связи категорий целостности и системности как двух составляющих понятия ансамблевости. Внутренняя природа их взаимодействия может быть понята с помощью философии искусства. При этом возникает вопрос достоверности самой оценки.

The article discusses the relation of two categories: consistency and integrity as components of the ensemble concept. The inner nature of their interaction can be understood through the philosophy of art. This raises the problem of the estimation reliability.

**Ключевые слова:** ансамбль, художественное произведение, холизм, системность, структура, искусствоведение, искусство.

**Keywords:** ensemble, artwork, holism, consistency, structure, history of art, art.

Вопрос ансамблевой природы произведений в концептуальном виде подан в сборнике статей НИИ теории и истории изобразительного искусства АХ СССР под названием «Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» (под научной редакцией М.А.Некрасовой) [4]. Специфика темы здесь в том, что декоративное и народное искусство рассматривается во взаимодействии с интерьером зданий, архитектурой, градостроительством, что по сути является одним из вариантов поиска идей синтеза среды, направления теории, характерного для второй половины XX века.

Сегодня важно вернуться к понятию ансамбля, так как он

является фундаментальным определением художественного единства произведения, в силу того, что сам ансамбль (от франц. ensemble — совокупность — стройное целое) связывает две различные категории «системность» и «целостность», которые отличаются меж собой так же, как отличаются понятия структура и эстетическое переживание. То есть уточним, что состав входящих в ансамбль частей может быть разным, однако целостность как сверхцель искусства всегда едина, метафизически вневременна и не сводится только к методическим правилам организации формы и комплекса — необходимо еще что-то, и это что-то — всегда тайна художника, не важно, это наш современник или творец образов искусства далекого прошлого, а вслед за художником — и зритель, для которого произведения создаются.

Почему вопрос актуален? Потому что понятие «ансамбль», возникшее для художественного понимания предметно-пространственной среды и применяемое к вещам, например, ювелирному гарнитуру, народному костюму, архитектурному комплексу, для некоторых случаев не подходит. Не говорят «ансамбль оперы "Иван Сусанин"» или «ансамбль литературного произведения». Также и актуальное искусство не озабочено ансамблем и категорию невозможно применить ко многим современным и иногда странным вещам. Ансамбль — отдельно, а перформанс, арт-стрит, акция, инсталляция, хепенинг, политически ангажированная акция — отдельно.

Но и некоторые современные теории сегодня не только не склонны к трактовке целостности как ансамблевости, но и вообще релятивны к понятию искусства. Например, антиэссенциализм рассматривает феномен искусства не из причин его породивших и эстетической целостности, а из того, что искусство считается таковым, если группа людей настаивает на этом. В основе лежит прецедент в американской юриспруденции, доведшей эту идею до «лукавой мудрости», — художественным произведением следует считать то, что таковым считает его автор. Цитата из Бориса Гройса: «Искусство есть перформативный акт, когда я указываю на какой-то объект и говорю: это есть произведение искусства. Я не должен в дальнейшем обосновывать это утверждение, объяснять его либо интерпретировать это произведение искусства каким-то таким образом, чтобы доказать,

что это действительно является произведением искусства. На самом деле это произведение искусства становится произведением искусства благодаря тому, что я это сказал» [3]. Сходные идеи высказывал Д.Пригов. Противоречие здесь в том, что вещь перестает рассматриваться в качестве объекта, соответственно художественный образ, заключенный в объекте, не является целью — его замещает высказывание (предельно общее), утверждение чего-то вне законов формы и, следовательно, искусства. Если это объективно существует, например, для людей, которым важна в произведении не столько художественная, сколько историческая память, то «высказывание» здесь — это тема исторической конкретики, и вне ее контекста высказывание бессмысленно. Соответственно, историческая память и художественность — разные нормы вещи не по их назначению, а потому, что они выполняют в одной вещи разные задания. Вопрос культуры и культурно-исторической презентации — это функция исторического факта и события и это сфера культурной ментальности. Художественная составная — это условия образной инспирации, вкуса, опыта духовного (сакрального) существования, благодаря чему создается и воспринимается форма — ментальности художественной. Как правило, оба фактора в одной вещи национально окрашены и взаимодействуют. При этом вещь может и не постулировать факт художественности. Андрей Рублёв не создавал произведение искусства: художественность Троицы — форма молитвенного состояния и откровение свыше, и описание художественного содержания стало необходимым существенно позже.

Замена понятий эстетики формы высказыванием начинается неявно с модернизма, утверждается как общее правило в концептуализме и откровенно декларируется в постмодернизме. Вопрос здесь в отсутствии понимания онтологической природы искусства, которое в источниках формы выводимо из двух линий драматургического (обрядового) правила: действия и предмета, участвующего в действии. Только в этом случае духовный опыт может стать основой повседневных ощущений. И если человек апеллирует не к истинам форм, которой нет вне эстетической цели, а к тексту их описания, то естественно предположить утрату для человека художественной

ценности формы как истины. Это связано не с качеством создаваемых вещей, а с человеком, который или не осознает значимости всего предыдущего опыта искусства или, что скорее всего, формирует собственное поведение как определенную маркетинговую стратегию, что, естественно, имеет только косвенное отношение к самим произведениям искусства.

Тогда еще раз уточним, что ансамбль остается главной категорией художественной целостности, и объекты по-прежнему формируются на условиях их ансамблевого построения. Новшества есть, например, литургический объект может быть вынесен из храма, музейная вещь помещена в природной или городской среде, театральное оформление может отражать новейшие тенденции драматургии, однако сама ансамблевость не утрачивает идею художественной целостности. И если нормы ансамбля применимы к сложным структурам эстетической формы, таким как Царицыно — архитектурный ансамбль, чайный «Собственный» сервиз императрицы Елизаветы Петровны — ансамбль фарфоровой посуды и т.д., то понятие ансамблевости важно не только в оценке произведений искусства, но и как условие общей эстетики. Концепция Мейерхольда театральной «биомеханики» потребовала соответствующего пространства мизансцены. Другое дело, что ансамбль перерастает условия, на основе которых он сформировался и становится внутренним условием целостности, под которую формируется та или иная структура. Ансамбль в искусстве и искусствоведении важен не только как оценка вещи/ей и среды из условий эстетики, но и как состояние ментальности. И для понимания этого важно знать, как формировалась сама ментальность, как сам психотип связан с понятием «Картина мира». Это знание дает возможность отличить ансамблевую целостность в цели искусства, его отличие, например, от «искусства политического акта», «протестного жеста», «хепенинга», апеллирующих не к форме, а к психических состояний, часто экзальтированности поведенческого акта — это суть элемент формы, но не сама форма и не художественное метаопределение смысла поступка, здесь важно различать границы эстетического.

Ансамблевость имеет отношение к таким понятиям, как

художественный синтез, художественная система, коллекция, гарнитур, композиция, система художественно-эстетических традиций, форма гармонического единства, и если попытаться составить словарь, в котором было бы важным отразить терминологическую специфику ансамбля, то сделать это достаточно сложно, так как мы сталкиваемся не просто с содержанием, а с историей появления и «жизни» самих терминов. Так М.А.Некрасова, полагая очевидно недостаточным говорить об ансамблевом как художественном, применяет понятие «художественный ансамбль», ставший знаком высшей оценки ансамбля вообще. И если строго говорить, то может ли быть ансамбль нехудожественным (?) или «нестройным целым»?

Тема, очевидно, не может быть раскрыта в краткой статье, однако мы попытаемся отметить специфику ансамбля в вопросах связи ее структуры (строения) и целостности (переживания).

Системность и целостность составляют для искусствознания и искусствоведения проблему снятия противоречия интеллектуального (системного) и чувственного (холистического) опыта знания. Системный принцип искусствоведения можно рассматривать в соотношении частей и всей композиции. Этот аспект предполагает существование структуры внутренних связей, понимания функций каждой части между собой и к целому. Естественна установка системы на раскрытие отношений структуры и общей темы, например композиции и сюжета; определения совокупности общих качеств — условий контраста или в целом цветовых отношений. Системно предложение А.К. Чекалова о трехаспектном значении художественного образа произведения: непосредственно его самого, аспекта средового синтеза, в котором произведение участвует, и образа эпохи, к которой он принадлежит. Систематический принцип заложен в построении морфологии. Морфология определяет «строение мира искусства» и методику преподавания художественных дисциплин. Система призвана обеспечивать условия существования феноменов, рубрикацию видов творчества, характеристику этапов и оценку современного состояние процесса. Построение организационного пространства искусства также подчинено условию системности. Научная атрибуция художественного произведения — системный вопрос.

Системой является рациональное построение художественной промышленности, связанной с унификацией производства и потребления. Это до известных пределов требует подчинения процесса проектирования возможностям технологических цепей и экономической выгоде промышленного предприятия, а вместе с тем — продавца товаров. Требования системности здесь задают новые правила художественной структуре и, одновременно, опыту искусства.

Одним из основателей понятия «системность» и условий ее структурной устойчивости считают А.Богданова. Ему принадлежит определение формирующих свойств, способствующих развитию системы и регулирующих — обеспечивающих — стабильность системы. Также он ввел понятия этапности развития систем «комплексия» — этап механического составления, «конъюгация» — процессы взаимодействия, «ингрессия» — этап перехода системы к новому качеству и «дезингрессия» — процесс деградации системы. А.Богданова привлекали ресурсы языка, в котором он видел признаки «скрытой системности», и отмечал, что «слово предшествует мышлению». По сути, А.А.Богданов заложил не только основы системности, но и наметил идею целостности. Однако вслед за определением «организация есть целое, которое больше суммы своих частей», сформулированного в книге «Всеобщая организационная наука. Тектология» (Кн. 1., 1912 г.), могло бы возникнуть продолжение — о несводимости целого к частям [1]. Как, например, это сделал А.Ф.Лосев в «Имяславии»: «Имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя». И, несмотря на то, что проблема целостности в ее полном масштабе отчетливо брезжит в текстах А.Богданова, здесь она все же так и не выявлена и не решена, поскольку в конструкции отсутствует представление о внесистемности духовного начала, что очевидно по ряду текстов. Так религиозное сведено к системе, что, конечно, не правомерно, поскольку системное оформление сакрального опыта не ограничивается условием религиозных институций, а обусловлено и богословием, которого в текстах Богданова нет, и откровением, которое по определению внесистемно, и чувствованием как условием откровения. Это очевидно также в параграфе 3 «Путь к организационной науке» в разделах: «Организационная точка

зрения в первобытном и религиозном мышлении»; «Организация опыта в обобщающих науках»; «Народная тектология» и ряде других текстов. Кроме того, в сочинениях автора мы не встретим вопросов, напоминающих о способности сознания к синтезу. Проблема дипластии, без которой система не может не только развиваться, но и самосохраняться, во времена ученого еще не рассматривалась. И именно с помощью дипластии как свойства второй сигнальной системы субъект управляет системой, а сама дипластия является свойством мозга/сознания, но свойством системы не является.

Поэтому можно отметить, что принцип целостности связан с системностью, но природа целостности иная. Если системность объясняет технологический тезаурус, формирование и развитие комплекса, то это еще не свидетельствует о целостности, поскольку пути достижения целостности могут совершаться и вопреки системе. Скажем так, системность — условие общего отношения к культуре и искусству, например, преемственность задач воспитания на разных уровнях образования, а целостность — в способности воспринимать мир как чудо. Законы целостности проистекают не из самой системы, а внутреннего, интуитивного улавливания истин духовной жизни и ими владеет субъект системы — художник, педагог, педагог-художник, зритель, ребенок. И только весь потенциал всех педагогов, педагогов-художников, художников, зрителей может удерживать саму систему в состоянии функционирования как метода, призванного к достижению целостности.

Поэтому вопрос целостности обладает особой природой, которую система не может не учитывать.

Точнее, нежели у А.Богданова, идея целостности осмыслена несколько позднее, и связана она с концепцией холизма. Холистическая концепция, которую именуют еще идеалистической «философией целостности», изложена в Я.Х.Смэтсом в книге «Холизм и эволюция» (1926). Южноафриканский фельдмаршал истолковывал понятие «несводимости целого к сумме частей», что сделано почти на полтора десятилетия позже А.Богданова. Но отличия от А.Богданова в том, что, по Я.Смэтсу, миром управляет процесс творческой эволюции: процесс создания новых целостностей. В ходе эволюции формы

материи непрестанно увеличиваются и обновляются. Холизм, по Смэтсу, отменяет закон сохранения материи (полагаем, в контекстах имеющегося знания — ВК) и является категорией метафизической (и, скорее, всего мистической). Идеи холизма развивали в биологии Дж.С.Холдейн в «Философских основах биологии» (1931) и А.Майер-Абия в «Идеях и идеалах биологического познания» (1934) и др.

Системность и целостность в отношении к ансамблю можно рассматривать на основе форм мифопоэтической нерасчлененности, а это заставляет исходить из метода комплексного изучения явлений искусства с помощью нескольких гуманитарных дисциплин: этнографии, истории, лингвистики, фольклористики, археологии, психологии, социологии. Оценка мифологического сознания и миропонимания этносов и наций основывается на ансамблевой целостности систем, специфических по форме, но универсальных по канону времени. При этом художественные ансамбли, такие как костюм, усадьба, предметы и орудия труда, по характеру бытования неотделимы от Образа Мира, более того, являются не просто отображением его, а самим Миром сознания. В этом и состоит основное отличие ансамблевых комплексов в их метафизической сущности от «перформативного акта», который отделен и от целостности, и от ансамблевости одним простым условием — сам перформативный акт может лишь моделировать «обрядовое действие», быть элементом идеи, например, гештальтом как фрагментом размерности, цветности, равновесия, односложного действия, но не мифопоэтической моделью идеи. Кроме того, те акты, которые предлагаются в качестве нового искусства, в основном не проистекают непосредственно из культового содержания, и это самая уязвимая сторона «процесса», на котором настаивают сторонники причислять к искусству всякое действие в культурном пространстве. Содержание понятий «культовый артист», «кино», «художник» и др. размыто настолько, что уже не очень понятно, где талантливый актер, а где кумир, которого «не сотвори».

И еще — создание экзотических ситуаций происходит из способности самого человека извлекать не присущие предмету свойства: коллизии, не заложенной в основной функции вещи, например, забить небольшой гвоздь в стену днищем стеклянного

стакана. Это можно назвать контроверзой, и чтобы контроверза стала основой художественной идеи, а затем формы, она должна перерасти собственный гештальт и стать драматургическим и стилевым событием.

Художественная цель — образная целостность — предопределена стилевым ее выражением, которое зиждется на тех или иных пластических решениях, имеющих черты системности: декоративное, изобразительное, формально-ассоциативное. Пластическая система — вопрос перерастания обрядового «жеста» в форму произведения, и в историческом прошлом происходит это в двух ветвях: обрядовом действии и предмете культа как вещественной формы идеи культа. Все идеи искусства так или иначе соотносятся с этой моделью на условиях метонимии: замещение понятия, обозначающего предмет, явление, иными (пространственными, временными) определениями. Системность и целостность — это возможность удерживать понятие ансамбля как модели самого внутреннего процесса искусства: художественная целостность — стиль — пластическая система — обрядовый жест — культ как идея метафизической целостности. Эту линию реализации художественной идеи мы рассмотрим отдельно.

Таким образом, вне связи с культурной средой процессуальные феномены не порождают художественных ансамблей. Они могут быть знаками поведения или высказывания, но как бы ни смущались говорить об этом, следует все же уточнить одно обстоятельство. До тех пор, пока акты искусства редуцированы только по их знаковой функции и не осмыслены как символы в полноте пластической системы, вещи эпохи не удостоверены как объекты искусства. Раскрытие истин времени, многосторонних связей культуры требует сегодня теоретического обоснования ряда категорий, среди которых имеет приоритет ансамбль как единство идей целостности и системности.

**Библиография:**

1. *Богданов А.А.* Всеобщая организационная наука. Тектология (Кн. 1, 1912 г.). — М., 1989. — 304 с.

2. *Вейц М.* Роль теории в эстетике / Американская философия

искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. — Екатеринбург, 1997. — 320 с.

3. *Горский П.* Об оценке произведений искусства. URL: http://photo-element.ru/analysis/pgor/pgor.html (дата обращения: 30.11.2015).

Искусство ансамбля: Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда: [Сб. ст.] / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР; сост., науч. ред. [и авт. предисл.] М.А.Некрасова, 462 с.: ил., цв. ил. 25 см. — М., 1988. — 464 с.

М.Т. Майстровская

# ВСЕМИРНЫЕ ВЫСТАВКИ КАК ФЕНОМЕН ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ. ПРОБЛЕМЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНЫХ ДОСТИЖЕНИЙ

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

The Article is dedicated to review of the worlds fairs as phenomenon of the design culture. They Are Considered functions and importance of the exhibitions in sphere of information, sciences, technology, trade, cultures and art. It Is Spared attention to architecture pavilion and exposures exhibitions. It Is Conducted analysis to exhibition activity in varied scientific, technical and humanitarian sphere, revealling exhibition activity as grandiose social cultural projects. (Second part.)

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

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

Продолжаем краткое рассмотрение еще нескольких аспектов разви-

тия и стратегии всемирных выставок в контексте проектно-культурного феномена, которым она является по своей сути. В этой части статьи, постараемся уделить внимание участию разных стран и посещаемости, тематическим концепциям выставок и их девизам, разнообразию представляемых сфер промышленного производства, презентации новейших научно-технических достижений и популяризации НТР, а также культуре и искусству, которым уделяется особое место в контексте самых различных тематик. А о проблемах архитектуры выставок и специфике экспозиционных систем, уникальных культурных явлениях и акциях, разработке и практике системы награждения, участии в выставках крупнейших специалистов — предпринимателей, исследователей, ученых, инженеров, архитекторов, художников и даже литераторов —надеемся поговорить в следующих частях этой большой и чрезвычайно насыщенной темы.

**Пространства и посещаемость**

Одним из самых показательных критериев анализа, как правило, является объективная статистика, по которой можно проследить развитие и масштабность всемирных выставочных проектов. И если на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году было представлено 25 стран и 15 колоний, и занимала она площадь в 10 га, то ее посещаемость при этом было фантастической для середины XIX века — 6 миллионов человек посетило ее за время ее работы. В Лондоне 1862 года было уже 36 стран участниц и колонии. В Париже 1889 года посещаемость выросла до 32, 2 миллионов человек, а в Париже 1900 года, последней выставки XIX века площадью в 120 га и количеством участников 40 стран и 21 колонии, посещаемость была кульминационной для того времени — 50,8 миллионов человек. К этой посещаемости приблизилась лишь последняя предвоенная выставка в Нью-Йорке в 1939–1940 г. с площадью в 518 га, 55 странами участницами и посещаемостью в 45 миллионов человек. Самыми мощными во второй половине XX века были выставки в Монреале 1967 г. — 400 га, 62 страны участницы и 50,3 миллиона человек посетителей; в Осаке 1970 г. — 330 га, 77 стран участниц 62,4 миллиона человек; в Цукубе 1985 г. — территория выставки составила 101 га, а количество стран и фирм участниц составила 90. В Севилье — 1992 г., Лиссабоне — 1998

г., Ганновере — 2000 г., было соответственно 111, 144 и 173 страны участницы. Однако самой крупной за все время проведения всемирных выставок стала ЭКСПО-2010 в Шанхае, площадь экспозиции которой была около 500 га, более 5 километров протяженность выставки, 200 стран, международных организаций и крупнейших фирм и корпораций приняли в ней участие. Посещение выставки официально составила более 80 миллионов человек, помимо нескольких миллионов человек устроителей и персонала и 2 миллионов волонтеров, которые работали на выставке, что бы создать максимально комфортабельные условия для ее посетителей со всего мира.

Сюда следует прибавить и огромное количество артистических коллективов, фольклорных и профессиональных ансамблей, музыкантов, певцов, танцоров со всего света, которые демонстрировали свое национальное и академическое искусство, колорит и уникальный характер исполнения. Выставка включала всевозможные театрализованные представления, отображавшие специфику и своеобразие разных стран, вплоть до карнавальных шествий, которые двигались по всей территории как наивысшие зрелищные составляющие этого поистине феерического зрелища-праздника. Так на выставке в Милане 2015 года, посвященной питанию, эти зрелищные шествия составляли представители мира фруктов и овощей и популярные персонажи из сказки о Чиполлино.

Даже этот краткий перечень выставочной статистики дает представление о неуклонном росте и международном признании деятельности выставок. А, как известно, ничто не может развиваться столь активным образом, если не приносит ощутимых и значимых результатов для общества.

Важнейшим фактором большой популярности и действительного признания выставок стала их социально-культурная направленность, которая выражается в их тематике, ориентированности на насущные и актуальные проблемы современного мира или исторические вехи и крупнейшие события истории и современности. Тематика выставок поистине огромна, в позапрошлом веке она охватывала практически все сферы промышленного производства и социальных проблем. В прошлом XX веке, в связи с огромным расширением всех социально-

экономических сфер современной жизни, стало целесообразно проводить тематические выставки, посвященные какой-либо одной или нескольким близким проблемам.

**Девизы**

Так, совершенно уникальными были девизы выставок, которые не просто декларировались в виде текстов, а были предметно выражены в содержании и форме выставок, в характере их проведения. Девизом Первой Всемирной выставки в Лондоне был девиз: «Пусть все народы работают совместно над великим делом — совершенствования человечества». Этот девиз оказался настолько глобальным и мощным, что его можно поставить под всеми последующими выставками. В Париже 1867 г. говорили о том, что «щедрость природы может быть преобразована во всеобщую гармонию всех народов». Девиз Парижа 1937 г. — «Искусство и техника в современной жизни»; Брюссель, 1958 г. — «Человек и прогресс!»; Нью-Йорк, 1964–65 гг. — «Мир через взаимопонимание!»; Осака, 1970 г. — «Прогресс и гармония для человечества»; Спокан, 1974 г. — «За обновленную свежую среду завтрашнего дня»; Окинава, 1975 г. — «Море, каким мы хотим его видеть»; Нью-Орлеан, 1984 г. — «Мир рек. Свежая вода как источник жизни»; Цукуба, 1985 г. — «Дом и его окружение — наука и технология на службе человека». И, наконец, последние выставки XX века и начала XXI: Ванкувер, 1986 г. — «Мир в движении — стремление человека к достижениям в области транспорта и связи»; Тэджон, 1993 г. — «Выбор нового пути развития»; Лиссабон, 1998 г. — «Океан. Наследие для будущего»; Ганновер, 2000 г. — «Человек-Природа-Техника», Аити, 2005 г. — «Мудрость природы» и Шанхай-2010 — «Лучше город, лучше жизнь!». Наконец, последняя выставка в Милане 2015 года была посвящена теме питания, и ее девиз — «Питание планеты — энергия для жизни». То есть девизы выставок отражают насущные проблемы актуальные для всего человечества, каждый раз развертывая экспозиции выставок и объекты показа в направлении этих актуальных проблем. Они демонстрируют самые последние достижения современной науки и технологий в решении этих проблем, акцентируют свое внимание на их освещении и зрелищной популяризации, обеспечивают обмен информации и

торгово-экономические взаимосвязи. Предъявляя все это в самой современной художественной и архитектурной форме, самой острой и смелой стилистике.

Другим немаловажным фактором тематической и содержательной основы выставок были исторические даты, когда вся тематика и стратегия выставки строилась в едином направлении осветить это памятное для мировой истории событие. Так выставки были приурочены к 100-летию независимости США — Филадельфия, 1876 г., к 100-летию Французской революции — Париж, 1889 г., к 400-летию открытия Америки Христофором Колумбом — Чикаго, 1893 г., к 50-летию образования современной Италии — Турин-Рим, 1911 г., к 100-летию Чикаго — Чикаго, 1933–34 гг.; к 100-летию образования Бельгии — Брюссель,1935 г.; к 150-летию независимости США — «Мир завтра»; к 350-летию Монреаля — «Земля и люди !»; к 500-летию открытия Америки Колумбом — «Эпоха открытий» и другие. Каждый раз мир праздновал эти эпохальные исторические вехи, в форме выставок, тематических павильонов, экспозиций, уникальных памятных художественных объектов.

**Открытия и изобретения**

Говоря о научно-технических открытиях и изобретениях, следует иметь в виду, что практически все крупнейшие и значимые явления прошли через экспозиции всемирных или национальных, отраслевых выставок и их жизнь, широкое внедрение в промышленное производство и сознание людей состоялось именно благодаря популяризации и ознакомлению с ними на крупных международных смотрах. Нужно отметить, что и зарождение и развитие промышленного шпионажа также связано именно с выставками и представлением новейшей продукции и технических новинок и открытий. Итак, кратко следует вспомнить наиболее известные достижения науки и техники, чтобы ощутить масштаб самого явления выставки.

Впервые полномасштабно приняла участие на выставке 1873 г. Япония, делегация которой состояла из высококлассных специалистов, которые не только привезли сокровища своей культуры, но, в основном, занимались наблюдением, изучением и поглощением достижений западных стран, что позволило им сделать по приезде 96 томов отчета,

послужившего информационным толчком для подъема страны на уровень с ведущими мировыми державами.

Итак, отмечены выставочными медалями и наградами были тысячи и тысячи изобретений, новационные технологии и открытия, в числе которых кратко можно упомянуть: газовый двигатель внутреннего сгорания; первая динамо-машина Сименса; сталеплавильная печь французского металлурга Пьера Мартена; пушка немецкого предпринимателя Круппа (с лафетом весом 40 тонн и стволом 50 тонн); изделия прикладной электрохимии; первые опыты и применение гальванопластики; изобретение века — велосипеды; телеграф Самюэля Морзе; уникальная галерея машин; первые синтетические красители и т.д. Листопрокатные станы, предшественники современных блюмингов, изобретенные российским изобретателем-металлургом В.С.Пятовым, и эксперименты в электрометаллургии академика Б.С.Якоби и т.д. Впервые был предъявлен миру новый металл — «серебро из глины» — алюминий, который считали самым дорогим металлом конца XIX — начала XX века; паровой двигатель американского инженера Д. Корлисса; автоматические производства, первый телефонный аппарат А.Белла и мегафон, фонограф и телеграф Т.Эдиссона; пишущая и швейная машинки для домашнего пользования компании Зингер и первый домашний холодильник. Выдающейся сенсацией было освещение Парижской выставки 1878 г. дуговыми лампочками русского изобретателя П.Яблочкова, где впервые было продемонстрировано их практическое применение. Именно на выставке Эдисон показывал свои лампочки накаливания с использованием угольной нити. Впервые демонстрировались судна-рефрижираторы; наполненный газом аэростат известного воздухоплавателя Анри Жиффора, на котором можно было совершить незабываемое воздушное путешествие, пролетая над выставкой и т.д. На Экспо-1889 были показаны первые образцы автомобилей Карла Бенца, Готлиба Даймлера, Армана Пежо и многое, многое другое.

Все эти предъявляемые знаки нового времени и прогресса провоцировали энтузиазм как со стороны производителей, ученых и инженеров, так и воспитывали вкус, желания и востребованность у потребителей, так как невозможно представить лучшую и более наглядную и впечатляющую рекламу, чем выставка.

## Форумы

Наука на выставках была представлена не только экспонатами и экспонентами, но и непосредственно открытыми научными конференциями, лекциями крупных ученых, профессоров, промышленников, публичными опытами, приборами, интересующими естествоиспытателей. Со временем Венской выставки всемирные выставки стали рассматривать как место проведения международных форумом ученых.

Парижская выставка 1878 г. сопровождалась различными конгрессами и собраниями (спиритов, гомеопатов, защитников женских прав). Проведен был конгресс писателей, возглавляемый Виктором Гюго, российскую делегацию возглавлял И.С.Тургенев, где впервые были выработаны международные законы о защите авторских прав в области литературы, а на конгрессе промышленников были одобрены положения, регулирующие защиту прав в области промышленности. Был узаконен Международный почтовый союз. Конгресс по улучшению жизни слепых, рекомендовал широкое печатанье специальных книг для людей с этим недугом.

Эта практика сохраняется до последних дней и пользуется большой популярностью. Каждая выставка включает в свою рабочую программу различные научные форумы и симпозиумы на выставочную тему.

Интересны и тематические разделы, которые входили во все выставки и создавались всеми странами-участницами. Одной из крупнейших в истории всемирных выставок была тема «История труда», где демонстрировались исторические и современные национальные орудия труда.

Раздел «История жилища» на выставке 1867 г. в Париже представлял разнообразие современных и исторических построек. Французы показывали экономный дом для бедных крестьян. Простой и удобный дом из дерева и камня демонстрировали американцами. Свои традиционные жилища на выставке строили норвежцы, голландцы и другие участники. Шведами был построен дом (реконструкция) короля Густава Вазы. Привлекала внимание русская изба, сработанная без одного гвоздя, с традиционными крыльцом, гирьками, наличниками и деревянной резьбой, включавшая полный комплекс домашней утвари из дерева, керамики и металла.

На выставке 1889 г. на набережной Орсе экспонировалась

ретроспективная экспозиция различных видов жилища человека, с древнейших времен до современности, автором которой был известный французский архитектор Ш.Гарнье, построивший здание Парижской оперы. Был сооружен импровизированный город, включавший дома всех времен и народов. Привлекательным разделом была «колониальная деревня», где настоящие туземцы занимались привычными ремеслами на глазах у европейской публики. Интерес вызывал и египетский караван-сарай, и восточный минарет, и турецкие бани, и китайский театр, и японский дом и другие сооружения, которые демонстрировали безграничное разнообразие форм, конструкций, материалов, декора и традиций в жилище разных народов.

Кроме этого, был раздел политической экономики, экспозиция «История средств транспорта», история Великой Французской революции, 100-летию которой и была посвящена эта выставка.

Обозреватели писали: «…Франции удалось соединить все страны земного шара на мирном торжестве прогресса и цивилизации, устроить на ограниченном пространстве точное воспроизведение всего света в миниатюре». Другими словами, это было грандиозное по научному интересу и информативности многонациональное зрелище, инициирующее, в свою очередь, новые проектные задачи и несущие огромный потенциал наглядной и выразительной информации.

Во время работы выставки отмечалось 50-летие фотографии, что дало повод оценить ее победное распространение по всему миру. Дополнял колорит выставки самый большой воздушный шар, который летал над ней с пассажирами в корзине. Вторым после Эйфелевой башни украшением выставки стали ее фонтаны и водные каскады, которые подсвечивались в ночное время.

Во время Венской всемирной выставки устроители создали тематическую экспозицию, посвященную истории Вены со времен Римской империи, подробно рассказывая о бастионах, дворцах, площадях и улицах города, его развитии и формировании современного облика, его архитектуры и архитекторах.

В Филадельфии была воздвигнута обсерватория, колонна высотой 46 м для осмотра выставки. А небольшой паровозик с панорамными вагончиками перевозил посетителей по всей территории. В

Шанхае-2010 и Милане-2015, в связи с жарким климатом (а выставки проходят с апреля по октябрь, т.е. в летнее время года), были сооружены специальные конструкции — вантовые тенты, предохранявшие посетителей от палящего солнца и дождя, так как для того, чтобы попасть в павильон и осмотреть экспозицию, как правило, нужно выстоять большую и, иногда, многочасовую очередь. И обеспечение комфортабельности посещения выставки входит в ее непосредственные задачи. Тент в Милане, расположенный на оси главной экспозиционной аллеи, составлял полтора километра. В Аити 2005 года, на выставке посвященной экологии, наоборот, — все пешеходные дорожки были подняты над уровнем земли, и под ними свободно росла зеленая трава, тем самым демонстрируя бережное отношение к природе.

К новациям, инициированным выставками, следует отнести и социальные программы. Так, при экспонировании продукции известной французской фирмы «Крезо» на Экспо-1878, которая не только показывала гигантский пресс с молотом в 80 тонн, рассказывалось об условиях работы на предприятиях, ее социальной программе, возможностях образования, быта и отдыха, предоставляемым семьям рабочих.

Медаль выставки 1878 г. получила и водка П.Смирнова, для чего был построен павильон «правительственной продажи питий», и на глазах у зрителей демонстрировался сам процесс — «гнали водку и продавали ее штофами и шкаликами».

Ко всему этому необходимо добавить и то, что само строительство, создание выставок и выставочных комплексов представляло собой значительное явление в архитектурной стратегии городов, где они проводились. Первоначально выставки строились в центре городов — Гай-парк, Марсово поле, Елисейские поля и т.д. А затем, когда масштабы выставок стали чрезвычайно большими, под них стали отводить огромные территории, как правило, представлявшие собой пустыри, промышленные зоны или нечто сугубо функциональное, которые преображались во время строительства выставок, благоустраивались, обживались. Для проведения всемирной выставки в Шанхае была отведена территория старых доков на реке Хуанхе, которая со строительством выставки превратилась в благоустроенный район-

сад, с великолепными и разнообразными цветниками, скульптурами, фонтанами, пандусами, магистралями. И после окончания работы выставки многие павильоны остались функционировать, а район определен как элитная жилая застройка. Также и территория Миланской выставки, получила грандиозный павильон «Zero», универсальный павильон для выставочной информации и проведения конференций и конгрессов, выступлений актеров и музыкантов. А благоустройство территории выставки включало многообразные элементы — фонтаны, бассейны, водоемы, цветники, газоны и т.д. с центром выставки в виде огромного «Дерева жизни», высокой ажурной башни с подсветкой и цветомузыкой «поющих фонтанов», которые оживали в вечернее время, представляя ежедневные красочные зрелища.

Несмотря на то, что выставочные павильоны — временные, и после окончания работы выставки они разбираются и сносятся, тем не менее, многие из низ строились как стационарные здания, а многие объекты, созданные к выставкам, так и остались как знаки и памятники, украшающие города. Великолепный дворец на Елисейских полях остался после выставки 1855 г., символ Парижа Эйфелева башня, также выставочный экспонат выставки, как и Дворец «Трокадеро» — Экспо-1878, Дворец «Шайо». Знаменитый «Атомиум» остался после выставки 1958 г. как украшение Брюсселя, а павильон Культуры в форме летающей тарелки, самые большие в мире вантовые конструкции Главной оси и национальный павильон Китая остались Шанхаю как память и выдающиеся архитектурные решения Экспо-2010.

На выставке в Париже 1878 г. была устроена «улица наций», (автор И.П.Ропет), где входы в экспозиции стран были выполнены в характере наиболее известных архитектурных памятников разных стран. Так для Испании был выстроен архитектурный образ Альгамбры, для России — Московского Кремля, для Италии — реплика на Дворец Дожей и т.д. Каждая страна представляла здесь «свой характер, историю и духовные особенности». Помимо этого, на выставке были инженерные новации, которые, как писали современники, «составляли эпоху в строительном искусстве». На выставке была впервые устроена подземная железная дорога (МЕТРО), создание которой ускорило как строительство, так и демонтаж выставки. Но триумфом инженерной мысли была система

водоснабжения, которая обеспечивала работу лифтов, фонтанов, системы кондиционирования воздуха и грандиозного аквариума, поражающего невиданным богатством представителей подводного мира.

Также на каждой из всемирных и национальных выставок, начиная с 1851 г., представляется искусство разных стран, произведения старых и современных художников, архитектурные проекты, модели, предметы декоративно-прикладного искусства, ценные историко-художественные раритеты. На этой первой выставке был представлен уникальный Египетский отдел, с фигурами фараонов, сфинксов, древними саркофагами.

В популярных Художественных отделах выставлялись исторические произведения и последние достижения в области искусства разных стран. Так называемые «Музеумы» представляли «сборные» экспозиции, сформированные из предметов искусства, которые давали общее представление о мировом искусстве, выдающихся памятниках тех или иных народов, крупнейших художниках, школах и мастерах. И главное — формировали представление о современных направлениях и ведущих тенденциях в изобразительном и прикладном искусстве мира. Нужно отметить, что наши российские художники, такие как И.Репин, В.Серов, В.Поленов, Е.Поленова и др., не говоря уже о тех художниках и архитекторах, кто непосредственно принимал участие в создании российских и советских павильонов и экспозиций, всегда очень внимательно относились к этим крупнейшим смотрам и посещали всемирные выставки. А князь Тенешев, супруг Марии Тенешевой, был генеральным комиссаром Парижской выставки 1900 года, где был представлен звездный ряд русских художников. Над созданием выставочных объектов трудились известные архитекторы, художники, скульпторы, такие как И.П.Ропет, Р.Ф.Мельцер, С.Атвуд, Н.Брюллов, Ф.Шехтель, Л.Гун, В.Щуко, А.Щусев, К.Коровин, М.Врубель и другие.

На выставке в Филадельфии был выстроен отдельный Павильон изящных искусств, в стиле эпохи Возрождения, со статуей Колумба на куполе ротонды. На выставке 1878 г. вызвала большой интерес бронзовая голова скульптуры «Свобода сияет над миром» скульптора Ф.Бартольди, которую автор задумал как монумент к 100-летию

американской Декларации независимости. Для отливки статуи в материале он собирал деньги по подписке. Однако ее воплощение состоялось лишь в 1884 г., и только в 1886 г. она была перевезена в США и торжественно открыта в качестве подарка французского народа американской нации. Интересно, как отмечает В.Шпаков, что для своей статуи Бартольди использовал медь демидовского нижнетагильского завода, отмеченную наградой.

Российский художественный отдел включал работы награжденных медалями выставки — художника Г.Семирадского, скульптора М.Антакольского, И.Крамского, фотографа А.О.Карелина, которые после выставки были избраны членами Парижской академии художеств. В то время как полотна И.Репина, А.Боголюбова, И.Айвазовского, И.Шишкина, В.Перова не удостоились наград.

Практика устраивать подобные международные художественные выставки-гиганты сохранилась и в XX веке. Наиболее крупной сборной экспозицией искусств стала Монреальская выставка 1967 г., где большой двухэтажный павильон включал произведения от древних каменных скульптур ацтеков до современного абстрактного искусства, представляя выдающихся художников и произведения современности. На выставке в Шанхае 2010 г. в павильоне Франции экспонировались шедевры из Лувра и Орсе — картины Гойи, Ван Гога, Гогена.

Экспозиции выставок стремились к полноте представленных материалов и коллекций, демонстрировали правильность их систематизации, большое количество конкурирующих экспонентов. В качестве примера обратимся лишь к одной выставке в Париже 1867 г. и только к Русскому разделу, чтобы представить себе составляющие художественных отделов. Так в российском художественном разделе экспонировались, «наряду с гигантскими алмазами и бриллиантами «Кабинета его величества», мозаики Исаакиевского собора, мастер-исполнитель которых Иван Соколов был отмечен крестом ордена Почетного легиона, работы по архитектуре ректора Императорской Академии художеств А.И.Резанова. Выставлялись работы Н.Пукирева «Неравный брак», К.Фловицкого «Княжна Тараканова», М.Клодта и др. Работы российских ювелирных фирм И.П.Сазикова и И.П.Хлебникова. В археологическом разделе выставки экспонировались предметы из

Оружейной палаты и Московского художественно-промышленного музея. Разделы включали коллекцию произведений искусств народов Севера, собранную в Сибири и районе Архангельска известным предпринимателем М.К.Сидоровым, также самовары братьев Баташевых, изделия ювелирных фирм И.Д.Чичелева, П.Овчинникова, В.Адлера, А.Постникова, И.Хлебникова и др.

Экспонировались работы крупнейших российских художников: Н.Гё, В.Перова, И.Репина, А.Саврасова, макет разреза Храма Христа Спасителя архитектора К.Тона, мозаики Исаакиевского собора, работы архитектора А.Л.Гуна, М.Микешина, М.Антакольского. Графические работы архитектора М.Е.Месмахера удостоились медали выставки.

Помимо этого, были крупные проекты — Российский императорский павильон, построенный в стиле боярских хором с обстановкой и предметным наполнением. — архитектора И.Монигетти и др. Это вкратце лишь об одной выставке.

И чрезвычайно важным для нас было традиционное участие произведений прикладного искусства и графических работ учащихся Строгановского училища технического рисования, которые не только демонстрировали высочайшие художественные навыки и способности учащихся, но и оказались проводниками русского стиля, который декларировался в их творческих поисках и проектах, зарисовках и обмерах, макетах и натурных образцах.

Вопросы изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры выставочных павильонов и в целом архитектурно-пространственных стратегий всемирных выставок, новации экспозиционных поисков и выработка форм и приемов выставочного экспонирования, участие в художественных отделах выдающихся произведений и, главное. — художественные произведения, созданные специально к выставкам, будут темой дальнейшего рассмотрения всемирных выставок как феномена проектной культуры.

**Библиография:**

*1. Алексеев С.П. Никитин* Ю.А. Промышленные выставки в России. История и современность. — СПб., 1999.

*2. Barysbekov B*. From London to Astana History of international exhibitions. 1851–1933. Volume 1.— Astana, 2015.

3. Выставочные ансамбли СССР. 1920–30 годы. Материалы и документы. — М., 2007.

*4. Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — М., 1978.

*5. Комаров И*. Первые всемирные выставки //Декоративное искусство СССР. — 1970. — № 9.

*6. Майстровская М.Т*. Музейная экспозиция. Архитектура — искусство — дизайн. Тенденции формирования. — М., 2002.

*7. Мезенин В.К.* Парад всемирных выставок. — М., 1990.

*8. Никитин Ю.А.* Архитектура выставочных павильонов на всемирных и международных выставках (Проблема синтеза искусства и архитектуры. 1977. Вып. 7

*9. Овчинникова Н.П.* Советские павильоны на международных выставках. — Архитектура и строительство. — 1980. — № 9.

*10. Рождественский К.И*. Ансамбль и экспозиция. — Л., 1970.

*11. Шпаков В.Н.* Россия на всемирных выставках. 1851–2000. — М., 2000.

*12. Шпаков В.Н*. История Всемирных выставок. — М., 2008.

С.В. Мкртчян

# АССОЦИАТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КОНТЕКСТАХ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОЙ СРЕДЫ

В статье рассматривается вопрос ассоциативной интерпретации архитектурно-дизайнерской среды в зависимости от ее контекстов. Анализируется и оценивается смысловая роль ассоциативной интерпретации в процессе интеграции в единое целое характеристик различных контекстов и в формировании предпосылок для проектного преобразования — смыслового, прагматического освоения среды. Контексты как специально препарированные, разнохарактерные, организованные, материально-смысловые динамические системы рассматриваются в качестве научно-теоретических моделей интерпретации и моделей, обеспечивающих когнитивную интерпретацию средовых ситуаций. Выделяются и рассматриваются некоторые наиболее интенсивно функционирующие виды ассоциативной интерпретации, отражающие специфику восприятия, освоения и осмысления средовых ситуаций и создающие предпосылки для нормирования социальных значений среды, соответствующих контекстам.

The article dials with the question of associative interpretation of architectural-design environment, depending on its context. Analyzed and evaluated the role of the associative semantic interpretation in the process of integration into a whole different contexts and characteristics in shaping assumptions to projects conversion-semantic, pragmatic, utilization environment. Contexts as specially prepared, organized, meaningful dynamic systems are seen as scientific and theoretical models of interpretation and cognitive models providing interpretation of environmental situations. Identifies and discusses some of the most intensively functioning kinds of associative interpretations, reflecting the specificity of the perception,

assimilation and understanding of environmental situations and creating the preconditions for rationing social values environment, relevant contexts.

**Ключевые слова**: архитектурно-дизайнерская среда, интерпретация, ассоциативная интерпретация, контексты среды, виды ассоциативной интерпретации.

**Keywords**: architectural design environment, interpretation, associative interpretation, environment contexts, types of associative interpretation.

Восприятие и интерпретация архитектурно-дизайнерской среды являются социально значимыми, поскольку они опосредуют отношение человека к предметному окружению. Ведь именно в предметном окружении отражается социокультурный опыт человека, его личностная структура, его психологические, духовные, эмоциональные и чувственные характеристики. Социальное значение интерпретационного отношения к среде проявляется в конкретных видах жизнеобеспечивающей деятельности. Следовательно, механизм осуществления интерпретации всегда целенаправлен.

В гуманитарных науках понятие «интерпретация» рассматривается как схожее со значением термина «понимание», т.е. служащее постижению смысла образов и всевозможных явлений культуры. В дизайне как в специфическом явлении культуры, объединяющим художественно-проектную практику и научно-теоретическое, искусствоведческое творчество, понятие «интерпретация» занимает ключевую позицию и в терминологическом аппарате, и в теоретических изысканиях, и в практических действиях. В дизайнерских словарях интерпретация понимается как «прием, дающий возможность опираться в поисках проектно-образных идей на существующую практику без прямого заимствования, на основе пристального содержательного или графического анализа и попыток понять принципы и закономерности построения извечной формы классического образца, чтобы проникнуть в существо проектной концепции, проследить исток образного мышления при рождении первоисточника»[1, 2].

В средовом дизайне понятие «интерпретация» рассматривается с

двух взаимосвязанных позиций. Во-первых, как инструмент постижения смысла предмета в процессе зарождения проектной идеи, как средство постановки и эмпирического и теоретического познания проектной задачи. Во-вторых, интерпретация рассматривается как способ осмысления, понимания и освоения человеком отдельных предметов и предметного окружения в целом. В этой взаимосвязи выражается смысл интерпретации как проектной процедуры достижения творческой цели, ориентированной на конкретного потребителя и как переведение этой цели (проектной идеи) из объективно-отчужденной формы в субъективную, имеющую социальное значение и предполагающую адекватное включение результата проектного творчества в общественную практику.

Восприятие и освоение человеком предметного окружения предполагает видение и интерпретацию разнообразных явлений одновременно или выборочно по разным типам интерпретации; ассоциации при этом выступают как механизм интерпретирования. Именно в качестве механизма, способствующего осуществлению интерпретации, ассоциации становятся фактором, сочетание которого с видами интерпретирования переводит процесс восприятия из плоскости логико-фактуального в плоскость абстрактно-чувственного, эмоционального, придает процессу интерпретации субъективный, личностный характер. «Необходимость в интерпретации возникает всегда там, где имеет место многосложный смысл, где за очевидным смыслом скрывается другой, более глубокий, непосредственно не данный» [3, с. 48]. Ассоциативная интерпретация основана именно на глубинных, не очевидных, но эмоционально воспринимаемых смыслах предметного окружения. Глубинные, неосязаемые смыслы аккумулируются и проявляются в контекстах — в структурных единицах, обеспечивающих смысловую целостность среды. Среда, являясь сложноорганизованной и динамичной системой, осваивается не только эмпирически, но и в большей степени ассоциативной интерпретацией закодированных в контекстах смыслов. Как отмечает К.Уилбер «…все смыслы зависят от контекста, а контексты безграничны. И это делает интерпретацию очень сложным предприятием. … И чем больше таких контекстов, как на пути вверх, так и на пути вниз, мы

в состоянии учесть, тем более богатой будет наша интерпретация» [4, с. 152–153]. В качестве условия для ассоциативной интерпретации выступает коммуникативный потенциал контекста, стимулирующий и направляющий акт ассоциативной интерпретации предметного окружения. Коммуникативный потенциал подсказывает принципы и методы всевозможных проектных вмешательств в среду. В процессе осуществления интерпретации архитекторы и дизайнеры вносят в среду элементы собственных культурных и социальных представлений, сопоставляя свои личностно-профессиональные параметры с параметрами контекстной структуры данной средовой ситуации. Осмысление и интерпретация среды происходят благодаря контекстам, а не первичным значениям предметов. Следовательно, основной коммуникативной единицей среды является контекст, а не составляющие ее предметной структуры. Контекст как коммуникативная единица представляет собой некое единство предметов, соотнесенных по формальным, функциональным, композиционным, смысловым и т.п. признакам и актуализирующих как смысловую, логическую, так и материальную, предметную структуру среды. Коммуникативная функция контекста делает его средством трансляции разного качества информации, начиная от конкретных мыслей, чувств, идей дизайнеров и архитекторов, заканчивая накопившимся в среде в течение времени культурно-историческим содержанием. Контексты среды одновременно генерируют, передают информацию и обеспечивают адекватную интерпретацию этой информации. Заложенная в контекст информация, а, следовательно, ее интерпретация ассоциативны по сути. Ассоциативную интерпретацию как способ постижения смысла среды через ее контекстную структуру можно понимать как познание целого через его составляющие, при этом бесконечный интерпретационный круговорот между разными контекстами, имеющий лишь относительно завершенные этапы, характеризуется стремлением к единому ассоциативному образу, основанному на совокупности элементов контекстной структуры среды.

Для рассмотрения и определения специфической роли ассоциаций в интерпретации архитектурно-дизайнерской среды и контекстов как факторов, обусловливающих ассоциативность восприятия и

направляющих процесс интерпретирования, наиболее подходящим является определение, согласно которому интерпретация возможна при наличии у интерпретатора определенной «концептуальной схемы или модели» способствующей осуществлению акта интерпретации. Выделяются два вида моделей — научно-теоретическая, когда интерпретация происходит «на основе некоторой принятой научной схемы», и модель, подразумевающая когнитивную интерпретацию, когда «все стимулы в действительности являются данными для наблюдателя и бессмысленны без когнитивной интерпретации» [5, 6, 7]. В средовом дизайне такими моделями можно считать контексты среды как специально препарированные, разнохарактерные, организованные, материально-смысловые динамические системы для разноаспектного понимания, интерпретации и описания, а также проектного преобразования объектов и их комплексов в среде.

В качестве научной модели интерпретации, контексты среды содействуют образованию исходных, предпроектных позиций, формированию адекватной для данной средовой ситуации проектной концепции и генерированию проектной идеи. Как модель, способствующая когнитивной интерпретации, контексты создают условия для восприятия человеком среды сквозь призму созданной им индивидуальной познавательной системы, сквозь его личностную структуру.

Каждый контекст среды диктует соответствующий вид интерпретации. Однако в процессе ассоциативного восприятия диктуемые контекстами разновидности интерпретации объединяются в единое целое и выступают как ассоциативно-интерпретационный механизм смыслового освоения среды. Ассоциативная интерпретация отражает и раскрывает познавательное содержание контекстов. При этом между видами ассоциативной интерпретации и контекстами нет жесткой взаимосвязи. Зависимость ассоциативной интерпретации от контекстов не строго однозначная, а преимущественная, поскольку каждый вид интерпретации, так или иначе, обращен ко всей контекстной структуре среды. Один и тот же вид интерпретации может происходить на основе одновременно нескольких контекстов и, наоборот, несколько видов ассоциативной интерпретации могут происходить в пределах

одного контекста. Выбор вида интерпретации зависит от поставленной архитектором, дизайнером или осваивающим среду человеком цели, т.е. ассоциативная интерпретация всегда целенаправленна и зависит от личностной ориентации и предпочтений индивида. В зависимости от контекста меняется лишь целевая предопределенность ассоциативной интерпретации, и, соответственно, ассоциативное толкование может выступать как попытка предсказания, понимания и освоения, как форма сопереживания средовых ситуаций. Традиционно постижение сути всевозможных явлений начинается от выявления истоков с дальнейшим осмыслением развития и результата. При ассоциативной интерпретации в контекстах среды происходит обратный процесс. Интерпретируя на основе контекстов значения предметов, человек приходит к пониманию их значений, к истокам, к осмыслению проектной идеи, вложенной в эти предметы.

Одновременное ассоциативное видение и интерпретация средовых ситуаций происходят по двум параллельным направлениям — экстенсивному, подразумевающему интерпретацию предметной иерархии и логической основы структуры контекста, и интенсивному, служащему постижению выразительного, эмоционального эффекта проектной идеи, лежащей в основе каждого предмета. В первом случае интерпретируется логика организации структуры и причинно-следственные связи между предметными единицами в динамике расширения структурных границ контекста — следовательно, выражается прагматический, утилитарный смысл ассоциативной интерпретации. Во втором — интерпретируется содержательная значимость контекста и, следовательно, выражается образное, эмоционально-чувственное значение ассоциативной интерпретации. Каждое из направлений — экстенсивное и интенсивное — раскрывает познавательное содержание определенного вида ассоциативной интерпретации. Совмещение этих, в некотором смысле, противоречащих друг другу направлений, с одной стороны, затрудняет объяснение процесса ассоциативного интерпретирования в логически упорядоченной форме, с другой — демонстрирует реальное многообразие и богатство условий осуществления ассоциативной интерпретации. В этом совмещении проявляется практическое значение ассоциативной интерпретации,

ее не только прагматическая, но и методическая направленность, придающая процессу интерпретирования операциональный характер, что, в свою очередь, способствует появлению у архитекторов, дизайнеров и человека, осваивающего среду, ощущения причастности к исторической, культурно-философской реальности. Поэтому ассоциативную интерпретацию можно называть реальным способом познания, осмысления и преобразования действительности.

Ассоциативность интерпретации сводится, прежде всего, к контекстным факторам, которые трактуются как способ коммуникации между человеком и предметным окружением — посредством аналогий, метафор, сопоставлений, как процедура расшифровки закодированной в контекстах информации. В расшифровке информации проявляется интегративное значение ассоциативной интерпретации. Ассоциативно интерпретируя смысл отдельных предметов в разных контекстах, человек интегрирует эти смыслы в некое образно-смысловое единство, демонстрирующее его понимание среды в целом. При интерпретации каждого элемента среды, их смысловых связей в сознании человека формируется некий образ, соответствующий его социальным представлениям и культурным предпочтениям. В этом образе реконструируются общекультурные нормы и традиции, аккумулированные в контекстах среды и имеющие ярко выраженный метафизический характер, отражающий диалектику личностного и социального, субъективного и объективного. В этом проявляется когнитивно-операциональное значение ассоциативной интерпретации предметного окружения, предполагающее когнитивное освоение среды и осмысление различных средовых ситуаций на основе знаний и представлений, сложившихся в процессе жизнеобеспечивающей деятельности человека в форме социального и культурного опыта. В результате ассоциативной интерпретации у человека вырабатываются деятельно-поведенческие ориентации и критерии оценки культурных норм и эталонов, доминирующих в данной средовой ситуации и выражающихся в контекстах. При этом оценивается не только социокультурное значение данной средовой ситуации, но и отношение других людей к контекстной структуре среды. Это

отношение помогает вписаться в существующую относительно данной средовой ситуации интерсубъективную ценностную систему, которая возникает на основе национальной, религиозной, профессиональной и т.п. характеристик групп людей, выполняющих определенные социальные функции.

Среда как ценностная система имеет сложную, неустойчивую структуру и зависит от субъективных предпочтений человека, воспринимающего и интерпретирующего эту среду через ее контексты. Поскольку ценностная система определяется контекстами среды, то и ее структура выстраивается благодаря межконтекстным связям. Другими словами, понимание среды как ценностной системы основано на ее контекстной структуре, где каждый элемент в процессе ассоциативной интерпретации — процедуры по сути познавательной — приобретает определенное ценностное значение, зависящее от индивидуальных социокультурных данных человека. Среду как систему ценностей можно рассматривать как систему контекстов, выступающих одновременно и средством достижения этих ценностей, и средством их репрезентации. При определенных средовых ситуациях, когда аккумулируются образцы культурной деятельности общества, когда контекст становится императивным выражением ценностей, смысловые ценности среды могут рассматриваться как специфический вид контекста, как ценностный контекст, выступающий в качестве ориентирующей нормы при восприятии и интерпретации среды. Выбор контекста для ассоциативной интерпретации определяется той ценностной системой, в которой осуществляется интерпретация и на которую ориентируется человек. Свойство среды отражать в своих структурных составляющих признаки целого позволяет рассматривать каждый отдельно взятый контекст как локальную ценностную систему, а саму среду — как одновременно упорядоченную и динамичную формально-смысловую структуру, аккумулирующую и отражающую ценностные установки общества. Ассоциативная интерпретация как механизм смыслового освоения среды реализуется в условиях этих ценностных установок, в функционировании которых человек принимает непосредственное участие. Ассоциативная интерпретация

связана с одновременной дифференциацией и обобщением субъективно-ценностных параметров среды, и контекст как интегральный фактор осмысления среды способствует одновременно процессу дифференциации (внутри каждого контекста) и обобщения (во взаимосвязях контекстов) этих параметров.

Все ценностно ориентированные системы отличаются иерархическим структурным построением. И структурные построения контекстов среды — не исключение, с той лишь разницей, что внутриструктурные связи нелинейны, а элементы структуры находятся в динамике постоянных перемещений по вертикали иерархической пирамиды. Динамика иерархической структуры связана с личностными характеристиками человека, воспринимающего и интерпретирующего средовые ситуации в соответствии со своими социокультурными особенностями. При этом каждый человек ориентируется на тот вид ассоциативной интерпретации, который в данной средовой ситуации больше подходит его прагматическим или социокультурным целям.

Объектом всех типов ассоциативной интерпретации является среда и «закодированная» в ее структурных составляющих многозначная информация, которую интерпретатор актуализирует в зависимости от выбранного контекста среды, соответствующего его личностной структуре. Поэтому определять возможные типы ассоциативной интерпретации надо не по разновидностям среды, а исходя из ее контекстов, передающих информацию не только о первичном (предметно-понятийном) значении предметов, но и о вторичных значениях, приобретенным благодаря контекстам. При ассоциативной интерпретации размываются некоторые признаки предметно-понятийного значения предметов, но это оправдывается формированием адекватного образа предмета, соответствующего контекстной структуре среды.

Можно выделить некоторые наиболее интенсивно функционирующие виды ассоциативной интерпретации: утилитарно-прагматическую, функциональную, эстетическую, историческую, идеологическую, целевую.

При утилитарно-прагматической интерпретации главное - это цель использования предметов, выявление их функциональных связей,

анализ предметно-понятийного значения и причинно-следственных связей. Она включает в себя анализ конструктивных, технологических, формально-композиционных особенностей предмета. Цель утилитарно-прагматической интерпретации состоит как в осознании места и значения предмета в функциональных процессах, происходящих в среде, в ассоциативном акцентировании его значимости, так и в аргументации объективных обстоятельств, мотивирующих присутствие предмета в заданной средовой ситуации. Утилитарно-прагматическая интерпретация не ориентирована на определение художественной или исторической ценности предмета и тем более на оценку проектного замысла и творческих переживаний создателя этого предмета. Она изучает отношения между предметными единицами на фоне контекстной структуры среды, осмысливает совокупность контекстных условий, сопровождающих процесс функционирования предметов.

В эстетической интерпретации рассматриваются и ассоциативно сопоставляются с личными эстетическими представлениями художественно-стилистические параметры среды. Инструментами ассоциативного интерпретирования становятся метафоры, гиперболы, аллегории и т.п. В результате образуется художественно-ассоциативный образ среды, соответствующий индивидуальным, социальным, национальным характеристикам интерпретатора. В этом виде ассоциативной интерпретации проявляется эстетический опыт человека и его знания о художественных образцах мировой культуры.

В исторической интерпретации ассоциации связаны с попыткой понимания исторических обстоятельств формирования среды. Любой предмет в среде — продукт определенного исторического периода. И чем лучше интерпретатор знает культурные особенности этого периода, тем менее абстрактны ассоциации. В то же время, знания культурных особенностей какого-либо исторического периода являются результатом субъективной интерпретации и оценки, и на них влияют неизбежно привносимые ассоциации со всевозможными историческими явлениями, событиями, личностями и т.п. Поэтому историческую интерпретацию можно рассматривать, с одной стороны, как субъективное восприятие и осознание сложившейся средовой ситуации, с другой — как восприятие объективное, поскольку интерпретация осуществляется в реальной

материальной среде, в реально сложившемся предметном окружении, культурная ценность которого апробирована многими поколениями. Невозможность полностью соотнести себя с каким-либо культурно-историческим периодом формирования среды приводит к появлению самых разнообразных исторических ассоциаций, нацеленных на осмысление и освоение средовых ситуаций. Историческая интерпретация среды ассоциативно объясняет прошлое в настоящем, оценивает настоящее критериями прошлого. Поэтому историческая интерпретация среды всегда ассоциативна.

Архитектурно-дизайнерская среда образуется и функционирует в условиях периодически меняющихся общественных идеалов и отражает все стороны общественно-политической ситуации в обществе. В среде отражаются основополагающие философские концепции, политические теории и идеалы, принятые обществом в данный исторический период. Как носитель идеологического содержания архитектурно-дизайнерская среда всегда насыщена всевозможными идеологическими символами, отражающими доминирующие в обществе идеи и выполняющими мобилизационные, нормативные, социализирующие и т.п. функции. Идеологическая интерпретация нацелена на «расшифровку» этих символов, формальная и смысловая специфика которых стимулирует появление ассоциаций, объясняющих причинно-следственную связь формально-композиционного, художественно-стилистического решения предмета с господствующим идеологическим мировоззрением. Ассоциативно-идеологическая интерпретация выявляет ценностное отношение к среде в условиях разных социально-идеологических движений в обществе.

Необходимость выделения целевой интерпретации как самостоятельного вида интерпретационной деятельности определяется ролью цели как аргументирующего начала, критерия мотивации существования архитектурно-дизайнерской среды. Суть целевой интерпретации состоит в выяснении целевой направленности архитектурно-дизайнерской среды, которая ассоциируется с достижением определенного результата. Особенность целевой интерпретации заключается в том, что она непосредственно привязана к целевым установкам человека, иногда выходящим за

пределы содержания и функционального предназначения среды и непосредственно связанным с ассоциациями, вызванными контекстами. Ассоциативность целевой интерпретации проявляется прежде всего в тех случаях, когда необходимо выяснить целевой смысл средовой ситуации в связи с изменившейся обстановкой реализации целевых намерений человека. Ассоциативная интерпретация смысла средовой ситуации по ее целенаправленности особо интенсивна тогда, когда она направлена на выяснение смысла проектной идеи (воли архитекторов и дизайнеров), т.е. когда среда сформирована по конкретным нормативно-целевым параметрам, а не спонтанно, без доминирующей целевой направленности.

Виды ассоциативной интерпретации настолько же многообразны, насколько многообразно и безгранично воображение человека, лежащее в основе его интерпретационной деятельности. Между ними нет иерархии и строго очерченных границ. В зависимости от контекстной структуры среды, они могут функционировать в разных комбинациях, создавая различные неустойчивые, нелинейные системы. Поэтому приведенные примеры нельзя считать основными, обязательными к последовательному прохождению. Но даже такое — приблизительное — описание выборочно отобранных видов ассоциативной интерпретации позволяет понять, что они отражают специфику восприятия, освоения и осмысления средовых ситуаций, создают предпосылки для нормирования соответствующих контекстам социальных значений среды.

Таким образом, ассоциативная интерпретация среды предназначена для субъективного понимания и осмысления средовых ситуаций. Это, в свою очередь, способствует определению и пониманию особенностей социальных, культурных, этнических и т.п. норм, формирующих предметную и содержательную структуру среды. При освоении человеком среды ассоциативная интерпретация выполняет конкретизирующую функцию: она всегда ориентирована на контексты, привносящие конкретику в процесс интерпретирования и являющиеся источниками ассоциаций, направляющих этот процесс.

**Библиография:**

1. Техническая эстетика и дизайн: Словарь. — М.: Академический Проект; Культура, 2012. — 356 с. — (Summa).

2. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник. / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимова и др.: под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с.: ил.

3. *Агапов О.Д.* Интерпретация как модус бытия культуры и личности. Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства (научный журнал). — 2007. — № 1. — С. 48–54.

4. *Уилбер К.* Краткая история всего / Кен Уилбер; пер. с англ. С.В.Зубкова. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 476 [4] с.: ил.

5. Оксфордский толковый словарь по психологии / под редакцией А.Ребера, 2002. — Режим доступа: nova.rambler.ru

6. *Агапов О.Д.* Метод интерпретации в историческом познании: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Спец. 09.00.11 / Казан. Гос. Ун-т. — Казань, 2000.

7. *Агапов О.Д.* Интерпретация как личностная форма творения бытия: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. Спец. 09.00.11 / Казан. Гос. Ун-т. — Казань, 2011.

8. *Совранский И.Л.* Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979.

А.М. Кожевников

# АДРИАН АЛЕКСЕЕВИЧ ОВЧИННИКОВ — ПРОФЕССОР МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА. К СТОЛЕТИЮ МАСТЕРА

Статья посвящена творческой биографии талантливого педагога, ученого, художника, архитектора — профессора МГХПА им. С.Г.Строганова Адриана Алексеевича Овчинникова. Получив архитектурное образование и проработав десять лет в школе-мастерской И.В.Жолтовского, Овчинников три десятилетия с 1960 по 1991 годы преподавал на кафедре «Проектирование мебели». За это время он воспитал огромное количество художников, передав им свой богатый творческий опыт.

The article is devoted to the creative biography of a talented teacher, scientist, artist and architect — Adrian Alekseevich Ovchinnikov, professor of S.G.Stroganov Academy. On graduation in architecture and ten-year practice at I.V.Zoltovsky's school-studio Mr. Ovchinnikov taught students at the Department of Furniture Design for three decades from 1960 to 1991. During this period he trained a big number of artists, having passed on his rich creative experience.

**Ключевые слова:** советские архитекторы, И.В.Жолтовский, А.А.Овчинников, проектирование мебели.

**Keywords:** Soviet architects, I.V.Zholtovsky, A.A.Ovchinnikov, furniture design.

На сегодняшний день имя профессора Адриана Алексеевича Овчинникова (1915–1999 гг.), к сожалению, почти неизвестно, несмотря на то, что оставил после себя значительное наследие очень высоких по своему мастерству графических и живописных работ, которые



Рисунок 1.
А.А. Овчинников на трассе слалома. Первенство вооруженных сил СССР. Кировск, Фотография 1939 г. Публикуется впервые

сохранились в Музее МГХПА им. С.Г.Строганова и в Музее МАРХИ. В этой статье впервые рассматривается и анализируется биография мастера, творчество которого является неотъемлемой частью истории отечественного искусства.

Адриан Алексеевич Овчинников родился 18 ноября 1915 года в Москве. Его прадед П.А.Овчинников [1] был создателем одной из известных московских ювелирных фирм: он был художником и создавал эскизы для серебряных и эмалевых ювелирных изделий.

Отец Адриана Алексеевича Алексей Михайлович [2] не пошел в ювелирное дело, а окончил Императорское высшее техническое училище.

Мать Адриана Алексеевича Наталья Романовна Живаго была из известного московского рода Живаго, чья фамилия связана с романом Б.Л.Пастернака [3]. В молодости Наталья Романовна училась на курсах у знаменитого живописца К.Ф.Юона, а затем стала театральной художницей. Наталья Романовна служила в Театре имени К.С.Станиславского. Ее костюмы и декорации к спектаклям хвалил сам Константин Сергеевич. Склонность Адриана к рисованию во многом была вызвана интересом к искусству, которое культивировалось в семьях Овчинниковых и Живаго.

В начале тридцатых годов Адриан окончил среднюю школу и в 1935 году поступил в МАИ (Московский архитектурный институт). Во время

учебы в институте он много занимался спортом — плаванием, бегом на лыжах, слаломом и скоростным спуском (рис. 1), легкой атлетикой, теннисом, прыжками с парашютом и был чемпионом института по семи видам спорта. Юноша высокого роста, он имел прекрасную фигуру атлета. В 1940 году ему было присвоено звание «Мастер спорта» по горнолыжному спорту. Он получил его в числе первых горнолыжников страны за достижения в спорте в предвоенные годы [4].

С самого начала учебы в Архитектурном институте Адриан Овчинников стал убежденным сторонником классического направления, которое в то время активно развивал и пропагандировал И.В.Жолтовский. Известно его высказывание: «Усвоив классику как метод, молодой архитектор иначе посмотрит на великое наследие прошлого и по-настоящему сумеет им овладеть» [5]. Адриан изначально «усвоил классику как метод» и использовал его во всех своих студенческих проектах, применяя «не формы, а принципы».

В 1940 году Овчинников получил оценку «Отлично» за дипломный проект по теме: «ИЗО-мастерские Дворца Советов» [6] (рис. 2). ИЗО-мастерские представляли собой комплекс павильонов-цехов для создания монументальной скульптуры и живописи будущего Дворца Советов.

В начале войны Адриан Овчинников ушел добровольцем на фронт. Его направили служить в подмосковную Кубинку в полк ВВС. Там он получил звание инженера-лейтенанта. В Кубинке он прослужил первый год войны, а затем был переведен в Ярославль, в полк дальних бомбардировщиков. В Ярославле Адриан Овчинников был назначен начальником маскировочной службы этого полка. Зимой 1944 года спортивное руководство страны решило устроить для подъема духа советского народа первенство СССР по горным лыжам. Были собраны все сильнейшие спортсмены-горнолыжники. Их набралось около десяти человек, и в их числе был и Адриан Овчинников. В Грузии в поселке Бакуриани были устроены соревнования. В этих соревнованиях Овчинников занял 2 место по скоростному спуску. Но от холода и недостаточного питания Адриан сильно заболел, а когда он приехал в Москву болезнь усилилась. Отец жены Адриана академик Г.Н.Сперанский [2] обследовал его и обнаружил туберкулез. В связи с



Рисунок. 2. А.А. Овчинников. Дипломный проект «ИЗО-мастерские Дворца Советов» (перспектива), рук.: М.О. Барщ, М.И. Синявский, Г.А. Зундблат, 1940 г. (Музей МАРХИ). Публикуется впервые

этим Овчинников был демобилизован и поэтому не дослужил до самого конца войны.

После войны Адриан провел несколько месяцев в Одессе у родственника своей супруги знаменитого офтальмолога В.П.Филатова. За это время он выполнил множество акварелей (рис. 3), зарисовок и обмеров одесских колодцев. Крымская серия работ — одна из самых значительных в художественном творчестве А.А.Овчинникова.

С 1945 по 1948 годы Овчинников учился в институте аспирантуры Академии архитектуры СССР. В 1955 году он защитил диссертацию по теме «Архитектура сельских сборных жилых домов заводского изготовления» [7], в которой представил глубокий анализ проблем удешевления строительства малоэтажных сельских домов.

В 1948 году его принял на работу в свою школу-мастерскую Иван Владиславович Жолтовский. Сбылась давняя мечта Овчинникова — трудится под началом мэтра советской архитектуры. С 1953 по 1958 годы он занимал должность главного архитектора. Сохранились фотографии, сделанные Овчинниковым в Дарьино на даче И.В.Жолтовского [8] (рис. 4). Работая в мастерской, Овчинников начал проявлять большой интерес к проектированию мебели. В этот период он выполнил конкурсные работы по теме: «Светильники и мебель» (рис. 5), которые отличает большой художественный вкус.

Овчинникова также увлекало и художественно-прикладное творчество; примером был выполненный в 1949 году заказ для ЦК ДОСААФ значка «Мастер спорта СССР». В процессе работы над значком он создал множество вариантов. Из них был выбран и реализован тот, который впоследствии получали выдающиеся советские спортсмены (рис. 6).



Рисунок 3.
А.А. Овчинников. Послевоенные руины одесского оперного театра (1946 г.) (Музей МАРХИ). Публикуется впервые

После смерти И.В.Жолтовского с 1958 по 1964 годы Адриан Алексеевич работал в Центральном научно-исследовательском институте экспериментального проектирования. В это же время с 1960 года в порядке совместительства он начал преподавать в МВХПУ (б. Строгановское) на кафедре «Художественной обработки дерева», которая с 1965 года стала называться «Проектирование мебели». В 1964 году Овчинников был утвержден ВАК в ученом звании доцента, а в 1977 году ему было присвоено ученое звание профессора. Адриан Алексеевич проработал в МВХПУ более 30 лет, до выхода на пенсию в 1991 году.

За эти годы он проявил себя педагогом-воспитателем самой высшей квалификации. Он обладал обширными и глубокими знаниями в области архитектуры и искусства. Работая в МВХПУ, Овчинников неустанно передавал студентам свои обширные знания и большой практический опыт, накопленный за время работы в школе-мастерской И.В.Жолтовского.

Курсовые и дипломные работы, выполненные студентами под руководством Овчинникова, часто получали высокую оценку на кафедральных и ректорских просмотрах, а также были отмечены Государственной экзаменационной комиссией. Многие дипломные проекты в дальнейшем были реализованы и демонстрировались на выставках, в том числе на ВДНХ. Овчинникову удавалось увлечь



Рисунок 4. И.В. Жолтовский и А.А. Овчинников в Дарьино. Фотография середины 1950-х годов. Публикуется впервые



Рисунок 5. А.А. Овчинников. Конкурсные работы по темам: «Светильники и мебель» 1945–46 гг. (Музей МАРХИ)

студентов творческим процессом, что сказывалось на результатах учебы; например, в 1984 году он организовал и провел научно-творческую практику в Ленинграде. Студентам был организован доступ в фонды-хранилища Эрмитажа, где они под его руководством выполняли обмеры исторической мебели. Адриан Алексеевич совмещал педагогическую деятельность с научно-методической и творческой работой. За время работы в МВХПУ он создал огромный фотоархив лучших студенческих работ, насчитывающий несколько тысяч негативов формата 6х6 см. Овчинников подготовил целый ряд учебно-методических разработок, написал около сорока научных статей, в числе которых «Водоемы и колодцы старой Одессы» (1948 г.), «Перспективы развития жилищного строительства и социальные проблемы жилища» (1961 г.), «Проблемы жилища будущего» (1963 г.), «Плетеная мебель» (1965 г.), «Воспоминания об академике Г.П.Гольце» (1986 г.), «Воспоминания об архитекторе М.Ф.Оленеве» (1988 г.), «Новые принципы организации предметной среды в детском саду» (для журнала «Вопросы психологии») (1988 г.).

Совместно с Ю.Е.Мелюковым Овчинников руководил рядом дипломных проектов детской мебели, получившей признание и рекомендованной к производству.

Овчинников много и плодотворно работал в области художественной




Рисунок 6.
А.А. Овчинников.
Эскиз и выполненный значок «Мастер спорта СССР». 1949 г.

промышленности. При его непосредственном участии была построена и запущена в эксплуатацию фабрика плетеной мебели в Ивантеевке.

В начале 1960-х годов Овчинников совместно с Л.Станишевским он спроектировал и построил спортивный комплекс санатория «Пушкино» под Москвой, где впервые в Советском Союзе в плавательном бассейне была применена система с прозрачным покрытием из пластмассы.

В последние годы жизни Адриан Алексеевич, несмотря на тяжелую болезнь, приведшую к инвалидности, продолжал писать лирические акварельные и темперные этюды русской природы. Их сюжетами стали окрестности поселков Деденево (1956–59 гг.), Суханово (1976 г.), Переделкино (1981г.) и других мест Подмосковья. Все они были пронизаны любовью к среднерусской природе. Ряд этих работ был выставлен в 1983 году на выставках картин профессора Овчинникова в МВХПУ и в Центральном Доме Архитектора.

Умер Адриан Алексеевич в 1999 году в возрасте 84 лет. Он был похоронен на сельском кладбище в поселке Дарьино Одинцовского района. Именно там в последние годы жизни он выполнил свою последнюю работу, разработав эскизы по найденным старым обмерам и фотографиям для воссоздания Никольского храма.

Творческое наследие архитектора Адриана Алексеевича Овчинникова уникально и многопланово. Это и архитектурные проекты, и огромное количество живописных и графических работ, и разработки в области предметного дизайна и мебели, и научные труды. Все его творчество

представляет огромный интерес как для современных исследователей искусства двадцатого века, так и для людей, которые просто любят, понимают и интересуются искусством. Творческий путь Адриана Алексеевича Овчинникова является для нас образцом преданности профессии и высокого мастерства.

**Библиография:**


1. *Овчинников А.А*. Ушли, чтобы остаться... — М.: Этерна, 2013. — С. 165–166, 255–259.
2. *Овчинников А.А*. Главный детский доктор. — М.: М-Студио, 2009.
3. *Пастернак Б.Л*. Доктор Живаго. — М.: Кн.палата, 1989.
4. *Ростовцев Д.Е*. Зеркало скорости. — М.: Молодая гвардия, 1984. — С. 120.
5. *Жолтовский И.В*. Воспитание мастера архитектуры // Архитектурная газета. — 1937. — 26 июня.
6. *Иванова-Веэн Л.И., Блашкевич Р.Н., Гринберг Ф.И*. Архитектурные школы Москвы. Исторические данные 1749–1990. — М.: Изд. МОЛСЛ России, 1995. — С. 161–162.
7. *Овчинников А.А*. Кандидатская диссертация: «Архитектура сельских сборных жилых домов заводского изготовления» (научн. рук. Г.П.Гольц). — Институт аспирантуры Академии архитектуры СССР, 1948.
8. *Хан-Магомедов С.О*. Иван Жолтовский. — М.: 2010. — С. 16–19.

А.В. Уваров, М.Б. Удальцова

# ПРОБЛЕМА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ОБРАЗОВ ПРОШЛОГО В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ

Механизмы эстетического освоения действительности сопряжены с постоянным переосмыслением истории. Прошлое становится той идеальной моделью, воссоздание которой ложится в основы проектов в самых разных областях знания. Сегодня для многих проектов в области промышленного дизайна, архитектуры, прикладного искусства характерен перенос стилистических, технологических и конструктивных приемов прошлого на современные произведения. Именно в прошлом мы ищем опору, которую не находим в современности.

The ways of aesthetic mastering of the reality are liked with constant re comprehension of history. The past is becoming that ideal model the recreation of which is in the basis of projects in different fields of knowledge. Today the transfer of stylistic. technological and constructive of many projects in the field of industrial design, architecture, fine arts. Right in the past we are searching for the support which we can’t find in the present time.

**Ключевые слова:** инновации, цивилизация, ретроспектива, переосмысление, урбанизация.

**Keywords:** irrationality, civilization, retrospect, comprehension, urbanization.

Удивительное чувство овладевает нами, когда мы проводим рукой по деревянной поверхности, ощущаем под пальцами неровности глиняного кувшина (рис. 1)! Схожие эмоции мы испытываем, когда видим старинные вещи — резной буфет, ковер или россыпь старых монет (рис. 2) Вероятно, наша тяга к природным материалам и текстурам



Рисунок 1. Малая глиняная крынка для молока с простым узором из переплетенной вязи



Рисунок 2. Буфет. Орех. Накладная и объемная резьба 2-я половина XIX-го века



Рисунок 3. Empire State Building Манхэттен, Пятая авеню

имеет схожую природу со стремлением переносить образы прошлого в повседневную жизнь. Тема возвращения фигурирует во множестве литературных произведений, например, М.Пруста и Н.А.Бердяева, тема прошлого рассматривается как путешествие в знакомый и спокойный мир воспоминаний. Художник традиционно оперирует двумя большими категориями — будущим и прошлым. Прошлое для нас является источником идей, знаний, изученным и знакомым пространством. Ткань будущего создается из «материала» прошлого, переноса частей существующего мира на идеальную модель будущего.

Обозначенная художниками абсолютная, совершенная точка возврата, прошлое, Эдем, рай, где человек неотделим от природы, вряд ли может быть осознана как маяк, к которому мы стремимся. Этому мешают многовековые наслоения культуры. Нас пугает то, что цивилизация может быть отвергнута, даже теоретически. Между тем, уход в прошлое на более короткую дистанцию не только признается, но и остается неотъемлемой частью культуры. Ретроспективе в дизайне и архитектуре всегда присуща определенная иррациональность. Общекультурное содержание эстетического принципа не может быть растворено в объективной целесообразности

современного мира. Механизмы эстетического освоения действительности сопряжены с постоянным переосмыслением истории. Американский футуролог и публичный деятель Джеймс Ховард Кунстлер в своих статьях ярко иллюстрирует динамику деградации предметной среды в США. Но, пожалуй, главное, о чем говорит Кунстлер, — это динамика негативных изменений. Символ комфорта — американский пригород, который меняется с каждым десятилетием к худшему, сама структура жизни горожанина претерпевает изменения, двигаясь в сторону выхолащивания и стандартизации. Кунстлер пришел к выводу о том, что современная культура супермаркетов, спальных районов и мегаполисов разрушает общество, делает человека несчастным, запускает деструктивные экологические процессы. По его мнению, ключ к решению проблем находится в традиционной культуре, в культуре каждого отдельного региона. Авторы этой теории предлагают, основываясь на опыте каждого отдельного американского штата, воссоздать традиционные принципы организации городской среды. В своей книге «World Made by Hand» Кунстлер предсказывает возвращение феодальной модели общественного устройства и развитие ремесленных производств.

Прошлое становится той идеальной моделью, воссоздание которой ложится в основы проектов в самых разных областях знания. Сегодня для многих проектов в области промышленного дизайна, архитектуры, прикладного искусства характерен перенос стилистических, технологических и конструктивных приемов прошлого на современные произведения.

Мы часто сталкиваемся с переносом примеров прошлого в пространство современного дома или города. Не трудно проследить динамику того, как связана ретроспектива в дизайне с экологическими изменениями. Уильям Моррис в книге «Вести из ниоткуда, или Эпоха счастья» писал о будущем прекрасном и беззаботном, будущем, где люди будут жить на лоне природы, в маленьких чистых домах, будут заниматься любимой работой, вместе воспитывать детей, создавать нужные и полезные предметы. В тексте то и дело прослеживается связь со средневековой Британией, прекрасное будущее представляется в образах прошлого. Понимая

несовершенство современного мира, мы пытаемся найти идеал, который зачастую предстает в образах природы или фрагментах исторической ретроспективы. «Потерянный рай» — вот базовая единица в понимании стремления человека в формировании идеальной среды. Тема возвращения, пожалуй, — самая серьезная доминанта в искусстве на всем протяжении человеческой истории. Прогресс сделал человека несчастным, отделил нас от счастья чистоты восприятия мира, в итоге именно он заставил нас постоянно оглядываться назад, в счастливое прошлое человечества. Именно в прошлом мы ищем опору, которую не находим в современности. Чем быстрее мы осваиваем новые технологии, чем большие темпы набирают перемены, тем больше мы ищем точек опоры в прошлом. Переход на новые ступени технологического развития всегда связан с ретроспективой в проектной культуре. В России новый виток развития промышленности и науки был ознаменован ретроспективой в архитектуре, живописи, литературе. В конце XIX в. К.А.Тонн строит Храм Христа Спасителя — собор в псевдовизантийском духе, в высшие круги входит мода на «древнерусское» искусство, оно становится элитарным. Церемония по поводу коронации Николая II проходит в царской одежде XVII в.

В начале XX в. в США резкий промышленный рост и связанная с этим урбанизация приводят к гипертрофированному восприятию классицистических образов и образов европейского романтизма. «Chrysler Building», построенный в 1930 г., поражает иллюзорным восприятием прошлого: стрельчатые своды его интерьеров, устремлен-ная ввысь башня с химерами (рис. 3). Америка 1930-х гг. — совершенно новая страна с множеством дымящих заводских труб, автомобилями, разрастающимися городскими трущобами — восстанавливает в предмете образы гомеровской «Илиады», викторианской Англии или итальянского Возрождения. Шумерские боги предстают во всем величии на пилонах Обсерватории Питтсбургского университета, а рельефы Райманда Деламара, созданные в начале XX в., поражают тонким восприятием истории, они как бы в противовес суровому времени переносят нас в мир Средневековья.

Тема потерянного рая наиболее полно отразилась в проектировании интерьера. Еще в конце XIX столетия, когда изменения городской среды стали заметны, появилась тенденция использовать дом как способ ухода от реальности. Ощущение дискомфорта на работе в условиях города становилось все сильнее, это стало толчком к дистанцированию частного пространства от рабочего и общественного. Если в начале XIX в. существовала тенденция селиться рядом со своим местом работы (в основном это касалось промышленников, живущих около фабрик), то в конце столетия руководители компаний и крупные чиновники предпочитали максимально дистанцироваться от места работы. Благодаря желанию оградить себя от действительности как можно более плотной завесой, жители Британии XIX столетия оформляли интерьер в подчеркнуто театральном стиле. Интерьеры того времени зачастую были перегружены деталями и представляли нечто среднее между музеем и жилым пространством. Дом создавал ощущение ирреальности происходящего, полной отстраненности от реального мира. Он был насыщен драгоценными статуэтками, китайскими вазами, коврами и просто милыми безделушками. Эти предметы для обитателей дома становятся волшебными вратами в мир иллюзий. Это даже не ролевые игры, когда человек при помощи вещи имитирует не свойственное ему поведение, это полное погружение в другую реальность.

Стремлением отделить себя от агрессивной среды объясняется и наша сегодняшняя тяга к тем же стилевым приемам, которые использовали в XIX столетии, мы также падки на ковры, милые безделушки и предметы старины. Этим мы пытаемся воссоздать утраченные связи с природной средой, вернуть ушедшее время. Сегодня можно заметить, что интерьеры, выдержанные в минималистском духе, не имеют широкого распространения, часто они используются как дополнительные площади для тех людей, у которых уже есть уютный дом в викторианском стиле. Можно столкнуться и с примерами изменения интерьера уже в процессе его эксплуатации. Когда дизайнер сделал фотографии готового объекта, насладившись чистотой линий и красотой больших поверхностей,



Рисунок 4. Ансамбль из 3-х гончарных ваз Луговые букеты 2015 г. автор Удальцова Мария Борисовна

жилец начинает менять пространство, насыщая его мягкими креслами со львами и китайскими безделушками.

Причина ориентации современного дизайна на ретроспективу вероятно в том, что на протяжении столетий традиционная материальная культура соответствовала духовным и материальным потребностям человека. Предметы создавались человеком и для человека. Мастер вкладывал в работу все чувство природы и традиций, с которым он рос, поэтому и его продукт идеальным образом соответствовали требованиям потребителя. Сегодня ситуация меняется, установка на увеличение сбыта делает производства продуктом глобального рынка. Изменяется подход к проектированию, продукт отрывается от среды, существует вне ее, подменяя традиционные ценности иллюзией благополучия. Мы существуем в пространстве глобального рынка. Сегодня все труднее найти продукты локального производства. Несмотря на кажущееся разнообразие, часть проектной культуры движется в сторону стандартизации. Карл Кантор в 1975 г. в своем докладе в ИКСИД (Международный совет по дизайну ICSID) обозначил вектор развития на сближение культурной составляющей в дизайне разных стран. Вероятно, в 1975 г. темпы глобализации были не так заметны, а живое ядро культуры оставалось неизменным. Сегодня очевидно, что процессы глобализации медленно сглаживают культурные различия материальной среды, с каждым годом мы теряем все больше индивидуальных черт в проектной культуре. Но парадокс заключается в том, что процессы стандартизации начинают вызывать реакцию в виде всплеска интереса к ретроспективным течениям в дизайне. Современный дизайн невозможно понять и описать, используя привычные приемы, его понимание возможно только через изучение процессов создания объекта, среды его создания, культуры родившей его. Дизайн, возвращаясь к истокам,




Рисунок 5. Fiat Nuova 500. Конструктор автомобиля - Dante Giacosa.

как бы восполняет утрату ремесленной культуры, ручного производства. Природные формы, традиционная орнаменталистика и даже религиозная семантика является символическим витком, возвращающим нас в эпоху счастья (рис. 4). Многие художники воссоздают образы прошлого как идеальной предметной среды, на подсознательном уровне перенося ощущения, образы когда-либо виденных предметов, ситуаций, на предметы, создаваемые ими; так во многих произведениях современных художников и дизайнеров существует неосознанная, но бесспорно существующая связь с прошлым, переданная через цвет, пластику, функциональные структуры. Наряду с ретроспективой в дизайне, имитация природных форм имеет те же корни, потерянный рай предстает в образах живой природы, в фактурах, материалах, цвете. Эти два подхода роднит еще и то, что природу мы зачастую представляем в стилистическом обличии прошлого. Уильям Моррис, Джон Генри Дирл и Филип Вэб из «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко» создали серию пейзажных панно. В этих работах тонко преданы образы природы: на фоне переплетенных ветвей и густых папоротников мы видим животных, переданных с потрясающей достоверностью. Однако очевидно, что в этой работе, как и во многих других работах Морриса, природа передана не через объективное видение автора, а через призму традиции. Это панно передает дух и стилистику средневековой Британии.

Процессы, обуславливающие поиск идеальной среды, коренятся не столько в плоскости современной культуры, сколько в самой природе

человека. Именно природа определяет механизм реагирования на происходящие изменения в отношении человека и окружающей среды. Эпоха постмодерна открыла путь к использованию всего спектра личного восприятия художника. Наряду с использованием мотивов традиционной культуры, в объектах современного дизайна можно увидеть экскурс в недавнее прошлое, в 50-е, 60-е или 80-е гг. XX в. Современная ситуация интересна и тем, что те предметы, которые в начале XX в. воспринимались как олицетворение ужасов механистического века, сегодня носят оттенок романтического, чистого, почти идеального дизайна.

В 1993 г. компания «Nissan» создала довольно необычную модель автомобиля, «Nissan Figaro». Во второй половине двухтысячных годов сразу несколько компаний выпускают модели «реинкарнации»; так, в 2008 г. Fiat выпустил Fiat 500. (рис. 5). От модели, которая легла в основу (Fiat 50), новая модель не унаследовала ни концепции, ни простоты конструкции, ни ориентированности на широкий рынок, зато Fiat 500 перенял образ автомобиля середины двадцатого столетия элементами отделки; хромированными деталями он имитирует стилистику европейских малолитражных автомобилей 1960-х гг. Контуры машины, цвет и даже материалы подогнаны под эстетику эпохи мини-юбок и битников. Тем не менее, автомобиль имел достаточно современный дизайн и полное техническое оснащение. Во многом эти процессы схожи с процессами, происходящими в Великобритании конца XIX в., когда качество, духовность предмета, связывалось с использованием образов прошлого.

Ностальгия является одним из ключевых феноменов современной материальной культуры. В первую очередь, это поиск понятной модели мира, которую мы не можем найти в настоящем, поиск идентичности через понимание. Это механизмы идеализации прошлого, это попытка преодолеть ход времени, превратить историю в пространство иллюзии, полувымышленного прошлого. Характер мышления в нашей стране реализуется посредством воспоминаний об ушедшем мире СССР, который видится нам сейчас эпохой счастья, когда казалось, что счастье бесконечно. Застывшие моменты, иллюзия пика истории.

Ностальгический характер тенденций в дизайне проявляется определенными процессами, происходящими в обществе. Целые социальные группы ориентированы на практики эмоционального погружения в ушедшую эпоху, связанную с детством или юностью, где общий ностальгический потенциал может быть определен как совокупность импульсов памяти, испускаемых каждым из участников жж-сообщества. В этом случае предметы служат «проводниками», через которые возможно достичь определенных эмоциональных состояний.

**Библиография:**

1. *Kunstler James Howard*. World Made by Hand. — Publisher: Atlantic Monthly Press, 2008.

2. *Форти Адриан.* Объекты желания. — М., 2001. — С. 285–286.

3. *Адамс С.* Движение искусства и ремесла. — М., 2000. — С. 24–25.

4. *Абрамов Р.* «Советский чердак» российской блогосферы: анализ ностальгических виртуальных сообществ // INTER. — 2011. — № 6. — С. 1–20.

5. *Левада Ю.А*. Человек ностальгический: реалии и проблемы. — М., 2006.

Т.Н. Бытачевская

# ИНФОРМАЦИОННЫЙ СТИЛЬ ДИЗАЙНА И ИНТЕРНЕТ ВЕЩЕЙ

В настоящее время наиболее активно Интернет вещей используется в технологиях умного дома: удаленное управление через Интернет домашними устройствами, удаленный мониторинг и управление системами отопления, освещения, медиа устройствами, электронными системами безопасности, оповещения о вторжениях, противопожарными системами и пр.

At the present moment the Internet of Things is used in the technology of the «clever house» in processes of remote control of household gadgets including heating, lighting, media equipment, security, firealarm and other systems.

**Ключевые слова:** Интернет сетей, Интернет вещей, интернет-устройства, качество жизни людей, портативные компьютеры, искусство, дизайн ресурс для фабрики инноваций.

**Keywords:** WEB, Internet of Things, Internet gadgets, quality of life, portable movable computers, art, design, resourses for the innovations factory.

Достижения науки XXI века, развитие Интернет сетей позволяют человеку более тесно и разнообразно общаться в реальном и виртуальном мирах. В пространстве этих миров производится общение между людьми и устройствами. Предполагается, что в будущем «вещи», т.е. устройства, станут активными участниками бизнеса, информационных и социальных процессов, где они смогут взаимодействовать и общаться между собой, обмениваясь информацией об окружающей среде, реагируя и влияя на процессы,

происходящие в окружающем мире, без вмешательства человека. Первую в мире интернет-вещь создал в 1990 г. Джон Ромки. Он подключил к сети Интернет свой тостер.

Сам термин «Интернет вещей» (Internet of Things) был предложен Кевином Эштоном в 1999 году. В этом же году был создан Центр автоматической идентификации (Auto-ID Center), занимающийся радиочастотной идентификацией (RFID) и сенсорными технологиями, благодаря которому эта концепция и получила широкое распространение.

В 2008–2009 гг. произошел переход от «Интернета людей» к «Интернету вещей», т.е. количество подключенных к сети предметов превысило количество людей. Интернет вещей, как и многие другие научные концепции, зародился в Массачусетском технологическом институте. В 1999 году.

Интернет вещей — всего лишь момент времени, когда количество «вещей» или материальных объектов, подключенных к Интернету, превысило число людей, пользующихся «всемирной паутиной».

Определений Интернета вещей очень много. Мы под Интернетом вещей будем понимать единую сеть, соединяющую окружающие нас объекты реального мира и виртуальные объекты. По одному из определений, с точки зрения IoT, «вещь» — любой реальный или виртуальный объект, который существует и перемещается в пространстве и времени и может быть однозначно определен. Т.е. Интернет вещей — это не просто множество различных приборов и датчиков, объединенных между собой проводными и беспроводными каналами связи и подключенных к сети Интернет, а это более тесная интеграция реального и виртуального миров, в котором общение производится между людьми и устройствами [1] . Сегодня Интернет вещей состоит из слабо связанных между собою разрозненных сетей, каждая из которых была развернута для решения своих специфических задач. К примеру, в современных автомобилях работают сразу несколько сетей: одна управляет работой двигателя, другая — системами безопасности, третья поддерживает связь и т.д. В офисных и жилых зданиях также устанавливается множество сетей для управления отоплением, вентиляцией, кондиционированием, телефонной связью, безопасностью, освещением. По мере развития Интернета

вещей эти и многие другие сети будут подключаться друг к другу и приобретать все более широкие возможности в сфере безопасности, аналитики и управления. В результате Интернет вещей приобретет еще больше возможностей открыть человечеству новые, более широкие перспективы. Интернет вещей приобретает особое значение, ибо в данном случае мы наблюдаем первое действительно существенное изменение на уровне физического Интернета. Этот качественный скачок должен вызвать к жизни удивительные приложения, способные резко изменить то, как мы живем, учимся, работаем и развлекаемся. Уже сегодня Интернет вещей вызвал широкое распространение датчиков температуры, давления, вибрации, освещения, влажности и физических нагрузок, которые помогают нам упреждать различные проблемы и не действовать в «пожарном порядке».

Кроме того, Интернет начал проникать в ранее недоступные сферы. Пациенты начинают проглатывать интернет-устройства, позволяющие точно диагностировать некоторые заболевания и выявлять их причины. Микроскопические датчики, подключенные к Интернету, можно закреплять на растениях, животных и геологических образованиях, на одеждах из «умной ткани». С другой стороны, человечество стареет. К середине века около 1 миллиарда человек в возрасте 65 лет и старше станут «нетрудоспособными». Интернет вещей может значительно повысить качество жизни пожилых людей, которых становится все больше и больше. Представим себе, например, небольшое носимое устройство, считывающее данные о здоровье человека и передающее сигнал тревоги по достижении определенных пороговых значений. Кроме того, такое устройство сможет понять, что человек упал и не может подняться.

Недалек от истины Интернета вещей был Никола Тесла, когда в интервью для журнала Collier's в 1926 году сказал, что в будущем радио будет преобразовано в «большой мозг», все вещи станут частью единого целого, а инструменты, благодаря которым это станет возможным, будут легко помещаться в кармане.

Интернет вещей, по мнению Роба Ван Краненбурга, представляет собой «четырехслойный пирог». Первый уровень связан с идентификацией каждого объекта. Второй уровень представляет

сервис по обслуживанию потребностей потребителя. Это можно рассматривать как сеть собственных «вещей» (например, « умный дом»). Третий уровень связан с урбанизацией городской жизни. Это концепция «умного города», где вся информация, которая касается жителей этого города, стягивается в конкретный жилой квартал, в ваш дом и соседние дома. Четвертый уровень — это сенсорная планета. Иными словами, Интернет вещей можно рассматривать как сеть сетей, в которой небольшие, малосвязанные сети образуют более крупные [2].

IoT — технологии (интернет вещей) вообще находят широкое применение в медицине — от простейших систем напоминания приема медикаментов до внедряемых в организм зондов с целью мониторинга работы органов для постановки сложного диагноза.

Наиболее активно IoT (Интернет вещей) используется в технологиях умного дома: удаленное управление через Интернет домашними устройствами, удаленный мониторинг и управление системами отопления, освещения, медиа устройствами, электронными системами безопасности, оповещения о вторжениях, противопожарными системами и пр.

Проследим развитие современных вещей как объектов, подверженных искусству трансформации формообразующих факторов дизайна, использующих новации, традиции и авангардную фантазию, определяющих формы вещей, как произведений искусства начала XXI века. Эта трансформация формообразующих факторов особенно характерна для информационного стиля дизайна промышленных изделий, использующих инновации информационных технологий. В них отражается прототипность, новации, компоновка форм, композиционное объединение элементов предметной среды, совместимость параметров материала и технологии, гармонизация формы, эргономичность, психология восприятия формы, эффективность и их социальная значимость. В 1960-е годы Стэнли Кубрик и Артур Кларк, работая над фильмом «2001: Космическая одиссея», пытались представить себе, как будет выглядеть компьютер в начале XXI века. Они вообразили громадную говорящую машину, которая не только улавливает смысл любой фразы, произнесенной человеком, но даже умеет читать по губам. Машина с человеческими чертами, враждебно

настроенная к человеку. Прошло более пятидесяти лет, и компьютеры превратились в миниатюрные устройства, которые имеют изящную форму, напоминающие очки или простую ленту браслета, огибающую несколько раз запястье руки человека. Это «носимые компьютеры». О новомодном устройстве Google Glass, было широко объявлено в различных кругах Америки и Европы. Устройство на базе Android снабжено прозрачным дисплеем, расположенным над правым глазом, способно записывать видео высокого качества, выполнять функции дополненной реальности, мобильной связи, доступа в Интернет и вести видео дневник.

В последнее время приобретают популярность носимые устройства для фитнеса, такие как Fitbit, Nike + Fuelband, Jawbone, с помощью которых пользователи могут мониторить степень своей физической активности и подсчитывать потраченные калории. Типичный представитель данной группы — устройство UP Jawbone — представляет собой спортивный браслет, который может работать с iPhone и Android-платформой. Устройство позволяет отслеживать сон, рацион питания, количество пройденных шагов и сожженные калории. Браслет имеет вибрационный двигатель, который может либо служить будильником, либо напоминать, что пользователь слишком долго находится в сидячем положении. Браслет способен отслеживать фазы сна и будить владельца именно в фазе легкого сна, когда просыпаться гораздо легче.

Устройство включает социальное приложение, которое помогает добавить дополнительный уровень мотивации к занятиям спортом. Пользователи могут просматривать данные своих друзей, делиться спортивными результатами, соревноваться.

Подобные носимые устройства могут применяться в медицинских целях, например, осуществлять удаленный мониторинг за состоянием пациента (кровяное давление, частота сердечных сокращений и т.п.), чтобы уведомить близких или медицинский персонал в случае повышения показателей.

IoT привлекло к себе внимание авангардных архитекторов и культурологов. По их представлениям, наступает момент, когда количество цифровых взаимосвязанных между собой устройств становится достаточным для изменения городского пространства, компьютеры «выходят из

коробок», и обыкновенные предметы превращаются в носителей цифровых сигналов. Начинают воплощаться в жизнь предвидения таких персонажей, как скульптор и писатель из книги «Искусство как система», написанной Джеком Бурнхамом, как теоретик архитектуры и создатель группы «Аркигрэм» Седрик Прайс, архитектор и дизайнер Кристофер Александер. Дошло до того, что IoT превратился в расхожую тему для разговоров, и зачастую его используют в маркетинговых целях без адекватного понимания сущности происходящего.

В тех случаях, когда IoT рассматривается одновременно как технический и культурный феномен, его историю ведут с 1832 года, когда Павел Львович Шиллинг продемонстрировал первую действующую модель электромагнитного телеграфа. С этого момента началась передача данных с использованием электрической энергии со всеми вытекающими отсюда последствиями.

«Мы пережили несколько технических революций, — отмечают эксперты. Вначале была промышленная революция; мы научились быстро и эффективно изготавливать любые товары. Во второй половине прошлого века произошла информационная революция; теперь мы можем легко накапливать огромные объемы информации и передавать ее со скоростью света. И вот наступает время новой революции — “третьей революции”, которая соединит достижения двух предыдущих революций и научит обмениваться информацией любые предметы». Мир виртуальной реальности соединится с реальным, окружающим нас миром. «Умные вещи хотят общаться друг с другом!» Чем не девиз завтрашнего дня? «Третья революция», «третий день творения» мира Его величеством Человеком, «вдохнет жизнь» в окружающие нас вещи, наделит их умом. И сотворит Человек по образу Своему все предметы вокруг [3].

Один из членов общественного движения «Россия 2045», которое активно работает над проектом «Аватар» и продвижением идеологии эволюционного трансгуманизма, озвученной на международном конгрессе «Глобальное будущее 2045» в июне 2013 г., Дмитрий Галкин в интервью «России 2045» сказал: «...Назначение современного искусства мне видится в генерировании смыслов и идей. Неважно, какие они — критические, фантастические, ироничные. Они могут быть

любыми. Художников надо запускать, как генераторов смыслов, как тех, кто расширяет наше воображение. Это может проявляться в разных художественных форматах: и в театре, и в музыке и в хореографии. Для таких прорывных технологических проектов, как создание искусственного тела, нужна сильная гуманизирующая поддержка. Это один момент. Искусство стимулирует рождение новых научных идей, проблем, концепций. Есть даже такая практика в некоторых серьезных компаниях. У них есть должность «artist in residence», то есть художники, которые специально придумывает нестандартные решения для применения той или иной технологии. Искусство — уникальный ресурс для фабрики инноваций. Только в искусстве креативная мощь так тесно связана с порождением смыслов и гуманизацией технологий» [1].

Подключенные устройства, такие как банкоматы или терминалы для регистрации в аэропортах, существовали и раньше, но теперь даже самые обычные предметы «изобретаются» заново, приобретая цифровые сенсоры, вычислительные и коммуникационные возможности, считают эксперты. Тем самым вещи получают «цифровой голос» и способность создавать и передавать потоки информации о собственном состоянии и о своем окружении. Это позволяет предлагать невозможные ранее услуги и сценарии использования устройств, вырабатывая новые бизнес-модели.

По-видимому, в ближайшие несколько лет некоторый уровень встроенной интеллектуальности и коммуникационных возможностей станет стандартом для устройств, полагают аналитики, и этот стандарт быстро начнет распространяться «вниз», на продукты и услуги широкого потребления.

**Библиография:**

*1. Галкин Дмитрий.* URL: http://2045.ru/expert/141.html2

2. *Чеклецов В.В.* Чувство планеты (Интернет Вещей и следующая технологическая революция). — М.: Российский исследовательский центр по Интернету Вещей. — 2013. — 130 с. ISBN 978-5-905948-58-9.

3. URL: http://www.inauka.ru/computer/article83921.html

4. Компьютерпресс 12. 2013.

Е.Ю. Кузнецова

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СПОСОБОВ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ИДЕОГРАММ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СОВРЕМЕННЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ ЗНАКОВ ВЕБ-ПРОСТРАНСТВА

В статье рассматриваются способы смыслообразования идеографического египетского письма. Проводится аналогия использования данных способов в проектировании современных знаковых систем электронной коммуникации. Обозначаются особенности проектирования современных коммуникативных знаков веб-пространства.

The article considers the ways of shaping the meaning ideographic Egyptian letters. Draws an analogy between the use of these methods in the design of modern symbolic systems of electronic communication. Marked features of the design of modern communication marks web space.

**Ключевые слова:** знак, идеограмма, электронная коммуникация, графический дизайн, художественно-визуальный образ, смысловое содержание.

**Keywords:** sign, ideogram, electronic communication, graphic design, artistic and visual image, semantic content.

С ранних времен человек употреблял всевозможные способы и приемы передачи мыслей: рисунки, символы или же произвольные знаки, тем самым формируя определенные системы визуальной коммуникации [2]. Первые осмысленные знаковые системы визуальной коммуникации были сформированы на этапе формирования идеографической письменности. Идеографическое письмо —

высокоразвитое рисуночное письмо, изображающее в виде ряда рисунков мысли, которые нужно передать от одного лица к другому. В этой системе пиктограммы представляют не столько предметы, которые они изображают, сколько мысли, ассоциируемые с этими предметами. Так круг может изображать не только солнце, но и жару и бога. Символы, употребляемые в идеографическом письме, называются идеограммами — это символы, изображающие понятия [3, с. 50]. Данная форма письменности осталась этапом в эволюции письма, а вот способы образования идеографической письменности применяются в настоящее время для проектирования визуальной знаковой среды пространства Интернет, одного из основного ресурса современной электронной коммуникации. Ее главное отличительное свойство — интерактивность, качество, характеризуемое возросшим контролем за процессом коммуникации со стороны как отправителя сообщения, так и получателя; прототипом интерактивного процесса служит простой разговор двух человек-это общий взаимный процесс, любая сторона диалога может прервать друг друга, поменять тему, высказать новую идею [1, с. 189]. В связи с этим задачи и функционал современной идеограммы значительно увеличены, теперь это не только визуальный способ фиксирования и передачи понятия и смысла, но и способ совершения действия (коммуникационного акта). Активное увеличение концентрации знаков в Интернете связано с тем, что современный коммуникационный процесс подразумевает мгновенный ответ или действие пользователя в «один клик», текстовая информация не способна обеспечить формировании такой системы, поэтому происходит подмена текстовой информации на визуальные знаки, происходит формирование *современных коммуникативных знаков (кнопок) веб-пространства.* Графический дизайн в данном случае выступает посредником между пользователями, кодируя единичные смыслы, текстовые сообщения и различные коммуникационные действия в знаки, применяя в процессе проектирования те же способы смыслоообразования, что и в идеографическом письме.

Рассмотрим способы смыслообразования исторических идеограмм на примере древнего египетского письма, являющегося одним из видов «первичной письменности» человеческой цивилизации.

Немецкий ученый И.Фридрих предлагает способы, учитывающие категории слов языка, определяемые морфологическими и синтаксическими признаками (существительные, глаголы, прилагательные): знаки, передающие собой при помощи рисунков понятия конкретных существ и предметов без учета их произношения (существительные); чувственно воспринимаемые действия (глагольные понятия); отвлеченные понятия и действия, выраженные идеографически при помощи описательных рисунков (глаголы, прилагательные) [7, С. 53–54]. Д.Диренгер предлагает способы, основанные на смысловом содержании знаков: знаки, обозначающие предметы, которые они обозначают; идеограммы, обозначающие действия, которые ассоциируются с предметами, изображаемыми соответственными идеограммами; знаки, обозначающие отвлеченные понятия [3, с. 82]. В.А.Истрин предлагает классифицировать способы на основе риторических тропов: для передачи слов конкретного значения в системах использовались реалистичные или схематичные изображения предметов или явлений; для передачи слов абстрактного значения были выработаны особые приемы:

— способ метонимии, изображение причины вместо следствия, инструмента вместо изделия, органа человеческого тела, вместо его функции;

— способ метафоры, т.е. изображения предмета или явления, которое ассоциируется с этим словом [4, с. 108–112].

Как мы видим, авторы подходят к способам образования идеограмм с разных точек зрения, но выделяют при этом две основные группы идеограмм — точные понятия и абстрактные, отвлеченные, т.е. те, которые не имеют конкретного визуального образа.

В данной статье рассмотрим смыслоообразование знаков второй группы, опираясь на классификацию способов, предложенных В.А.Истриным.

В таблице 1 и 2 представлено образование исторических египетских идеограмм второй группы при помощи способов метафоры и метонимии, приводится соотношение художественно-визуальных образов идеограмм, их смыслового содержания и наглядных эквивалентов, используемых как основа визуального образа.

| Художественно-визуальный образ | Смысловое содержание | Наглядный эквивалент |
|---|---|---|
|  | Находить | Цапля |
|  | Властвовать | Жезл правителя |
|  | Старый | Сгорбленный человек с палкой |
|  | Южный | Цветущее растение |

Таблица 1. Смыслообразование идеограмм при помощи способа метафоры

Нужно еще раз заметить, что в графическом дизайне используются те же способы смыслообразования для проектирования различных знаковых систем. И.Н.Стор подразумевает под метафорой и метонимией как способами художественного смыслоообразования в графическом дизайне следующее: «Метафорический тип визуализации смысла в графическом дизайне концептуален и основан на монтаже различных изображений, имеющих часто символическое значение, посредством взаимодействия которых возникает смысл, “лежащий”, как правило, за пределами изображения... Метафора в графическом дизайне — нахождение наглядного эквивалента для выражения невидимого смысла», «метонимический тип визуализации в графическом дизайне означает замену изобразительного объекта другим, имеющим какую либо связь с первым... Метонимический тип визуализации наряду с метафорой позволяет создавать изображения, содержанием которых являются понятия, смыслы, процессы, функции, не существующие в наглядной форме, но имеющие смежные связи с элементами изображения [6, с. 36–38]».

Рассмотрим смыслообразование с*овременных коммуникативных знаков (кнопок) веб-пространства* по тому же принципу, что и исторические египетские идеограммы. Анализ проведем на основе знаковых систем социальных сетей, так как именно данные интернет ресурсы имеют наибольший потенциал для коммуникации пользователей.

| Художественно-визуальный образ | Смысловое содержание | Наглядный эквивалент |
|---|---|---|
|  | Грести | Руки, держащие весло |
|  | Идти | Шагающие ноги |
|  | Летать | Птица с расправленными крыльями |
|  | Плакать | Глаз с текущими слезами |

Таблица 2. Смыслообразование идеограмм при помощи способа метонимии

В таблице 2 представлены коммуникационные знаки, образованные способом метафоры. Мы видим, что кнопка «сообщение» изображается как запечатанный конверт с письмом, то есть исторически сложившейся формой передачи конфиденциальной личной информации, содержание кнопки «фотографии» передается через образ фотоаппарата — инструмент создания фотографий, кнопка «аудиозаписи» воспринимается пользователем за счет изображения нот, с помощью которых происходит транслирование музыки на бумаге и т.д. Нетрудно заметить, что все наглядные эквиваленты — это существующие и устоявшиеся объекты материального мира. Нужно отметить, что часто при проектировании кнопок используются не совсем актуальные в современном мире изображения некоторых объектов. Так, например, изображение фотоаппарата, скорее всего, подразумевает под собой пленочный фотоаппарат, который сейчас мало используется и заменен на цифровые камеры, то же самое с изображением кинопленки в кнопке «видеозаписи», в настоящее время пользователь использует цифровые технологии для создания и хранения видеозаписей.

В таблице 3 представлены коммуникационные знаки, образованные способом метонимия. Как мы видим по таблице, для изображения смыслового содержания глагольного абстрактного понятия, используется наглядный эквивалент выраженный существительным и имеющий конкретный визуальный образ. Если рассматривать данную таблицу с позиции пространственных отношений, то

| Художественно-визуальный образ | | Смысловое содержание | Наглядный эквивалент |
|---|---|---|---|
| Социальная сеть «ВКонтакте» [8] | Социальная сеть «Одноклассники»[9] | | |
|  |  | Сообщения | Письмо |
|  |  | Фотографии | Фотоаппарат |
|  |  | Видеозаписи | Кинопленка, кинокамера |
|  |  | Аудиозаписи | Ноты |

Таблица 2. Смыслообразование современных коммуникативных знаков (кнопок) при помощи способа метафоры

заметим, что для изображения различных коммуникационных действий, осуществляемых в виртуальном пространстве (создать запись), используются прототипы данных действий в материальной среде (писать на бумаге). Так, кнопка «создать, написать» использует визуальный образ пишущего инструмента — ручки, карандаша, который в материальном мире может написать; кнопка «искать» визуальный образ лупы, с помощью которой в материальном мире можно осуществить поиск мельчайших деталей.

Нужно отметить, что при проектировании современных коммуникационных знаков (кнопок) веб-пространства дизайнер после определения наглядного эквивалента для проектирования, применяет стилизацию — упрощает и схематизирует реальное изображение предмета; подбирает цвет, форму знака, для того что бы итоговый художественно-визуальный образ не выбивался из общего контекста оформления интернет страницы; обуславливает размерность знака, учитывая, что его изображение будет невелико.

Современный визуально-графический текст, формируемый *коммуникативными знаками веб-пространства*, осваивает новое средовое пространство (Интернет), где «применение знакообразования зависит теперь не столько от объективной связи с обозначаемыми предметами, сколько от субъективной реакции тех, кто воспринимает эту среду как свою собственную…современные информационные среды являются не столько “средствами связи”,

| Художественно-визуальный образ | | Смысловое содержание | Наглядный эквивалент |
|---|---|---|---|
| Социальная сеть «ВКонтакте» | Социальная сеть «Одноклассники» | | |
|  |  | Создать, написать, редактировать новость | Ручка, карандаш |
|  |  | Комментировать, ответить на новость | Диалоговое окно |
|  |  | Искать | Лупа |

Таблица 3. Смыслообразование современных коммуникативных знаков (кнопок) при помощи способа метонимии

“средствами передачи заданного сообщения”, сколько средствами установления и поддержания непрерывного соединения, контакта, коннекта… [5, с. 382]».

В заключении статьи хотелось бы сказать, что проектирование современных знаковых систем применяет синтез исторических способов смыслообразования и современных интернет технологий, а также использует предметы и образы существующего материального мира, как новые устоявшиеся знаковые формы:

— применяются визуальные образы, которые существуют материально в реальной жизни и не имеют соответствующего прототипа в виртуальной среде (мы не получим бумажное письмо в социальной сети, которым обозначается «сообщение»; не сможем потрогать кинопленку, означающую «видеозапись»);

— используются различные визуальные образы материального мира для обозначения действий, совершаемых в процессе коммуникации в социальных сетях, которые на самом деле в среде Интернет осуществить не возможно (карандашом мы ничего не напишем, с помощью лупы ничего не найдем).

Следует также отметить, что формирование современных коммуникативных знаков (кнопок) веб-пространства:

— упрощает процесс мгновенного реагирования на новую информацию, тем самым увеличивая скорость коммуникации;

— формирует и художественно обогащает пространство за счет использования приемов изобразительного языка;

— понятен носителю любой культуры и не требует знаний определенного языка.

**Библиография:**


1. *Бакулев Г.П.* Современные концепции и теории массовой коммуникации в контексте новых медиа / диссертация по ВАК 10.01.10. — М., 2003.

2. *Белько Т.В.* Природные факторы в дизайне среды: ландшафтный дизайн, архитектурная бионика, города будущего: монография. — Тольятти: Изд-во ПВГУС, 2012. — 296 с.: 153 ил.

3. *Дирингер Д.* Алфавит / Перевод с английского. / Общ. ред., предисл. и прим. Дьяконова И.М. Изд. 2-е стереотипное. — М.: Эдиториал УРСС, 2004.

4. *Истрин В.А.* Развитие письма / Академия наук СССР, 1961: ил.

5. *Серов С.И.* Графика современного знака. — М.: Линия График, 2005.: ил.

6. *Стор И.Н.* Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов. — МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003.: ил.

7. *Фридрих И.* История письма / Пер. с нем. Под ред. Дьяконова И.М. 2-е изд. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.

8. Сайт социальной сети «ВКонтакте». URL: https://vk.com/ (дата обращения: 20.01.2015).

9. Сайт социальной сети «Одноклассники». URL: https://ok.ru/ (дата обращения: 20.01.2015).

О.Р. Белых

# РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА НА ОСНОВЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЕГО ОБЩЕЙ КОМПОЗИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена определению места композиции в учебно-творческом процессе на факультете дизайна и рекламы, который рассматривается как взаимовлияние двух «потоков креативности», профессионального и личностного. Основной целью учебного процесса является создание креативной среды в ходе обучения дизайнеров. Креативная среда понимается как взаимодействие ее основных элементов: учебно-методического комплекса, учебно-творческого процесса и его участников — преподавателей и студентов, объединенных совместной деятельностью. На основе анализа разработанных творческих заданий профессиональной направленности формулируются основные принципы организации учебного процесса.

This article is dedicated to the process of identifying the place of composition in the learning and creative process at the Design and Marketing faculty, which is considered as the unity of two «creative flows»: professional and personal. The main goal of the educational process is building creative atmosphere during the process of teaching future designers. Creative atmosphere implies the combination of its main elements: teaching methods, creative process and the participants — teachers and students united by their joint effort. Main principles of the organization of the educational process are formulated based on analysis of established creative professional tasks.

**Ключевые слова:** креативная среда, креативное мышление, учебно-творческий процесс, учебно-методический комплекс, композиция, композиционное мышление, дизайн, творчество.

**Keywords:** creative atmosphere, creative thinking, educational process, methodological process, composition, compositional thinking, design, creativity.

На современном историческом этапе образование в России и, в частности, обучение композиции претерпевает кардинальные изменения, которые вызваны социальными, коммуникационными и технологическими преобразованиями, происходящими в мире.

В связи с активно протекающими процессами межкультурной интеграции, резко возросла потребность в специалистах, творчески мыслящих, в различных областях человеческой деятельности, в частности, в рекламе и дизайне. Дизайн — важная составляющая окружающего мира. Поэтому дизайн быстро реагирует на любые изменения, которые происходят в нем. В свою очередь, и требования, предъявляемые к будущим специалистам, к их знаниям, навыкам и умениям в сфере владения профессиональными навыками, также корректируются происходящими изменениями. В индустрии рекламы, как и в индустрии дизайна, демонстрирующих стабильный рост, существует постоянный спрос на высококвалифицированных специалистов, генерирующих новые идеи, готовых к эффективной творческой работе в своей профессиональной деятельности.

Динамика развития современного общества потребовала создания новых ФГОС, образовательных программ первого, второго и третьего поколения, присоединения России к Болонскому процессу, введения многоуровневой структуры высшего образования (бакалавриат, магистратура, специалитет). Для всех профилей были разработаны кластеры компетенций, которыми должен владеть студент в конце каждого уровня обучения. Компетентностная модель закладывается в основу системы обучения дизайнеров как существенной компоненты профессионального образования. Образовательная стратегия факультета дизайна нашего ВУЗа отражает гуманистическую художественно-творческую основу. Главная цель — подготовка специалистов, владеющих методикой дизайнерского проектирования на основе современных теоретических и практических профессиональных знаний. В.С.Леднев отмечает, что содержание профессиональной

подготовки представляет собой особый «разрез» образования, но без учета его методов и организационных форм. Содержание образования — это содержание процесса прогрессивных изменений свойств и качеств личности, необходимым условием которого является особым образом организованная деятельность [5].

Для достижения цели исследования мы будем придерживаться определения В.А.Сластёнина: содержание образования — системно организованный массив учебной информации и алгоритмов формирования умений и навыков специалиста, получающий отражение в учебных программах. Содержание образования требует постоянного обновления в связи с достижениями в развитии науки, техники и технологии, обеспечения многообразия, вариативности и гибкости учебных планов и программ, их оперативного отклика на потребности профессиональной практики [7]. Опираясь на концепцию В.А.Сластёнина, можно сказать, что базисными компонентами содержания дизайн образования являются: теоретическая, практическая готовность, опыт творческой деятельности, опыт мотивационно-ценностного отношения к дизайнерской деятельности. Между всеми базовыми компонентами содержания дизайн-образования существует взаимосвязь, выражающаяся в том, что усвоение каждого из них влияет на уровень и качество усвоения других.

Задачей учебно-творческого процесса на факультете дизайна становится формирование профессионально мобильной, компетентной, зрелой и социально ответственной личности, владеющей профессиональной компетенцией. Помимо умения применить накопленные профессиональные знания и навыки, выпускники факультета должны быть готовы к постоянному саморазвитию, обладать, с одной стороны, аналитическим, критическим и стратегическим мышлением, с другой — креативным восприятием мира. Важной составляющей является развитое композиционное мышление, которое позволяет принимать смелые творческие решения и генерировать новые дизайнерские идеи.

Успешность решения задачи овладения композиционным мышлением как одним из профессиональных инструментов и компетенций в большой мере зависит от компонентов учебно-методического

комплекса. С.А.Никитенков выявил существенную проблему обучения в своей диссертации: когда «обучение излишне нормативно, оно не стимулирует художественно-творческое мышление и не формирует профессионально значимых качеств, позволяющих осуществлять самостоятельные поиски студентами и вносить творческое содержание в свою деятельность» [6].

Очевидно, что эту проблему возможно решить, изменив подход к содержанию и методам подготовки специалистов. Задачи художественно-дизайнерских дисциплин «должны быть ориентированы на решение не только технологических и ремесленных вопросов, но и творческих, композиционных» [6]. Композиционное мышление — одно из основных психологических образований художественно-творческой и педагогической деятельности. Оно активно влияет на формирование и развитие у студентов композиционных способностей и творческого потенциала личности в целом. Это очень важно при личностно ориентированном подходе к обучению. Композиционное мышление является одним из видов художественно-образного мышления, оно обусловлено конкретными композиционными задачами, которые связаны с процессом создания структуры дизайнерского продукта. Процесс композиционного мышления обусловлен особенностями композиционной деятельности, в основе которой лежит единство эмоционального и рационального, понятийного и образного, интуиции, чувство целого и сознательное к нему стремления. Мыслительные процессы оказывают влияние на композиционную деятельность, во многом определяя ее. Круг вопросов, связанных с композицией и с методикой ее преподавания, чрезвычайно широк и сложен. Даже само определение композиции у разных исследователей видится по-иному. Если у Н.Н.Волкова композиция — это «замкнутая структура с фиксированными элементами, связанными единым смыслом» [2], то у В.А.Фаворского композиция рассматривается как процесс — «стремление к композиционности в искусстве, есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное» [8].

Развитие композиционного мышления тесно связано с другими психологическими образованиями личности — способностями,

памятью, воображением, стилем деятельности и другими, что позволяет говорить о развитии творческого потенциала будущего дизайнера на основе формирования его общей композиционной культуры. Исходя из всего вышесказанного и полагаясь на большой практический опыт работы преподавания композиции, можно сделать вывод, что интенсивное художественно-творческое развитие студентов прямо связано с особенностями формирования их композиционного мышления. Важную роль в этом играет программа и задания, которые даются студентам на занятиях.

Дизайн — это детище 20 века, на смену ремесленному типу производства, создающему вещи, пришло серийное промышленное производство. Истоки дизайна уходят вглубь веков, в народное декоративно — прикладное искусство. «Когда дизайн внедрился в культуру, как принципиально новое направление в творчестве, он противопоставлял себя традиционной художественной культуре. Во главу угла были поставлены такие качества, как рациональность, научность, функциональность, техничность» [1]. Предмет делали удобным для использования и красивым. Научно-технический прогресс и рост производства обеспечивают возможности создания удобных для человека условий существования. Предметный мир — в гармонии с предметным миром в интересах развития его творческих способностей. Гармонизация предметного мира есть материально-технический и социальный процесс. Дизайн — деятельность, связанная с проектированием всех объектов среды, созданной человеком. Художник-дизайнер думает о согласовании по различным показаниям отдельных комплектов оборудования и о комплексном проектировании его. В дизайне обязательно учитывается и человеческий фактор. В процессе создания предметного мира человека дизайнер стремился к тому, чтобы он полностью соответствовал трудовому процессу и был максимально удобным. В любом изделии проявляется общественная сущность человека. Произведение дизайна должно быть красивым и выполнять функциональное назначение, для которого было предназначено и произведено. Произведения дизайна отражают культурный уровень народа. Они не только помогают людям жить, но и формируют их вкусы, обостряют художественное зрение, воспитывают чувство ритма, цвета, учат понимать замысел произведения.

Общие композиционные структуры в изобразительном искусстве действуют и в дизайне, но они имеют свою специфику, свои особенности. Первую и главную особенность дизайна отражает ее прикладной характер. Дизайн не утрачивает связи с утилитарной функцией и полностью выявляет свое художественно-образное содержание во взаимодействии с окружающей средой.

На композицию предметов, изделий декоративно-прикладного искусства влияют материальная основа (материал), рисунок, цвет. Художественная функция в дизайне прямо связана с целесообразностью и выразительностью формы предмета. «Особенности композиции в декоративно-прикладном искусстве во многом обусловлены техническими и художественными возможностями материала и целевым назначением вещи» [3].

Важность предмета «Основы композиции», наряду с другими дисциплинами, также подчеркивалась в статье Е.А.Заевой-Бурдонской: «Важным моментом в подготовке дизайнера было введение курса “Основы композиции”, формулируемого как пропедевтического по отношению к курсам проектирования. Он стал общей дисциплиной для всех специальностей училища, приобретя статус базовой основы прикладного художественного образования» [4].

Качество подготовки будущих дизайнеров в значительной степени зависит от уровня и систематичности самостоятельной работы студентов по освоению специальной литературы, теории и практики. Спецкурс по композиции, наряду с другими задачами, призван обучать студентов выражать свои творческие замыслы в процессе поиска выразительных колористических отношений средствами «ограниченной палитры» и тональных отношений. Причем композиционная задача ставится на основе гармонизации колористических и композиционных взаимосвязей элементов объекта. Перед студентами ставится задача развивать композиционное видение натуры, ее образно-ассоциативное восприятие и умение изображать ее в определенном колористическом ключе, т.е. в гармоничных цветосочетаниях, выявленных при изучении натуры. «В истории живописи известно много случаев сознательного ограничения художниками палитры небольшим количеством красок для решения определенных живописных задач. В.Серов рекомендовал

своим ученикам для достижения колористического единства цветов писать натурные постановки только тремя красками — белила, охра светлая и жженая кость. Палитра может быть очень скудной, но мощной по эмоциональному звучанию» [3].

Для развития композиционного мышления помогает также плоскостно-орнаментальная трактовка элементов натуры. «Плоскостно-орнаментальная трактовка элементов натурных постановок связана с определенным абстрагированием многочисленных качеств натуры, активным применением метода творческой интерпретации натуры» [3].

Задачей учебно-творческого процесса на нашем факультете дизайна и рекламы становится формирование профессионально мобильной, компетентной, зрелой и социально ответственной личности, владеющей профессиональной коммуникативной компетенцией. Помимо умения применить накопленные профессиональные знания и навыки, выпускники факультета должны быть готовы к постоянному саморазвитию, обладать, с одной стороны, аналитическим, критическим и стратегическим мышлением, с другой — креативным восприятием мира. Исходя из стоящей перед современным образованием задачи развития в студентах автономной личности, способной к саморазвитию и самостоятельной деятельности, задание, направленное на сбор/отбор информации и осмысление ее, обычно рассматривают как форму самостоятельной работы.

Тем самым соблюдаются такие основополагающие принципы, определяющие весь ход учебной деятельности, как личностно-ориентированная направленность, системность, мотивированность и методическая обоснованность творческих заданий.

В качестве примера можно привести изучение и анализ готовых дизайнерских объектов, сравнение высокопрофессиональных работ известных брендов и продукцию непрофессиональных небольших компаний. На примере анализа рекламной продукции, проблемы креативности рекламы были выдвинуты критерии ее оценки, предложенные респондентам во время опроса. На занятии также были детально рассмотрены несколько кейсов. Студенты получили задание подобрать готовую печатную рекламу, используя приобретенные знания и опыт, проанализировать ее с помощью оценочной шкалы, используя

сформировавшиеся представления о композиции и цвете, при этом предложенные критерии оценки могли быть изменены или дополнены. Несмотря на то, что уровень большинства студентов не превышал А2 (по Европейской шкале), опыт выполнения данного задания оказался успешным.

Задания, традиционно называемые творческими, развивающие профессиональную креативность, часто требуют включения в учебный процесс элементов аналитического интерактивного обучения. Интерактивное взаимодействие преподавателя и студентов позволяет осуществлять контроль за выполнением студентами заданий и оказывать мобильную помощь по электронной почте, в социальных сетях, по скайпу в случае возникновения затруднений у студентов. Это способствует большей эффективности в процессе выполнения заданий.

В заключение следует отметить, что профессиональная ориентированность обучения, упор на развитие композиционного мышления способствуют обогащению профессиональной компетенции будущих специалистов, а также формирует креативную среду развития учащихся на занятиях специализированной направленности и на факультете в целом, что важно для студентов творческих специальностей. Профессиональная и творческая ориентированность определяет отбор учебного материала, в частности, материала, в котором студенты реализуют полученные знания, умения и навыки по композиции и созданию гармоничной среды.

**Библиография:**

1. *Белых О.Р.* Декоративно-прикладное искусство как элемент современного дизайна // Сборник докладов международной научно-практической конференции «Проблемы дизайна в социальном контексте современности». — 2010. - С.15.

2. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. — М.: Искусство, 1977. – С. 263.

3. *Ермолаева Л.П.* Основы дизайнерского искусства. — М.: Архитектура С- 2009. — С. 156.

4. *Заева-Бурдонская Е.А.* 70-е годы XX века в становлении

функционально-эргономического этапа Строгановской Школы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — М.: МГХПА, 2015. — № 2. — С. 458.

5. *Леднев В.С.* Содержание образования.— М., 1989. — С. 360.

6. *Никитенков С.А.* Композиционное мышление как фактор творческого развития студентов художественно-графического факультета // Диссертация докт. пед. наук. — 2000. — С. 239.

7. *Сластёнин В.А.* Формирование личности учителя советской школы в процессе его профессиональной подготовки // Диссертация докт. пед. наук. — М.: ИД «МАГИСТР-ПРЕСС», 2000. — С. 488.

8. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — С. 588.

Т.О. Габриелян

# ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ БРЕНДА: ПОСТРОЕНИЕ МОДЕЛИ ЕДИНОГО СТРАТЕГИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

В статье рассматривается процесс визуальной идентификации бренда как составной части брендинга. Анализируется необходимость и возможность построения программы оперирования визуальным языком бренда. Строится модель Единого стратегического дизайна и входящей в нее модель программы визуальной идентификации бренда. Описываются принципы функционирования программы и процесс кодирования визуального сообщения. Вскрывается органическая взаимосвязь бренда, брендинга и графического дизайна.

The article deals with the process of visual brand identity as part of the branding. Examines the need and the opportunity to build a program manipulating the visual language of the brand. The model of the Unified Strategic Design and a model of program of visual brand identity are created. The principles of operation of the program, describes how to encode the visual message. An organic relationship of brand, branding and graphic design are illustrated.

**Ключевые слова**: бренд, брендинг, визуальная идентификация, графический дизайн, единый стратегический дизайн, программа, модель.

**Keywords:** brand, branding, visual identity, graphic design, the unified strategic design, the program, model.

На сегодняшний день актуальным является вопрос создания модели визуальной идентификации. Отсутствие такой модели лишает процесс

проектирования сообщения системности (алгоритмизация процесса), точности (позиционирование), согласованности (создание единого образа).

Как известно, массовое производство товаров породило культуру массового потребления. Высокая конкуренция вынуждает производителей искать новые концепции продвижения товара. Одной из таких концепций является бренд. Бренд как образ мечты определяется многими ведущими специалистами в этой области. В частности, Г.Тульчинский, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств, определяет его как «волшебную историю о магическом артефакте, обладание которым открывает дверь в царство мечты» [2]. Такое понимание бренда делает значимым процесс проектирования и продвижение «образа мечты». Бренд выражается, в том числе, и через визуальную коммуникацию с потребителем. Здесь проявляется актуальная роль графического дизайна в проектировании рекламных сообщений. Е.Черневич, автор книги «Язык графического дизайна», отмечает изменения в этой профессиональной сфере графического дизайнера отраженные в новом названии — «визуальный коммуникатор, визуалист» [6, с. 21]. Она также вводит понятие «визуального языка», посредством которого описывается «визуальный текст», а также иллюстрирует способ его проектирования — «источник текста (содержание), создатель текста (адресант), текст, канал связи, передачи и хранения связи, приемник текста (адресат)».

Обобщенная картина проектирования визуальной коммуникации отражена в понятии И.Рожковым «единого стратегического дизайна». Он раскрывает его как «эффективно функционирующую систему, интегрирующую в единое целое различные виды и средства комплекса маркетинговых коммуникаций и учитывающую динамику развития и усиления бренда».

Проектирование такой системы называют «единым стратегическим дизайном» (ЕСД). Элементы бренда создаются таким образом, чтобы они составляли гармоничную композицию. Каждый элемент бренда в этом проекте должен соотноситься с его центральным элементом — идентичностью бренда, и тогда обращение, транслируемое всеми его

элементами, будет едино и точно независимо от канала его доставки» [1, с. 136].

*Цель статьи* — выявить основные составляющие визуальной идентификации бренда в модели Единого стратегического дизайна (далее — ЕСД).

**Изложение основного материала**

О ***брендах*** активно начали говорить в последние несколько десятилетий. Их необходимость для современного общества доказана широкой практикой внедрения в массовое сознание. Первое тавро на личном скоте начало выполнять функцию идентификации (узнаваемости) своего среди чужого. В этом заключаются исторические корни бренда. В качестве личного опознавательного знака бренд, принимается на вооружение бизнесом. Далее он наделяется более конкретными и значимыми для потребителя и производителя чертами: гарантией качества, авторством, ответственностью. В целом такое видение бренда можно охарактеризовать как торговую марку [2].

К началу 1950-х приходит понимание, что торговая марка является не только дифференцирующей этикеткой, но и отражением индивидуальности, корпоративного сознания и ценностей. Это все можно объединить под общим понятием сущности бренда. Не прямая, а метафорическая составляющая сущности бренда в его символике позволяет специалистам обращаться не к сознанию потребителя, а к его чувствам. Начинает проявлять себя совершенно новый, иной, еще не раскрытый, не исследованный и не осознанный объект — мечта. В свою очередь, мечта должна получить конкретное отражение, и этим отражением является бренд.

***Бренд*** до сих пор не имеет однозначного определения. Каждый исследователь интерпретирует его по-своему. Результатом такого подхода стали различные модели бренда. Несмотря на это, бренд и брендинг (процесс продвижения бренда на рынок) успешно используются ведущими компаниями мира.

Бренд проявляется через коммуникацию с потребителем, ядром, из которого исходят все сообщения, является базовая идея, эйдос, мечта, уникальный смысл. Он, как «миф», создается для привлечения внимания и обустройства долгосрочных отношений с адресатом.

Процесс разработки бренда и процесс его продвижения требуют определенного системного подхода. Первый этап — это создание уникальных характеристик, которые выделяют его среди конкурентов. Второй этап — брендинг как перманентный процесс по продвижению бренда. Задача брендинга в том, чтобы человек поверил в «миф» и стал его частью. В этом случае компания открывает для себя долгосрочные перспективы развития.

В свою очередь, визуальное взаимодействие является одним из сильнейших способов коммуникации. Образ мечты, передаваемый средствами рекламы, отражает базовую идею и является именно тем звеном, которое держит потребителя в активной взаимосвязи с брендом.

Широкий спектр стоящих перед брендом задач порождает различные модели платформ бренда. Каждая крупная компания видит ее по-своему. К примеру, платформа Модель Brand Wheel (Bates Worldwide, США) состоит из следующих элементов: суть (базовая идея), индивидуальность, ценности, преимущества, атрибуты. В.Демин, главный редактор журнала «Бренд-менеджмент», анализирует разные модели платформ бренда [4] и приходит к выводу, что это — набор особых характеристик, выделяющих бренд среди других.

В свою очередь, принцип идентичности бренда является основополагающим для любой модели платформы, так как является «клеем», скрепляющим все части в одно целое. В.Деминым идентичность понимается как система характерных особенностей: «Слово „особенности“ выражает отличительные свойства и выделение из общего ряда, т.е. выполняет функцию дифференциации. Слово „характерные“ показывает значения „ярко выраженные, своеобразные, свойственные, специфические“ (функция идентификации). Слово „система“ подразумевает взаимосвязь элементов идентичности бренда, приводящую к появлению нового качества» [4, с. 269]. Уточняя, он выделяет следующие элементы: индивидуальность бренда, тип взаимоотношений бренда с потребителем и суть бренда. Это и система, и объединяющий принцип.

В свою очередь, профессор Дэвид Аакер [7, с. 94] рассматривает идентичность с другой стороны. Он подразделяет ее на стержневую и расширенную идентичность. Первая понимается как «ассоциации,

которые, вероятнее всего, остаются неизменными, когда бренд переносится на новые рынки и категории товаров» или, иначе говоря, ключевая идея, выражающая дух бренда. Это не доступный потребителю элемент в прямом видении, для понимания (ощущения) его требуется детализация. Такой детализацией является расширенная идентичность бренда, которую Д.Аакер определяет следующим образом: бренд как продукт; бренд как организация; бренд как индивидуальность; бренд как символ.

Идентичность проявляется в идентификации, которую В.Демин характеризует как «процесс сличения воспринимаемого объекта с хранящимся в памяти эталоном и установления их тождества или совпадения по существенным признакам…» [4, с. 266].

***Брендинг***. Мечта отражается в бренде и становится осязаемой и понятной потребителю. Но бренд — это лишь конструкт. Его еще нужно передать потребителю. Для этого необходимо определить и осуществить некоторые процессы. К ним относятся: создание, продвижение, поддержание, укрепление, капитализация бренда [1, с. 17]. Доктор экономических наук, профессор И.Рожков объединяет их под общим понятием брендинг.

*Создание бренда*. Перед осуществлением процесса коммуникации, необходимо разработать сам бренд, его платформу. Все это проявляется в атрибутах бренда в разных направлениях: эмоциональное, визуальное, вербальное, кинестетическое (тактильные ощущения) и др. Визуальная сфера коммуникации определяется следующим образом: базовые элементы, набор элементов, усиливающих визуальную идентификацию, набор правил и рекомендаций.

К базовым элементам относятся: логотип, подпись к логотипу, основные цвета, дополнительные цвета, типографика, аббревиатуры, шрифт [3, с. 124–141]. Усилению визуальной коммуникации способствуют дополнительные атрибуты, такие как: джинглы, звуки, персонажи, слоганы и др. [1, с. 87]. Элементы собираются в систему с помощью правил и рекомендаций. Они представлены требованиями, которые необходимо учитывать при конструировании визуальных сообщений.

*Продвижение бренда*. Брендинг осуществляет передачу бренда

потребителю посредством комплекса маркетинговых коммуникаций (КМК) [1, с. 40]. В нем обычно выделяют следующие направления: рекламная деятельность, связи с общественностью (PR), директ-маркетинг и сопутствующие мероприятия (выставки, семинары, оформления мест продаж и т.д.).

Концепция Интегрированных маркетинговых коммуникаций, о которой говорит профессор И.Рожков, — «координация и унификация всех их средств, начиная с рекламы и заканчивая упаковкой, для передачи целевой аудитории, последовательного, убедительного сообщения, которое способствует реализации целей компании» [1, с. 46], — отражена у нас в понятии идентичности бренда.

В последнее время стали появляться новые модели маркетинговых коммуникаций. Отметим, что это часто связано со специфичностью ставящихся задач. Выбрать какую-то определенную маркетинговую модель для исследования видится нецелесообразным, так как такой подход сделает разрабатываемую структуру однобокой и статичной.

*Поддержание бренда*. С точки зрения бренд-менеджмента, поддержание бренда является важным перманентным процессом. В его задачи входят формирование и реализация стратегических и тактических задач бренда, защита и развитие марки. Они в свою очередь подразделяются на процессы: расширение и растяжение архитектуры бренда, франчайзинг, ребрендинг и т.п. В целом, главная задача бренд-менеджмента — делать так, чтобы бренд оставаться актуальным для потребителя.

***Роль графического дизайна в брендинге.*** Графический дизайн находится на передовых рубежах контакта с потребителем. Морфология языка графического дизайна универсальна. Из базовых элементов (точка, линия, пятно и т.д.) создается необходимая композиция. Наделив ее связями со смыслом, содержанием (платформой бренда), можно получить уникальный коммуникационный конструкт — визуальное сообщение. В этом симбиозе проявляется цель брендинга — создание, продвижение и поддержание образа мечты.

Визуальное сообщение есть результат работы дизайнера. Оно должно совмещать в себе работу художника и проектировщика. Отдельно друг от друга эти два творческих направления не вскрывают

тот синергетический эффект дизайнерской деятельности, который требуется для решения задач брендинга.

***Программа визуальной идентификации бренда***. Прообразом программы можно считать руководства по визуальной идентификации бренда. Свод правил, согласно которым разрабатываются визуальные сообщения. Недостатком таких руководств видится закрытость и статичность. Первое проявляется в отсутствии возможности изменять правила руководства, а второе — невозможности добавления новых элементов (добавление понимается не как суммирование нового к предыдущему, а как умножение нового на предыдущее, т.е. модификация старого).

Модель Единого стратегического дизайна профессор И.Рожков характеризует следующим образом: «… элементы бренда создаются таким образом, чтобы они составляли гармоничную композицию. Каждый элемент бренда в этом проекте должен соотноситься с его центральным элементом — идентичностью бренда, и тогда обращение, транслируемое всеми его элементами, будет едино и точно независимо от канала его доставки. Проектирование гармоничной композиции всех структурных элементов бренда во времени и пространстве позволит наметить программу тактических изменений тех элементов, которые должны иметь динамику в связи с адаптацией к рынку при сохранении незыблемого ядра» [1, с. 136].

Таким образом, можно сказать, что модель ЕСД должна объединять в единое целое платформу и идентичность бренда, средства визуального языка, инструменты маркетинговых коммуникаций и пр. В свою очередь, внутри должна располагаться программа, в которой происходит кодирование визуального сообщения, — двигатель системы ЕСД.

Предложим следующую *модель системы ЕСД* (рис. 1): адресант (бренд-менеджмент, рис. 1–1) → блок определения первичных характеристик сообщения (рис. 1–2) → программа (здесь формируется визуальный код сообщения, рис. 1–3) → внешняя среда (социо-культурная реальность, рис. 1–4) → проекционный экран (плоскость, где происходит идентификация бренда потребителем, рис. 1–5) → адресат (потребитель, рис. 1–6) → блок обработки полученного результата (системы обработки действий адресата, которая нужна

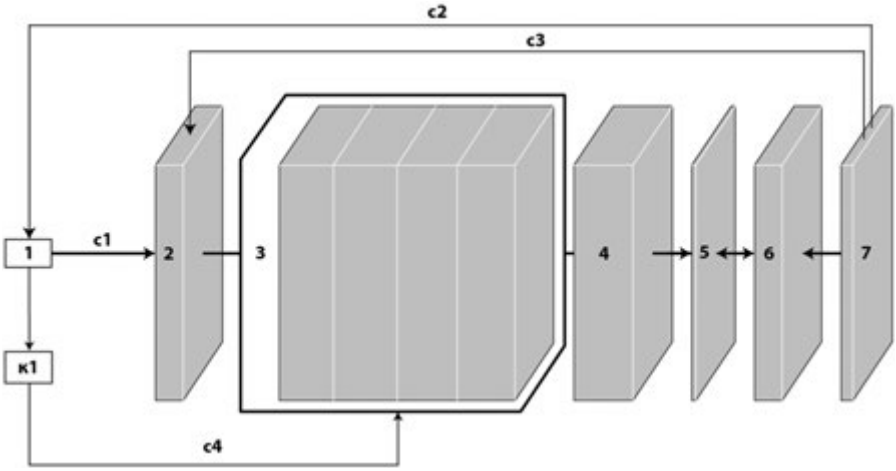



Рисунок 1. Модель Единого стратегического дизайна (ЕСД): 1— адресант (бренд-менеджмент); 2 — блок определения первичных характеристик сообщения; 3 — программа; 4 — внешняя среда; 5 — проекционный экран; 6 — адресат (потребитель); 7 — блок обработки полученного результата; с1 — путь сообщения; с2 — обратная связь с адресатом; с3 — связь с блоком первичных характеристик сообщения; к1 — блок формирования корректирующего кода; с4 — связь адресанта с программой

для корректировки первоначального сообщения, рис. 1–7). Адресант отправляет сообщение, которое должно определенным образом быть воспринято адресатом. Это сообщение понятно адресанту, но не понятно адресату в чистом виде. Межу ними располагается программа, которая формирует визуальный код понятный адресату.

Связи сцепляют модель в единое целое. Основной связью является само сообщение (рис. 1–с1), которое пронизывает модель насквозь от адресанта к адресату. Последний элемент модели имеет обратную связь с адресатом (рис. 1–с2) и блоком первичных характеристик сообщения (рис. 1–с3). Связь с адресантом нужна для корректирования сообщения, а связь с блоком нужна для корректирования содержания программы. В свою очередь, адресант может влиять непосредственно на программу. Для этого отправляется запрос в блок формирования корректирующего кода, который в свою очередь изменяет характеристики программы.

*Программа* нами будет пониматься как некий набор алгоритмов, посредством которых создается образ бренда. Сам *алгоритм*

представляется нам как набор последовательных действий, которые приводят к желаемому результату.

Два критерия программы, *динамичность* (оперативное изменение программы) и *открытость* (наличие способа корректировки программы), определяют ее как соответствующую системе ЕСД. Эти критерии реализуются средствами набора корректирующих связей.

*Модель ЕСД* — это система, с помощью которой возможна визуальная взаимосвязь бренда и адресата.

**Выводы**

Предложенная модель в целом и программа в частности помогают решать следующие задачи бренд-менеджмента: виртуальное проектирование визуальных сообщений, оценка качества сообщения, оценка нужного количества ресурсов для передачи сообщения, формирование технического и креативного задания дизайнерам, точное позиционирование визуальных сообщений, корректировка вторичной идентичности бренда и т.д.

Программа позволит перейти от статичных руководств визуальной идентификации к динамичным программам, в полной мере отражающим идентичность бренда — его образ.

**Перспективы дальнейшего исследования**

Рассмотренная модель ЕСД и составная ее часть — программа — являются лишь началом исследования вопроса о проектировании визуальной идентификации бренда. Детального рассмотрения требуют элементы и принципы функционирования программы. Более детальная разработка программы позволит понять возможность внедрения ее в повседневную практику брендинга.

**Библиография:**

1. *Рожков И.Я.* Брендинг / И.Я.Рожков, В.Г.Кисмерешкин. — М.: Издательство Юрайт, 2013. — 331 с.

2. *Тульчинский Г.Л., Терентьева В.И.* Бренд-интегрированный менеджмент: каждый сотрудник в ответе за бренд / Тульчинский Г.Л., Терентьева В.И., — Москва: Вершина, 2006. — 352 с.: ил., табл.

3. *Wheeler A*. Design brand identity. — Wiley, 2009. — 307 p.

4. *Домнин В.Н.* Идентичность бренда — ключевое понятие бренд менеджмента // Бренд-менеджмент. — СПб, 2009. — № 05 (48). — С. 266–282.

5. *Квентин Ньюарк*. Что такое графический дизайн? — АСТ, 2005. — 256 с.

6. *Черневич Е.В.* Язык графического дизайна. Материалы к методике художественного конструирования. — М.: ВНИИТЭ, 1975. — 137 с.

7. *Аакер Д.* Создание сильных брендов / Пер. с англ. — М.: Издательский дом Гребенникова, 2003. — 440 с.

Н.Н. Цветкова

# ДО И ПОСЛЕ КОНЦА СВЕТА. ТЕМА АПОКАЛИПСИСА В ИСКУССТВЕ «FIBER ART». ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВОК 2011–2014 гг.

В статье анализируются произведения художников, работающих в области «fiber art», представленные на выставках 2011–2014 гг. В результате анализа выявляются новые концепции художественных объектов, появившиеся в связи с изменениями общественного настроения в указанный период.

The article analyzes the objects, made by artists working in the field of «fiber art», presented at exhibitions 2011–2014. The analysis identifies new concepts of art objects, resulting from changes in the public mood in the specified period.

**Ключевые слова:** искусство текстиля, искусство волокна, «fiber art», инсталляция, арт-объект, апокалиптические и постапокалиптические идеи.

**Keywords**: textile art, fiber art, installation, art object, apocalyptic and postapocalyptic ideas.

Искусство волокна — «fiber art» — является одним из интереснейших направлений современного актуального искусства и активно «реагирует» на злободневные темы. Одной из самых волнующих идей последних лет стало ожидание возможного конца света. Отражение данной темы можно видеть в работах, представленных на выставках «fiber art» в 2011–2012 гг. 2012 год стал годом ожидаемого апокалипсиса. Объекты «fiber art», выполненные в период 2013–2014 гг., можно отнести к «постапокалиптическим».

Рассматривая до- и постапокалиптические произведения «fiber art», можно проследить, как менялось мировоззрение художников на протяжении последних четырех лет.

Одной из наиболее актуальных тем 2011–2012 гг. стала ожидаемая гибель человеческой цивилизации. На наш взгляд, здесь можно выделить три возможных варианта развития событий:

— гибель человечества в результате экологической катастрофы;

— самоуничтожение человека;

— вмешательство высших сил [1, с. 297].

Тема экологической катастрофы, глобального потепления (или похолодания) была актуальной на протяжении последних лет. Именно этой проблеме была посвящена Международная биеннале текстильного искусства «Воздух», состоявшаяся в 2011 г. в Мексике. Тема была ориентирована на экологию, и многие художники представили здесь свои проекты, связанные с загрязнением окружающей среды и негативными последствиями этого процесса для человека. Биеннале состояла из нескольких выставок, так называемых «салонов» — «Салон малых форм», «Арт объект», «Салон больших форм», «Текстиль из вторичных материалов» и «Текстиль во времени».

Первые два салона располагались в городе Халапа, «Салон больших форм» и «Текстиль во времени» — в Мехико сити, а «Текстиль из вторичных материалов» — в Оахаке. Среди работ «Салона больших форм», проходившего на территории Музея Дьего Ривьера «Анахуаккали», можно отметить, например, инсталляцию «Бездыхания», выполненную в технике печати, где автор, уругвайская художница Елена Кайя, представила увеличенное изображение собственных легких. Здесь же были показаны гигантский пространственный арт объект, напоминавший грудную клетку, созданный бразильянкой Евой Собанарт, выполненное из органзы «Кислотное облако» Присциллы Роблес (Коста Рика), а также композиция Лилии Ролдан (Аргентина) «Концентрация», представляющая собой огромный полиэтиленовый пакет, в который запаяны металлическая сетка и разнообразные волокна. Все эти работы можно назвать предостережением, призывом человечеству остановить загрязнение природы, пока не поздно [3, с. 87, 93, 105, 119].

Тема «самоуничтожения» человечества прямо или косвенно выражена во многих работах «fiber art» 2011–2012 гг. Прошлое и будущее человека, его внутренний мир и проявление внешней агрессии, социальные, политические и психологические проблемы — все это отражено в современном искусстве волокна.

Тема насилия и агрессии — одна из самых актуальных в современно мире. На выставке «Contextile 2012» Ханнель Оллакка (Финляндия) представила инсталляцию «Никто и постоянная инвалидность». Работа производила гнетущее впечатление — перебинтованные куклы, символизирующие маленьких детей, как бы взывают к зрителю о помощи. Фигуры обнаженных женщин, напечатанные на длинных белых балахонах, окружающие детей, обращены к зрителю спиной. Головы женщин безнадежно опущены, спины согнуты. Они уже не ждут никакой помощи, они в нее не верят и не могут защитить своих покалеченных детей. По словам автора, работа посвящена проблеме жестокого обращения, особенно по отношению к женщинам и детям: «Я чувствую, что мы, члены глобального общества, ответственны за все те зверства, которые происходят в мире. Однако жестокое обращение — это одна из форм жестокости, которую наиболее трудно выявить… Почти невозможно выявить жестокость, имеющую место в семьях, церкви, обществе и т.д. Человечество находится под контролем профессиональных преступников и их разветвленной сети. Если Вы хотите сделать что-то конкретное, чтобы помешать насилию, то очень скоро осознаете, насколько Вы бессильны перед лицом этой криминальной паутины» [4, с. 60].

Тяжелой теме терроризма посвящена работа Мирьам Пет-Джекобс (Нидерланды) «Иногда я тоскую по…». Данный объект являлся интерактивным — от антропоморфной фигуры, расположенной в левой части композиции, отделялось световое пятно, которое медленно двигалось к правой фигуре, пересекая пустое белое поле с дорожной разметкой. Кроваво-красное пятно в нижней части панно заставляло думать об опасности подобного перехода [4, с. 78].

Ряд работ современного искусства «fiber art» направлен на защиту человека от окружающего мира, а также от самого себя, собственных негативных мыслей и действий. В 2012 г. Барбара Ессер и Вольфганг

Хорн (Германия) представили анимационный фильм «Иди вперед», демонстрирующий силуэт человека, утыканный красными иглами, которые, по мнению авторов, должны защитить человека от всех негативных внешних влияний [4, с. 30].

Третья возможная вероятность конца света связана с вмешательством внешних сил. Это может быть, например, нашествие инопланетян, столкновение с метеоритом или библейский апокалипсис.

На выставке «Contextile 2012» была представлена инсталляция «Летящее Экорше», автором которой является Двора Мораг (Израиль). Композиция представляла собой группу антропоморфных объектов, напоминавших привидения или некие неземные существа. Работа создавала ощущение опасности, недружественности фигур по отношению зрителю, что было подчеркнуто их искаженными пропорциями [4, с. 52].

В 2012 г. в Санкт-Петербурге была представлена инсталляция «Начало света», авторами которой являются Наталия Цветкова и Татьяна Лаптева. Эта работа стала попыткой преодолеть страх и заглянуть в постапокалиптический мир. Инсталляция представляла собой многоуровневую композицию, располагавшуюся на потолке выставочного зала Креативного пространства «Ткачи». Первый слой представлял собой хаотично переплетенные темные нити. Они полностью закрывали потолок, создавая общий темный фон инсталляции и символизируя небытие. Но черный цвет не был однородным и мертвым. Он создавался наслоением волн, собранных из текстильных лент, которые вызывали ощущение глубины пространства, движение темного хаоса. Черное — это сгусток темноты, в котором рождается свет. На отдельных участках инсталляции из нитей выступали руки, сплетенные из металлической проволоки. Руки проходили сквозь «световые волны», сотканные из полиэтиленовой пленки. В ребрах «волн» были расположены светодиодные ленты, светящиеся синим светом. Создавался эффект мерцания, перетекания света по всей площади выставочного зала. Это рождало ощущение тревожного ожидания. Световые волны трансформировались в человеческие лица, сделанные в том же стиле, т.е. из разноуровневых текстильных плоскостей, со светодиодами белого цвета в ребрах.

Человеческие лица символизировали людей нового времени, они как бы появлялись из небытия. Таким образом, конец становился началом — нового времени, новой жизни, нового света. По словам куратора выставки К.Юрковой: «Наподобие фресок на потолке Сикстинской капеллы авторы создают футуристическую реплику верхнего мира под потолком бывшего цеха ткацкой мануфактуры… Это начало нового в эпоху возврата к древним пророчествам и торжества средневекового мистицизма. Это диалектический жест — в год условного конца света призвать людей мегаполиса, привычно смотрящих себе под ноги, в пространство «нового святилища» и заставить устремить свои взоры вверх, туда, где из хаоса берет начало свет. Свет тех, кто появится после нас — формации других людей нового мышления и нового облика» [2, с. 2]. Таким образом, в инсталляции была сделана попытка представить постапокалиптический мир, показать момент его рождения.

После того, как человечество миновало дату предполагаемого конца света, возник вопрос, изменился ли мир, существует ли некая другая, альтернативная реальность. В 2013 г. был создан ряд произведений «fiber art», направленных на поиск и выявление этой реальности. В частности, попытке уйти от действительности в виртуальный мир посвящена инсталляция автора статьи «Всемирная сеть», созданная в 2013 г. и показанная в Санкт Петербурге в галерее «Лофт-проект Этажи». Техникой выполнения стало ручное ткачество, плетение, а также живопись акрилом и использование светодиодов.

В настоящее время Интернет стал важной частью повседневной жизни большого количества людей. Что дает Интернет людям? С одной стороны, — возможность быстрого получения информации, новые способы коммуникации. Люди могут общаться друг с другом, не думая о расстояниях. Но, с другой стороны, виртуальная реальность столь притягательна, что человек может попытаться спрятаться в ней от реальных проблем. Общение в социальных сетях становится предпочтительнее личного контакта. Человек, способный общаться через Интернет со всем миром, все равно остается одиноким.

Инсталляция состояла из портретов одиноких людей, между которыми расположены сети из белых нитей, символизирующих потоки электронной информации. На некотором отдалении от портретов были

расположены полупрозрачные портреты — «аватары», выполненные из металла и нитей. Они символизировали некое «представление» о человеке, с которым идет общение через Интернет, идеализированный виртуальный образ собеседника. Белый цвет был использован символически. Экраны компьютерных мониторов состоят из световых лучей. Световой луч имеет белый цвет, но его можно разложить на все цвета спектра, т.е. можно сказать, что белый цвет содержит в себе все остальные цвета. В то же время, белый цвет — это пустота, это ничто. Так и Интернет содержит внутри себя бесчисленное количество скрытых возможностей, но они не сразу видны и могут обернуться ничем. Человеку, попавшему в сеть, важно суметь не заблудиться в виртуальном мире и не забыть выбраться оттуда в мир реальный.

Инсталляцию «Всемирная сеть» можно считать переходной от апокалипсиса к постапокалипсису. Человечество избавилось от угрозы внешней катастрофы, но получило угрозу одиночества. Люди нового времени должны выйти из плена своих представлений и обратиться к вечным ценностям. Что же можно считать вечными ценностями? В первую очередь, это, конечно, любовь.

В этой связи знаковой представляется выставка «Mini Art Textile 2013», состоявшаяся в конце 2013–2014 гг. в Италии (Комо-Венеция), темой которой стал «Эрос». «Эрос связан с внутренней эмоциональной сферой человека, являясь, в то же время, движущей силой Вселенной» [7, с. 26]. На выставке были представлены 54 работы, созданные художниками из разных стран мира. Организаторы отмечали, что, объявляя тему, они имели ввиду «исконного бога, который появился из космического яйца, бога любви и творческой силы, без которой будет ничего существовать; бога, который … презирает иерархии и … способен подарить … мудрость» [6, с. 16].

Среди представленных на выставке объектов «fiber art» особо хотелось бы отметить инсталляцию японского художника Куми Ямашита «Вейла». Основным действующим лицом данной работы стала падающая тень от смятой простыни, образующая профиль женского тела [5, с. 146–147]. При этом складки драпировки выглядят хаотично, и возникает «эффект случайности», столь ценимый художниками и зрителями, когда кажется, что все происходит само собой.

Энергия любви, выраженная абстрактными средствами, была представлена в арт объекте британского художника Ричарда Суинней «Объятия». Динамичный образ, созданный из бумаги, словно закручивал зрителя в своих многочисленных складках [5, с. 75]. Интересно, что некоторые художники представили тему любви через юмористический подход. Например, польская художница Агнешка Копес в своем объекте «Неожиданность» изобразила флирт двух стульев. Моника Теал (Америка/Швеция) выразила тему первой любви в смешной кукле-«панке» [5, с. 56, 79].

Большая группа объектов, представленных на выставке, была посвящена теме жизненной силы природы. Так, финская художница Маркетта Тимонен создала из белого войлока объект, напоминающий цветок, и назвала его «Сила природы». Норико Томита (Япония) представила объект «Феромон», похожий на морское животное [5, с. 80–81].

Интересно, что и сам процесс создания ткани может быть интерпретирован как движение эротической энергии. С древнейших времен ткачество рассматривалось как соединение двух противоположных сил — вертикальной, традиционно связываемой с мужским началом и горизонтальной, связанной с женским началом. Нить как символ связующей силы между людьми была представлена в работе Бейли Лиу (Китай) «Серия Соблазн». Художница вдохновлялась древней китайской легендой «Красная Нить», согласно которой ребенок при рождении соединяется невидимой красной нитью с другим человеком — своей «второй половинкой». В течение жизни «связанные вместе» люди постепенно приближаются друг к другу и, в конце концов, встречаются, преодолев расстояния, а также культурные и социальные различия [5, с. 116-119].

Темой выставки «Mini Art Textile 2014» стала «Земля». На ней была представлена работа автора статьи «Секунда до рождения». Существует гипотеза, что Земля образовалась из солнечной туманности около 4,54 млрд. лет назад. В этом облаке звездной пыли находились фрагменты протоплазмы, которые, соединившись вместе, образовали Землю. В работе «Секунда до рождения» была сделана попытка отразить тот драматический момент, когда рождение Земли вот-вот произойдет, через

мгновение фрагменты протоплазмы соединятся вместе, образовав нашу планету. В работе автору хотелось выразить мысль, что Земля, пройдя апокалипсис, вместе с человечеством как бы получила шанс родиться заново.

Рассмотрев некоторые объекты «fiber art», созданные и представленные в 2011–2014 гг., можно отметить, что художники постепенно уходят от темы апокалипсиса и обращаются к поискам нового. Следует отметить, однако, что в большинстве работ современного «fiber art» присутствует тревожность. Жизнь и любовь, мир настоящих чувств и мир виртуального пространства, действительность и мечта — художник вместе с остальным человечеством сегодня стоит перед выбором собственного пути в новом постапокалиптическом мире.

**Библиография:**


1. *Цветкова Н.Н*. Тема конца света в искусстве «fiber art» // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Сборник статей. — СПб., 2013. — С. 297.

2. *Юркова К*. Проект «Начало света» Наталии Цветковой и Татьяны Лаптевой в выставочном центре креативного пространства «Ткачи». 23 августа — 30 сентября 2012. —Каталог. — С. 2.

3. VI Biennal Internacional de Arte Textil Contemporaneo. Air. Mexico, 2011. — Catalog. — 2011., англ. яз. и испанск. яз. — P. 87, 93, 119.

4. Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out Guimaraes, Portugal. Contemporary Textile Art Triennal 1 Sep/14 Oct. — Catalog. — 2012., англ. яз. и португал. яз. — P. 60.

5. Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog. — 2013., англ. яз. и итал. яз. — P. 146–147.

6. Jean Loup Metton, Alexandra Favre. // Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog. — 2013., англ. яз. и итал. яз. — P. 16.

7. Luciano Caramel. Love it’s impossible to define it. // Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog. — 2013., англ. яз. и итал. яз. — P. 26.

Н.Ю. Казакова, Ю.В. Назаров

# ИГРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В РАМКАХ ГЕЙМ-ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются особенности игрового процесса как уникального проявления высшей нервной деятельности человека и его трансформации в эпоху цифровых технологий. Статья преследует цель содействовать разработке игровых проектов, максимально отвечающих ожиданиям и предпочтениям потребителей игровых проектов. Кроме того, в контексте данного исследования выявляются и анализируются приоритетные аспекты разработки компьютерной игровой среды. Диапазон исследования охватывает первобытно-общинный период и завершается представлением игрового процесса в постиндустриальную эпоху.

This article presents characteristic traits of the play activity as a unique manifestation of human higher nervous function and the transformation of mankind in the era of digital technologies. The article is aimed at facilitating the development of game projects, which are fully consistent with expectations and preferences of end users. Moreover, the present paper deals with the priority aspects of the creation of digital game environment. The scope of the research covers the primitive communal system as well as the representation of the play activity in the postindustrial society.

**Ключевые слова:** гейм-дизайн, игра, игровая деятельность, аркада, игровая индустрия, людология, формальная система, игровое пространство, правила игры, гормон удовольствия, пользовательский интерфейс.

**Keywords:** game design, game, play activity, arcade, video game industry, ludology, formal system, game space, rules of the game, pleasure hormone, user interface.

Гейм-дизайн представляет собой «процесс принятия решений о том, какой будет игра» [1]. Это определение подразумевает проектирование содержания и правил игры, а также непосредственный отбор стилистических решений при проектировании визуальной составляющей игровых проектов [2]. Гейм-дизайн является относительно новым звеном в цепи явлений проектной культуры. Однако вне научного контекста, гейм-дизайн, т.е. создание игр с определенными формальными признаками равно как и свода правил к ним фактически сопровождает человечество с момента появления homo sapiens как биологического вида. Наукой доказано, что потребность в осуществлении игровой деятельности и психофизиологическая способность данную деятельность осуществлять на практике считается отличительным признаком высшей нервной деятельности человека. Проявления игровой деятельности уже прослеживаются в магических ритуалах, начиная с древнейших времен. Члены первобытного общества, принимая участие в мистических церемониях, старательно имитировали поведение, присущее различным божествам, духам и животным [3]. Прямым подтверждением значимости игрового процесса, зародившегося ещt на заре цивилизации, является древнейшая игра, дошедшая до нас в виде материального носителя. Она носит название «Королевская игра Ур» и датируется 2600 г. до н.э.

Поскольку издревле существует потребность в игре наличествует и необходимость организовывать игровой процесс, определять его цель и устанавливать регламентирующие его правила. В эпоху проектной культуры подобная творческая деятельность, формирующая игровой процесс, и есть гейм-дизайн. Неоспоримым является тот факт, что первые шаги в области организации различных игр были совершены еще в доисторические времена. В то время первобытные люди создавали первые, без сомнения, весьма примитивные игры, обладавшие определенными формальными признаками и характеризовавшиеся наличием правил, содержавшими условия победы и поражения. Отметим, что данный игровой процесс носил строго канонический, ритуальный характер, и в сознании первобытных людей был предопределен высшими силами.

Определив исторические предпосылки данного вида проектной

деятельности, уходящие своими корнями в глубь веков, перейдем к рассмотрению особенностей гейм-дизайна как явления массовой культуры. Первая интерактивная электронная игра, представлявшая собой симулятор ракеты, была разработана в 1948 году, и визуальная составляющая отсутствовала в ней практически полностью. Проект представлял собой первую, революционную на тот момент попытку перенести игровую механику в цифровую среду. Зарождение же игровой индустрии новейшего времени принято относить к 1971 году, когда был запущен аркадный коммерческий проект «Computer Space». Специально для него были спроектированы и изготовлены аркадные автоматы особой формы, казавшейся на тот момент крайне футуристической, что полностью отвечало содержанию игры, происходившей в открытом космосе [4]. Стоит отметить, что эти необычные автоматы стали одним из символов массовой культуры того времени, их образы использовались даже в кинематографе, например, в триллере «Челюсти» (реж. Стивен Спилберг, 1975 г.), а сама игра, созданная Н.Бушнеллом, заложила принципы разработки геймплея аркадных игр на десятилетия вперед [5].



Рисунок 1. Игра «Space Invaders» [6]

Вышедший в 1978 году проект «Space Invaders» стал, по версии «Книги рекордов Гиннесса», лучшей аркадной игрой, успех которой выражался в колоссальном влиянии на формирование дальнейшего развития индустрии развлечений, и стал прибыльным в финансовом отношении. Известно, что в Японии игра была настолько популярной, что в определенный момент после ее релиза наметился дефицит монет, сохранявшийся, пока их циркулируемое количество не было увеличено в 4 раза [7]. Значимость данного проекта с точки зрения формирования канонов гейм-дизайна в современном его понимании сложно переоценить, поскольку фигурирующий в его геймплее инопланетный десант стал первым масштабным использованием

внеземных форм жизни в видеоиграх. Образ инопланетян, созданный разработчиком игры Т.Нишикадо, оказался чрезвычайно экспрессивным и запоминающимся, несмотря на чудовищную по сегодняшним меркам ограниченность технологических возможностей аркадных автоматов. В игре пришельцы начинают свое наступление от верхней части экрана, у игрока при этом есть возможность отстреливаться от них, перемещаясь в горизонтальном направлении и находя укрытие за бункерами. Образ инопланетного десанта в предельно лаконичной, практически иконической форме воплотил в себе страх перед контактом с внеземной цивилизацией и вероятным космическим вторжением, циркулировавший в западном обществе на тот момент и подогреваемый различными книгами и художественными фильмам в жанре научной фантастики, такими как культовые «Звездные войны» и «Чужой».

Разработчик игры рамках своего проекта был категорически против стрельбы по землянам. Состоящие из пикселей инопланетяне, выбранные разработчиком в силу его принципиального отказа от создания игры, где в качестве противников и мишеней для стрельбы будут выступать образы людей, стали одним из общепризнанных символов индустрии компьютерных и видеоигр и по-прежнему остаются популярными уже на протяжении 40 лет.

Важность популяризации и развития игровой деятельности в условиях существования постиндустриального общества, охватившего подавляющее большинстве развитых стран мира, сложно переоценить. Благодаря значительному количеству свободного времени и устойчивому стремлению более качественно организовать свой досуг, массовый потребитель готов инвестировать свои сбережения в различные продукты индустрии интерактивных развлечений, являющейся сегодня одной из наиболее технологически совершенных и прибыльных секторов экономики развитых стран. Анализ статистических данных показывает, что на 2013 год объем данного сегмента рынка в мировом масштабе составил 93,0 млрд. долларов, а согласно прогнозам на конец 2015 года, данные показатели составят 111,0 млрд. долларов [8]. Причем в отдельных странах доходность игровой индустрии уже на протяжении нескольких лет уверенно превышает доходность кино- и музыкальной индустрии вместе взятых. Так, продажи четвертой части культовой

франшизы «Grand Theft Auto» только за первую неделю более чем в два раза превысили кассовые сборы ленты «Аватар» Дж.Кемерона за все время проката кинофильма. Причем приведенное выше сравнение прибыльности высокобюджетных кинематографических и игровых проектов не является случайным. За полвека своего существования видеоигры показали, настолько стремительный качественный рост визуальной составляющей, на момент появления практически полностью лишенной эстетической ценности и являвшейся крайне примитивной, влияет на другие сферы медиа-бизнеса. На текущий момент уже и кинематограф вынужден заимствовать наиболее эффектные сцены из высококлассных игровых релизов для повышения зрелищности блокбастеров [9]. В связи с подобным взрывным ростом доходности и востребованности продуктов игровой индустрии, гейм-дизайн из маргинального увлечения непризнанных компьютерных гениев 70-х гг. превратился в автономную и самодостаточную дисциплину в рамках проектной деятельности, объединяющую в себе новейшие достижения в сфере высоких технологий и привлекающую в свою нишу наиболее востребованных и талантливых художников и специалистов в области цифрового искусства. На данный момент компьютерные и видеоигры усложнились настолько, что при разработке фактически любого игрового проекта возникает необходимость задействовать разнообразные технологические новшества и разведывать инновационные визуальные решения с целью повышения его конкурентоспособности в условиях жесточайшей конкуренции пресыщенного релизами рынка.

С другой стороны, колоссальные финансовые объемы, требуемые для разработки проектов, равно как и достижение некоего предела возможностей аппаратной части, не позволяющего производить качественные изменения визуальной части, привели к определенным последствиям. Так, постоянно увеличивающееся разрешение экрана различных устройств или повышение частоты кадров в секунду уже не способны сами по себе предложить потребителям новые впечатления. Одновременно на протяжении последних нескольких лет в индустрии интерактивных развлечений четко прослеживается тенденция к росту числа независимых разработчиков, проектирующих игры и реализующих их на рынке преимущественно посредством цифровой

дистрибуции для различных типов устройств через специализированные площадки, наиболее значимыми из которых являются «AppStore», «Steam» и «Google Play». Подобное единоличное, в обход цепочки посредников, осуществление всего цикла производства игры с момента генерации идеи и до предоставления пользователю уже готового продукта было характерно для индустрии на момент ее становления [10]. Однако надо сказать, что сейчас в индустрии уже наметилось пресыщение независимыми проектами, и данный тренд постепенно теряет свою актуальность. Подавляющее большинство компаний-разработчиков, чьи продукты на данный момент представлены на рынке, занимает промежуточное положение между независимыми разработчиками-одиночками и компаниями-гигантами типа «Ubisoft», «Electronic Arts», «RockStar Games» и «Blizzard», поделивших между собой значительную часть мирового рынка видео- и компьютерных игр. Небольшие студии, обеспечивающие так необходимую сегменту творческую, жанровую и цифровую диверсификацию, обладают достаточными ресурсами, чтобы привлекать к сотрудничеству большое количество специалистов различного профиля, зачастую работающих над порученными им разделами проекта удаленно. Это обстоятельство позволяет объединять усилия профессионалов, представляющих различные страны, и одновременно учитывать актуальные подходы к визуальной составляющей, что, в свою очередь, обогащает гейм-дизайн как дисциплину, постоянно подпитывая ее оригинальными идеями и методиками.

Игровая деятельность в начале XXI века усложнилась и диверсифицировалась радикально. Чтобы соответствовать уже сформировавшимся предпочтениям и постоянно повышающимся ожиданиям потребителей, гейм-дизайн стал одним из наиболее динамично развивающихся междисциплинарных направлений проектной деятельности. Он органично объединяет в себе номенклатуру, методологию и инструментарий различных научных и практических дисциплин, охватывая столь разнородные виды профессиональной деятельности как кинематограф и программирование.

Изучение особенностей проектирования видео- и компьютерных игр следует начать с определения самого феномена под названием

«игра». Специалисты в сфере людологии (наука, изучающая игровую деятельность в контексте философии видеоигр) и гейм-дизайна выработали большое количество определений понятия «игра». Но ни одно из них не может считаться исчерпывающим и описывающим игровую деятельность во всей ее многогранности и разнообразии. Практикующий гейм-дизайнер, профессор Университета Южной Калифорнии К.Суэйн считает игру «закрытой формальной системой, субъективно представляющей некий аспект реального мира» [11]. Автор употребляет термин «формальная» для обозначения того факта, что данная система функционирует в соответствии с четко определенными правилами, известными всем без исключения участникам игрового процесса. А слово «закрытая» подчеркивает, что правила эти являются действительными только в пределах данной системы. Авторитетный специалист в сфере гейм-дизайна К.Лэнгдон, участвовавший в разработке более 50 игровых проектов, признанных успешными, убежден, что необходимым условием для осуществления игровой деятельности являются «находящиеся друг с другом в конфликте игроки» [12].

В то же время, участвовавший в разработке таких коммерчески успешных проектов, как «Pack-Man World» и «God of War» гейм-дизайнер С.Роджерс в своем пособии по гейм-дизайну «Level up», посвященном выработке комплексного поэтапного подхода к созданию видео- и компьютерных игр, приводит неоспоримое в своей очевидности определение видеоигры как субстанции, отображаемой на экране устройства [13]. Занимающийся проблемами людологии ученый Дж.Юл считает игру «основанной на правилах формальной системой с варьирующимся и поддающимся количественному исчислению результатом, в которой различным итогам присваивается различная ценность, игрок при этом проявляет высокий уровень заинтересованности и прилагает определенные усилия с целью повлиять на достижение желаемого результата, который в свою очередь становится следствием добровольной деятельности, чья ценность является вариативной» [14]. Создатель культовой серии игр «Civilization», гейм-дизайнер С.Мейер дает свое определение игре как «серии значимых выборов» [15]. Авторы методических указаний по

гейм-дизайну Э.Адамс и Э.Роллингс считают игру «серией связанных друг с другом задач, стоящих перед игроком в искусственно созданной среде». А теоретики гейм-дизайна К.Салем и Э.Циммерман в своем труде «Правила игры» определяют игру как «систему, в которой игроки участвуют в искусственно созданных конфликтных ситуациях, определяемых правилами и приводящих к определенному результату, поддающемуся количественному исчислению» [16].

Несмотря на обилие всевозможных определений, подчас противоречащих друг другу, практически все специалисты, изучающие игровую деятельность, признают ее важность как социокультурного элемента человеческого общества. Так гейм-дизайнер и глава студии «Star Mountain Studios» Б.Митчелл в своей книге «Основы гейм-дизайна» утверждает, что человечество «играет уже тысячи лет, чтобы улучшить навыки ведения боя, развить математические и экономические способности, выявить новые таланты, вывести уже имеющиеся умения на новый уровень, а также чтобы просто повеселиться». Во многих культурах игровая деятельность используется как эффективный способ поддержания и повышения боеспособности армии: данную практику применяли как в Китае времен правления династии Минь (1368–1644) и Цин (1644–1911), так и в ходе современных боевых учений, построенных вокруг отработки определенного сценария. Стоит отметить, что и рыцарские турниры эпохи Средневековья обязаны своим появлением широко распространенной в Древнем Риме игровой форме тренировок гладиаторов. В целом же Митчелл отмечает, что игры эволюционируют вместе с человечеством, при этом на их развитие непосредственным образом влияет доминирующая в том или ином обществе культура и технология. Однако стратегические виды деятельности, отрабатываемые в процессе игры, остаются практически неизменными и представляют собой умение управлять имеющимися ресурсами, повышение точности и скорости определенных действий, определение местоположения объектов, достижение силового преимущества, контроль над территорией и т.д.

Игровая деятельность способна дисциплинировать и укреплять не только тело, но разум и дух. Свидетельством тому может служить требование политического лидера Китая Мао Цзэдуна, по настоянию

которого генералы обязаны были улучшать навыки игры в «го» (появилась в Китае от двух до пяти тысяч лет назад), и при наличии внешне простого дизайна предоставляет возможность применять практически неограниченное количество тактик для интенсификации своего индивидуального военно-стратегического мышления [17].

Анализируя вышеприведенные и другие наглядные примеры, можно утверждать, что игровая деятельность представляет собой уникальный психофизиологический процесс, позволяющий человеку приобретать новые знания и умения, оттачивать уже имеющиеся навыки и получать при этом удовольствие. Происходит это, прежде всего, за счет того, что игровая деятельность, несмотря на значительные умственные и физические затраты, воспринимается пользователем как абсолютно добровольная, и отсутствие принуждения в гораздо меньшей степени, чем в ходе трудовой деятельности, приводит к утомлению и появлению негативных эмоций. Важность игры в жизни индивида и общества в целом сложно переоценить, т.к. она способствует более полному раскрытию потенциала человека и повышает его конкурентоспособность. В свою очередь приобретение данных качеств (в зависимости от типа общества) приводит к повышению устойчивости индивида и приобретению привилегированного положения. Примером этой важнейшей функции игровой деятельности служат все классические олимпийские виды спорта, обязанные своим появлением необходимости оттачивать навыки, обеспечивающие выживание в условиях формирующейся античной цивилизации.

На данном этапе развития постиндустриального общества наиболее востребованными являются игры, соответствующие стоящим перед современным человеком задачам. К ним относятся бизнес-тренинги, направленные на отработку техники продаж или развитие корпоративного духа. Как видно из приведенных примеров, и в античном, и в постиндустриальном обществе игровая деятельность выступает в качестве тренировки, в процессе симуляции определенных условий готовящей индивида к успешному решению определенного спектра реальных задач. Приобретенные в игре навыки предоставляют человеку, ни много ни мало, эволюционное преимущество, обучая его своевременно распознавать закономерности

в различных повседневных или связанных с профессиональной деятельностью ситуациях и действовать максимально эффективно в соответствии с отработанными в игровой форме сценариями. В контексте гейм-дизайна архетипические формы игрового процесса, прочно укоренившиеся в массовом сознании, подтверждаются высокой популярностью т.н. «читов», по сути — программных кодов, дающих неоспоримое преимущество в игровом процессе перед противниками или другими игроками, находящимися в острой конкурентной борьбе. При этом основанное на применении таких «читов» неспортивное поведение применительно к компьютерным и видеоиграм именуемое термином «читерство» воспринимается большинством игроков как неприемлемое. Рассматривая же игровую деятельность в целом, стоит отметить, что такое поведение, разрушающее формальную сторону игрового процесса, издревле осуждалось и каралось правилами ввиду его неспособности в надлежащей мере развивать навыки, на приобретение которых и ориентирована игра [18].

Нельзя не упомянуть и тот факт, что игровая деятельность является крайне эффективным инструментом привития господствующих в том или ином обществе моральным принципов и общечеловеческих ценностей, которые в силу добровольного характера участия в игре усваиваются легко и впоследствии воспринимаются индивидом как личные, а не привнесенные извне. Так настольная игра «Змеи и лестницы», появившаяся в Индии во II веке до н.э. и завоевавшая огромную популярность в викторианской Англии, метафорически повествует о борьбе добра со злом. Игрок, попавший на «хорошую» клетку, поднимается вверх, приобщаясь к таким духовным ценностям, как терпение и бережливость, а волею судьбы оказавшись на «плохой» клетке, игрок опускается вниз, к «порокам и бедам». В целом же в докомпьютерную эпоху гейм-дизайн как проектная дисциплина занимался в основном созданием настольных игр, производство которых пережило настоящую революцию в XIX веке, что было обусловлено развитием полиграфической промышленности и сопровождающим удешевлением производства подобных игр. Для данного исторического периода знаковыми оказались такие игры как, например, «Клетчатая игра жизни» (англ. «The Checkered Game of

Life»), изобретенная М.Брэдли и ставшая крайне популярной среди солдат во время Гражданской войны в США между Севером и Югом (1861–1865) [19].

На современном этапе развития общества особую важность приобрела игровая деятельность, осуществляемая с целью подготовки специалистов к своевременному и безошибочному реагированию на возникновение внештатных ситуаций при использовании симуляторов различного типа, применяющихся в стратегически важных сферах. К ним относится: аэрокосмическая отрасль, наземный, воздушный и водный транспорт, химическая и атомная промышленность, хирургия, а также иные виды деятельности, осуществление которых сопряжено с повышенными рисками.

Игровая деятельность в силу многообразия своих проявлений имеет определенное сходство и с искусством, объединяющим в себе элементы трудовой деятельности и игры. Голландский философ Й.Хёйзинги в своем труде «Человек играющий» утверждает, что «культура не рождается в игре, а возникает как игра». Этим он подчеркнул, что искусство оперирует условными формами, отражающими определенные аспекты реального мира, а условность является формой игрового процесса, в котором участвует создающий произведение искусства и его воспринимающий [20]. Однако следует избегать поспешных и недальновидных попыток приравнять искусство к игровой деятельности, на ошибочность которых указывал публицист и политический деятель Г.В.Плеханов, подчеркивая, что игра, в отличие от искусства, не завершается вещественным результатом в форме художественного произведения [21]. Стоит подчеркнуть и ключевые различия игрового процесса и процесса создания произведения искусства на уровне психоэмоционального состояния индивида, принимающего участия в данных видах деятельности. Так, игра ориентирована преимущественно на получение индивидом интенсивных положительных эмоций, что обусловлено выбросом в кровоток нейромедиатора дофамина, известного также как гормон удовольствия и вырабатываемого в результате физической деятельности и в процессе решения задач. В то же время деятельность по созданию художественного произведения чаще всего представляет

собой процесс, изнурительный физически и морально, так как у субъекта творческой деятельности нет уверенности в успешном ее завершении.

Стоит отметить, что к генуинным особенностям игрового процесса специалисты относят:

- добровольный характер участия в ней;
- наличие задач, решение которых игроки стремятся найти в процессе игры;
- наличие правил, регламентирующих течение игровой деятельности;
- присутствие конфликта, эскалирующего с течением времени и являющегося основой развития событий, происходящих в процессе геймплея;
- экспонентное увеличение ставок, т.е. значимость выигрыша увеличивается пропорционально пройденному игровому отрезку;
- интерактивность;
- возможность выиграть или проиграть в результате завершения игрового процесса [22].

Говоря об особенностях игровой деятельности, нельзя обойти вниманием и тот факт, что она способна создавать собственную систему ценностей, безоговорочно принимаемую игроками на время участия в игре, а подчас и по ее завершению. Данное мнение разделяет и практикующий гейм-дизайнер и писатель Г.Костикян, который, говоря об отличительных чертах игры, подчеркивает исключительную значимость как процесса игры, так и ее результатов для всех участников: «Игра — это интерактивная структура, имеющая присущую ей ценность, заставляющую игроков стремиться к достижению цели» [23]. Данное Г.Костикяном определение показывает, что все, имеющее ценность в игре, сохраняет свою значимость только в рамках данной игры. Так, очки, коллекционные предметы, игровая валюта и бонусы, заработанные игроком при прохождении аркады или платформера, ценны и значимы исключительно в рамках данного геймплея, и попытки их использовать при игре в нарды или хоккей является бессмысленным

и неправомочным. Однако в данном правиле, равно как и любом другом, существуют свои исключения. Так ценность внутриигровых объектов переносится в мир реальный в том случае, когда игровой проект становится крайне популярным, и участники игрового процесса готовы приобретать данные объекты за реальные денежные средства. Схожая ситуация наблюдается, в частности, во многих условно-бесплатных играх, где микротранзакции дают геймерам возможность ускорения игрового прогресса и позволяют приобретать персонажей с определенными характеристиками и объекты игровой реальности. Способность игры к формированию развитой системы ценностей в полной мере раскрывается в некоторых играх жанра «RPG» (англ. role-playing games), в рамках которых разработчики и сообщество игроков разрабатывают уникальный фольклор и мифологию игровой Вселенной, существующей в сознании геймеров и находящей свое материальное выражение в контенте тематических интернет-ресурсов и сувенирной продукции.

С точки зрения проектной деятельности важно понимать, что игровой процесс осуществляется в определенных условиях, именуемых игровым пространством и игровым временем. Создание игрового пространства в контексте видео- и компьютерных игр происходит на этапе разработки дизайна уровней (англ. level design).

С точки зрения гейм-дизайна фактором первоочередной важности является способность игры (даже имеющей некий материальный носитель) воздействовать на психоэмоциональный уровень реципиента не с помощью какого-либо носителя, но посредством не обладающего вещественным выражением игрового процесса, ориентированного на решение поставленных в рамках геймплея задач. Именно этой особенностью игра отличается от представленной материальным объектом игрушки, взаимодействие с которой реципиент осуществляет при непосредственном тактильном контакте. В отсутствие такового игры в качестве медиатора взаимодействия на психоэмоциональном уровне использует мотивации и стимулы, вовлекающие реципиента в игровой процесс и вызывающие у него при этом положительные эмоции. Однако стоит отметить наличие в игровой индустрии удачных проектов, комбинирующих

характеристики игры и игрушки. Так, например, франшизы «Lego Batman», «Lego Star Wars» и ряд других позволяют игроку испытать удовольствие и радость от осуществления творческой деятельности по созданию предметов из пластмассовых блоков, задействуя при этом логическое и пространственное мышление. Воссозданные в цифровой среде блоки конструктора по сути своей являются игрушками, контактируя с которыми реципиент получает положительные эмоции от приобретения навыков и решения с их помощью стоящих перед ним задач, что характерно для игровой деятельности в целом.

Однако надо отдавать себе отчет в том, что игра вызывает не только положительные эмоции. Проигрыш или недостаточно высокий результат, не соответствующий ожиданиям игрока практически неизменно сопутствующим практически всем играм, способны вызвать бурную негативную реакцию, вплоть до полной утраты контроля над собой в приступе ярости. При этом финский гейм-дизайнер А.Йервинен утверждает, что «дорога к достижению цели вымощена эмоциями», и игроки отдают себе отчет в том, насколько сильное влияние игровой процесс способен оказать на их психоэмоциональный фон, и, осознавая на возможные последствия, выбирают видеоигры, наиболее полно соответствующие их настроению [24]. Исследователи Д.Зилман и Дж.Брайант в целом разделяют точку зрения А.Йервинена, выдвигая теорию управления настроением, предписывающую потребителям выбирать формы развлечения (видеоигры, кинофильмы или иные виды досуга), позволяющие контролировать свое настроение в рамках данной досуговой деятельности. Данная теория, основана на скрупулезном изучении особенности поведения потребителей продуктов индустрии интерактивных развлечений. С позиции геймдизайна следует учесть, что нивелируя ощущение скуки, пользователи, вероятнее всего, предпочтут игру в жанре «хоррор» или стремительный геймплей игры в стиле «файтинг». От повседневных проблем или фобий пользователям помогут отвлечься казуальные или ролевые игры, обладающие аддитивным геймплеем и способные перенести их сознание в параллельную фантазийную реальность [25]. Таким

образом, осознавая тот факт, что игры вызывают широчайшую гамму эмоций, пользователи, осознанно или подсознательно, прогнозируют возможность получения разнообразных эмоций и подбирают игровой проект таким образом, чтобы максимально эффективно уравновесить свое психоэмоциональное состояние, ведь изобилие представленных на рынке проектов разнообразных жанров всячески этому способствует.

В заключение необходимо отметить выделенные практиком и теоретиком гейм-дизайна Дж.Шеллом особенности психики человека, делающие игровую деятельность в принципе возможной, это:

- образное мышление;
- способность сфокусировать внимание на определенном объекте достаточно продолжительное время;
- воображение;
- эмпатия, представляющая собой способность сопереживать [26].

На основании приведенных выше фактов можно сделать вывод, что игровая деятельность представляет собой сложную и многогранную форму проявления высшей нервной деятельности человека, выполняющую многочисленные функции, обеспечивающие выживание и конкурентоспособность индивида, при этом способную стимулировать получение интенсивных положительных эмоций. А, следовательно, в гейм-дизайне при отборе формирующих геймплей решений необходимо учитывать особенности данного вида проектной деятельности с целью получения качественного, конкурентоспособного продукта, соответствующего ожиданиям потребителей.

**Библиография:**

1. *Schell J*. The art of game design. A book of lenses. — Morgan Kaufmann Publishers, 2008. — P. 38.

2. *Казакова Н.Ю., Назаров Ю.В*. История возникновения гейм-дизайна как самостоятельной формы визуального искусства. Жанры видеоигр и основные этапы их разработки // Дизайн и технология. —

2015. — № 43. — С. 91–99.

3. *Черноземцев В.А*. Игры. Энциклопедический сборник. [Текст]. — Оренбургское книжное издательство, 1995. — 800 с.

4. *Parkin S*. An illustrated history of 151 video games. — Anness Publishing Limited, UK, 2012. — P. 10.

5. URL: http://www.arcade-museum.com/game_detail.php?game_id=7381

6. Фото автора. Выставка «History of video games» в музее «MOMA», Нью-Йорк.

7. *Parkin S*. An illustrated history of 151 video games. — Anness Publishing Limited, UK, 2012. — P. 22–23.

8. URL: http://www.gartner.com/newsroom/id/2614915

9. *Goldberg H*. All your base are belong to us. How fifty years of videogames conquered pop culture. — Three Rivers Press, 2011. — P. Xi.

10. *Stevens Ch*. Appillionaires: Secrets from developers who struck it rich on the App Store. [Text]. — John Wiley & Sons, Ltd., 2011. — 208 p.

11. URL: http://www.javacodegeeks.com/2014/02/introduction-to-gamification.html

12. *Langdon K*. What is a Game? — Polymath Systems, 2000.

13. *Rogers S*. Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. — 523 p.

14. URL: https://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld/

15. *Gibson J*. Introduction to Game Design, Prototyping and Development. — Addison Wesley, 2015. — P. 13.

16. *Salen K., Zimmerman E*. Rules of Play: Game Design Fundamentals. — MIT Press, 2003. — 688 p.

17. *Mitchell B*. Game Design Essentials. — John Wiley & Sons, 2012. — P. 45–47.

18. *Koster R*. A theory of fun for game design. — O'Reilly Media, Inc., 2014. — P. 60.

19. *Mitchell B*. Game Design Essentials. — John Wiley & Sons, 2012. — P. 11.

20. Хёйзинга Йохан. Homo ludens. Человек играющий. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

21. *Плеханов Г.В*. О происхождении искусства // Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура/ Составители

М.В.Алпатов, Н.Н.Ростовцев, М.Г.Неклюдова. 3-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1969. — 544 с.

22. *Schell J*. The art of game design. A book of lenses. — Morgan Kaufmann Publishers, 2008. — P. 41.

23. URL: http://web.archive.org/web/20080602200043/http://www.pen-paper.net/rpgdb.php?op=showcreator&creatorid=2142

24. URL: http://www.academia.edu/364189/Theory_As_Game_Designing_the_Gamegame

25. *Juul J*. The art of failure: an essay on the pain of playing video games. — The MIT Press, 2013. — P. 56.

26. *Schell J*. The art of game design. A book of lenses. — Morgan Kaufmann Publishers, 2008. — P. 231.

В.В. Девдариани

# ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ВЛАДИМИРА ФАВОРСКОГО И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ ОСТ

Статья посвящена изучению философско-эстетической концепции Владимира Андреевича Фаворского, педагога, мастера-гравера, ректора Вхутемаса в 1923–1926 гг., который смог удивительным образом соединить в своей философско-эстетической системе и идеи немецкого скульптора Адольфа Гильдебранда, и отца Павла Флоренского, подвергнуть их творческому переосмыслению и выработать свой уникальный взгляд на искусство, который во многом и определил творческую самобытность ряда художников постреволюционного поколения. Автор статьи рассматривает основные философско-эстетические категории системы Владимира Фаворского и показывает, какое практическое воплощение они получили в живописи художников группы ОСТ.

The article is dedicated to a philosophic and aesthetic concept of Vladimir Andreevich Favorskiy who was President of VHUTEMAS in 1923–1926, an educator and an engraver created his unique view on art combining ideas of German sculptor and art expert Adolf Hildebrand and Russian philosopher and priest Pavel Florenskiy. His view influenced works of the young generation of Soviet painters after the Russian Revolution, such as OST Group painters and defined their unique style. The author of the article focuses on the main definitions of the philosophic and aesthetic system of V.A.Favorskiy and shows how his ideas were realized particularly in the works of OST Group painters.

**Ключевые слова:** Общество художников-станковистов, ОСТ, Владимир Андреевич Фаворский, Александр Дейнека, Юрий Пименов, пространство, время, экспрессионистический реализм.

**Keywords:** OST Group, Vladimir A.Favorskiy, Alexander Deineka, Juriy Pimenov, space, time, expressionism and realism in Soviet Art.

Творчество художников группы ОСТ — яркое и уникальное явление в художественной жизни СССР 20-х годов XX века, явление, порожденное эпохой, «высвеченной огненным светом Октября» 1917 года [1], когда в грандиозном водовороте революционных событий возникало ощущение «спрессовывания» пространства и ускорения темпа исторического времени [1]. В считанные годы, равные целым столетиям, человек стал свидетелем разрушения старого и зарождения нового: новых идей, концепций, парадигм, определивших развитие не только молодого советского государства в XX веке, но и мира в целом.

Соединяясь причудливым образом, эти идеи и концепции приводили к возникновению иногда неожиданных ракурсов и взглядов на окружающую реальность, провоцируя художников к поиску новых средств и приемов, позволяющих наилучшим образом выразить дух того времени, в котором они жили и творили. И в этом смысле творчество художников группы ОСТ особенно примечательно, поскольку на становление живописи молодых остовцев во многом оказал влияние синтез эстетических и философских взглядов Владимира Андреевича Фаворского, педагога, мастера-гравера, профессора ксиллографии и, наконец, ректора Вхутемаса в 1923–1926 гг., который смог удивительным образом соединить в своей философско-эстетической системе и идеи немецкого скульптора Адольфа Гильдебранда, и отца Павла Флоренского, подвергнуть их творческому переосмыслению и выработать свой уникальный взгляд на искусство, который во многом и определил творческую самобытность ОСТа .

Что представляет собой система философских взглядов В.А.Фаворского? Каковы ее философско-эстетические категории? И как они повлияли на живопись молодых художников группы ОСТ? В данной статье мы предлагаем ответить на эти вопросы.

«Художник-философ» — именно так отзывался о В.А.Фаворском В.Эльконин в статье к каталогу выставки, приуроченной к 100-летию со дня рождения художника. По его мнению, художник в своем творчестве стремился «выяснить глубокие основы явлений природы

и человеческой жизни и найти для их выражения современный художественный язык» [2]. Свои философско-эстетические взгляды В.А.Фаворский сформулировал в обязательном для студентов курсе «Теория композиции», который начал читать с осени 1922 г. во Вхутемасе. Следует отметить, что это были не просто 19 лекций искусствоведческого содержания, а скорее духовно-мировоззренческая концепция педагога-философа.

Говоря о В.А.Фаворском как о теоретике искусства и педагоге, нельзя не сказать об истоках его концепции. Прежде всего, это идеи А.Гильдебранда, немецкого скульптора и теоретика искусства, написавшего книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве», которую в 1913–1914 гг. В.А.Фаворский совместно с Н.Розенфельдом перевел на русский язык. Это и годы его учебы в частной художественной Академии Шимона Холлоши в Мюнхене, который, обучая учеников рисунку и живописи, вслед за А.Гильдебрандом, призывал к изучению объективных законов природы, с учетом которых и строится, по его мнению, художественное произведение. Ш.Холлоши настоятельно рекомендовал студентам воздерживаться от субъективного отношения к натуре, но учиться изображать ее такой, какая она есть, отказываясь от слепого копирования предметов. М.Добужинский, который одновременно с В.А.Фаворским проходил обучение в Мюнхене, писал следующее о системе обучения в Академии: «…нам открылось, что рисунок не может делаться пассивно, только по принципу схожести, что изображая что-либо, мы берем на себя громадную ответственность — понять натуру и изобразить ее возможно цельнее. Нам открылось, что нет ничего интереснее, чем понимание натуры <…> Главным моментом, на котором останавливали наше внимание, была цельность, цельное видение натуры» [3, с.71]. Именно Ш.Холлоши, по мнению М.Добужинского, научил их искать в натуре художественную правду. Это умение В.А.Фаворский в полной мере реализует в своем творчестве и именно о таком видении предмета он будет говорить на своих лекциях во Вхутемасе.

Теоретические размышления об искусстве отца Павла Флоренского, блистательного ученого и близкого друга В.А.Фаворского, который по приглашению последнего уже с 1921 г. начал читать курс лекций

по анализу пространственных форм во Вхутемасе, также оказали существенное влияние на мировоззрение художника. В частности, статья П.Флоренского «Обратная перспектива», опубликованная в октябре 1919 г., а также ряд философских работ, написанных ученым в 1910–1920-е гг. [4]. Обучение В.А.Фаворского на искусствоведческом отделении при историко-филологическом факультете Московского университета также сыграло существенную роль в становлении его взглядов. Однако неверным было бы утверждать, что художник в своей деятельности ограничивался лишь популяризацией идей либо теоретиков мюнхенской школы, за что его часто упрекали, либо же концепций ряда ученых, с которыми тесно общался в России [5]. Очевидно, что В.А.Фаворский принадлежал к числу тех людей, которые, творчески переосмысливая эстетические программы и воззрения, стремятся выработать свой уникальный и во многом новаторский взгляд на искусство. И в этой связи примечательно замечание одной из его вхутемасовских учениц Л.А.Жолткевич, которая справедливо отметила, что «в Фаворском удивительно сочеталась европейская и русская культура» [3, с.220]. Именно этот сплав принципов восточного и западного искусства органичным образом проявил себя и в его творчестве, в частности, в гравюре, превратив ее поистине в явление самобытное в советском искусстве, и в тех теоретических взглядах, которые повлияли впоследствии на творчество уже его учеников, в том числе, и молодых остовцев.

Размышляя о древнерусском искусстве и том влиянии, которое оно оказало на становление его собственного творчества, В.А.Фаворский в 1958 г. писал: «Будучи греческого происхождения, оно всегда сложно и диалектично. Подражать ему нельзя, но сколько-то учитывать его принципы и испытывать его влияние <…> можно. И мне кажется, что я более всего приближаюсь к нему, к его принципам, когда рисую с натуры или изображаю в композиции ракурс, фигуру в ракурсе. И, по-моему, это как раз характерно, что когда занят ракурсом, глубиной, и возникают плоскостные тенденции, приводящие иногда к обратной перспективе. И в этом сказывается диалектика древнерусского искусства» [3, с.451].

Одной из ключевых категорий философско-эстетической

концепции В.А.Фаворского является категория целостности или цельности. Надо сказать, что проблема целостности художественного произведения волновала многих художников и искусствоведов того времени. И Фаворский не был единственным в ряду исследователей этой проблематики. О цельности писал и А.Гильдебранд, и отец П.Флоренский, от чьих идей частично отталкивался В.А.Фаворский в своих рассуждениях о ней. Так, например, А.Гильдебранд видел в цельности лишь архитектонику, конструкцию художественного произведения. По его мнению, чтобы художественное произведение могло стать самостоятельным целым, «подражательное содержание должно быть развито и поднято в высшую стадию искусства» [6, с.3], которую он и называл «архитектонической». При этом архитектуру он понимал как «построение целостной формы». Скульптор-теоретик полагал, что «такая архитектура, такой внутренний строй существует в драме, в симфонии; они представляют органическое целое известных отношений так же, как и картина, и статуя, хотя бы мир форм этих искусств и был совершенно различным» [6, с.3]. П.Флоренский же, в свою очередь, рассматривая произведение искусства как целостный организм, подчеркивал, что все в таком организме «функционально связано со всем и нет ни единого бесполезного для целого или ненужного элемента. В отдельности элементы не имеют самостоятельного значения, но подчинены целому и только с позиции этого целого определяется их художественное значение» [7].

В трактовке В.А.Фаворского целостность (или цельность) — понятие многогранное. Он рассматривал ее и как нравственную категорию, и как закон существования бытия, и как закон восприятия художником окружающей его действительности. Вот как он писал об этом: «Цельность — это понятие нравственное. <…> мы ищем и выражаем в каком-нибудь пейзаже или портрете цельность, или красоту этой вещи или пространства — сложность понимаем как цельное» [8, с.44]. По его мнению, «цельность предполагает сложность, только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей» [8, с.48]. И если мы говорим о композиционном изображении, то

синтез противоположностей следует понимать как воплощение единства таких противоположных категорий, как пространство и время, статика и движение, предмет и пространство, содержание и форма, конструкция и композиция, материал и идея и др. [9].

В.А.Фаворский полагал, что все вещи в этом мире живут своей жизнью и влияют друг на друга, вступают в отношения друг с другом. Для художника важно научиться понимать эти отношения между вещами, выявлять ту форму, которую они приобретают путем движения. Это и есть цельное видение явлений и вещей в окружающей его действительности. «Гениальный художник <…> схватывает сразу, непосредственно всю сложность видимого и, держа все во внимании, объединяет все и доводит до цельности» [8, с.45]. Если А.Гильдебранд рассматривал только цельность конструктивную, то В.А.Фаворский говорил о единстве трех ее форм, а именно: о цельности материала, конструкции и композиции. Самой примитивной формой цельности является, по его мнению, цельность материала. «Если говорить о пластической композиции, то она проявляется <…> профилем и фасом — фасовой формой в соединении с профильной формой. Профильная форма роднит форму с плоскостью, а фасовая делает всю композицию неподвижной, прикрепленной к этому месту. Силуэт и форма и пластика рельефа должны спорить и давать в конце концов синтез. Это вторая форма цельности, ее можно назвать конструктивной цельностью. Ее восприятие будет, главным образом, через вчувствование» [8, с.89]. Далее он продолжает развивать эту мысль, подчеркивая, что «вся плоскость изобразительная готова принять любую конструкцию, отметить центр и боковые области, принять любую цельность в двух измерениях, а планы — это прямое порождение плоскости… Но при помощи изобразительной плоскости мы изображаем пространство, предмет пропитывается пространством, и мы получаем третий вид цельности — композиционный» [8, с.48]. При этом основа у композиционной и конструктивной цельности разная. Конструкцию мы всегда воспринимаем функционально, композиция же обусловлена пространственностью [8, с.48]. Кроме того, по мнению Фаворского, конструктивная цельность не заменяет композиционную. Если конструкция и может существовать без композиции, то последняя не

может существовать без первой. В произведении искусства все три формы присутствуют вместе. И именно тогда произведение искусства наполняется особым ритмом и поэзией.

Взгляд на жизнь как на нечто многообразное, наполненное диссонансами, образующими в своей взаимосвязи некое органичное единство, был схож с идеей антиномий отца П.Флоренского, который, в свою очередь, подчеркивал, что снятие противоречий «возможно только на уровне абсолютного бытия, в божественной сфере — в конечном единении всего многообразного и противоречивого. Поэтому описать более или менее адекватно мир и жизнь в целом, в их сущностном единстве на вербальном уровне можно только с помощью антиномий» [7, с.217]. И действительно, достаточно взглянуть на гравюры В.А.Фаворского 1920-х годов, которые могли видеть и юные остовцы, как мы ощущаем всю силу конфликта пространства и предмета, планов, плоскости и глубины, цвета и формы, образующих некое органическое единство противоположностей. За этим накалом противоречий ощущается потенция жизни, мощные потоки энергии природы. Именно такую цельность мы видим и в ранних работах Александра Дейнеки. Так, например, в картине «На стройке новых цехов» (1926 г.) он строит изображение на соединении противоположных элементов, которые в своей совокупности образуют композиционную цельность. На картине перед нами молодая стройная девушка, ей противопоставлена фигура зрелой женщины-работницы завода, тянущей вагонетку. Для их изображения А.Дейнека использует разные цветовые гаммы: для молодой — светлую и темную — для зрелой. Необычно он размещает и фигуры на плоскости — по диагонали, причем девушка изображается в пол-оборота к зрителю, а женщина — спиной. Создается ощущение приближения массивной женской фигуры к краю картины. Кажется, что она вот-вот преодолеет границы рамы и окажется в пространстве зрителя. Это ощущение еще более усиливается за счет дальнего плана в той части картины, на которой изображена женщина с вагонеткой, — он представляет собой своеобразное окно в глубину. И здесь опять художник противопоставляет почти что ажурные заводские конструкции, виднеющиеся в глубине, массивной

мускулистой женской фигуре. Совмещая в одной композиции разные пространственные и временные явления, А.Дейнека создает целостное динамичное художественное изображение.

Понятие композиции в теоретической системе В.А.Фаворского является неотъемлемой частью категории цельности. Без композиции цельность художественного произведения невозможна. Композиция мыслится им не просто структурой художественного произведения, а представляет собой нечто, что налично в самой природе. Задача художника заключается в том, чтобы путем художественного видения, которое, в свою очередь, организовано знанием законов природы, формы и восприятия, увидеть эту суть и изобразить ее на полотне. Такое понимание композиции мы находим у П.Флоренского, который пытался развести термины «композиция» и «конструкция». Под композицией отец Павел понимал «план организации пространства», некую совокупность изобразительно-выразительных средств, таких как форма, линия, цвет и пр., тогда как конструкцию мыслил как некое смысловое единство изображаемого предмета [7, с.234].

И если конструкция, по его мнению, определяется самой изображаемой действительностью, то композиция — художником. И конструкция, и композиция присутствуют в произведении искусства и составляют «антиномическое единство» [7, с.234]. В.А.Фаворский вслед за П.Флоренским отводит композиции первостепенную роль, поскольку композиционный принцип помогает художнику проникнуть в эстетическую природу художественного произведения, понять его уже не просто как конструктивную вещь, изолированную от мира, а постичь его как художественно-поэтическую реальность. В.А.Фаворский, рассуждая о композиции, уделяет внимание таким категориям, как пространство, движение, время. По его мнению, «все, что нами воспринимается в действительности, воспринимается нами в пространстве и во времени… Реальность нами воспринимается четырехмерно, а не трехмерно (четвертое измерение — время), и поэтому перед рисунком стоит задача изобразить время, если этот рисунок желает передать реальную действительность, а не является условным изображением препарированной действительности» [8, с.47]. Далее он продолжает эту мысль и отмечает, что «изображение,

претендующее быть художественным, имеет задачей организовать, изобразить время <…> изображение <…> организует и изображает время и, следовательно, здесь обязательно должен встать вопрос о цельности изображения, так как, давая разновременное, мы должны дать все цельно, как бы единовременно, передавая динамику, мы должны в изображении дать динамику-статику, тогда как чисто пространственный, условный рисунок не должен думать о цельности изображения, так как он механически приходит к единовременности и стремится к буквальной статике» [8, с.47].

Но возникает вопрос: как же возможно измерить время, изобразить его? Ответ на него мы находим в одной из книг В.А.Фаворского: «Художник должен взять момент в движении, соединить его с предыдущим моментом и с последующим так, чтобы один момент переходил в другой. Если художник передает пространство, то в силу того, что он изображает обычно, больше того, что он может одновременно увидеть, передавая в изображении точку зрения, а точку зрения важно передать правдиво, он невольно встретится с боковыми областями и принужден соединить разновременное… Композиция — это и есть соединение разнопространственного в изображении» [8, с.76].

И в этой связи важно подчеркнуть, что проблема времени в художественном изображении не рассматривалась до В.А.Фаворского ни теоретиками искусства мюнхенской школы искусствоведения, ни искусствоведами России. Он стал первым, кто придал данной проблематике огромное значение.

Уже в ранних гравюрах В.А.Фаворский отказывается от использования прямой перспективы. Ту же тенденцию мы видим и в ряде работ остовцев в 1920-х гг. В этой связи интересны рассуждения Фаворского, сделанные им относительно использования прямой и обратной перспективы в построении художественного изображения. Очевидно, что на взгляды В.А.Фаворского в этом отношении оказал существенное влияние П.Флоренский, который в своей статье «Обратная перспектива» доказал, что линейная перспектива — только лишь одна из возможных схем изобразительности, «соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований

мира…» [10, с.14]. Философ подчеркивал, что в силу того, что каждая эпоха может чувствовать мир определенным способом, она требует использования определенного приема изобразительности. Поскольку первым требованием художника, по мнению П.Флоренского, является переорганизовать выделяемый им в качестве материала определенный «вырезок пространства в самозамкнутое целое» [10, с.26], то ему необходимо отменить перспективные соотношения, а, следовательно, отказаться от натурализма, пустого копирования природы, уйти от кантово-эвклидовского мировосприятия, отстаивающего исключительность самого художника и его местопребывания как центра мироздания. С точки зрения П.Флоренского, художник, изображающий мир только с позиции своего местонахождения, изначально обрекает изображение на статичность и мертвенность. По его мнению, человек в действительности не может смотреть на мир только одним глазом, поскольку от природы наделен бинокулярностью зрения. И художник смотрит на мир с разных точек зрения, «владеет постоянным коррективом иллюзионизма, ибо второй глаз всегда показывает, что перспективность есть обман» [10, с.63]. В своих рассуждениях он приходит к заключению, что живопись, идущая по пути иллюзионизма, не может обойтись без прямой перспективы, подлинное же искусство ставит своей целью не создание подобий, не пустое копирование природы, а ее синтезирование. Такое искусство всматривается в реальность, «стремится постичь глубинную жизнь форм этой реальности и изобразить их в аспекте их внутренней ценности» [7, с.240]. П.Флоренский писал, что «художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее» [7, с.241] , и поэтому он не стремится к созданию ее фотографии, а создает синтетический образ вещи, который возникает в процессе ее изучения.

Основываясь на выводах П.Флоренского, В.А.Фаворский дополняет философа и указывает, что прямая перспектива не учитывает время. И это одно делает изображение нереальным. Композиционное же оформление изображения может быть решено использованием обратной перспективы в построении изображения на плоскости, которая позволяет «выбрать план, подчинить план, словом, планам придать особое значение» [8, с.79]. Одной из основных задач подлинного искусства является задача синтезировать время, создать



Рисунок 1. *Фаворский В.А.* Иллюстрация к драме А.Глобы «Фамарь» (1923 г.)



Рисунок 2. *Дейнека А.А.* Перед спуском в шахту (ГТГ, х.м., 1925 г.)

ту или иную форму временной цельности [9, с.268]. В.А.Фаворский много говорит о трех типах эстетического осознания времени. Так, время, по его мнению, можно воспринимать как нечто, не имеющее ни начала ни конца, его можно представлять себе дискретно и рассматривать как цепь последовательных событий, а также время можно воспринимать как некое единство прошлого, настоящего и будущего [9, с.268].

В своем стремлении к цельности изображения художник организует время по своему усмотрению: он выстраивает события в ряд, как, например, создавая фриз, книжную иллюстрация или кино, или же художник стремится к тому, чтобы «действительности, расположенной во времени и пространстве», придать зрительную цельность [9, с.269]. В первом случае мы ощущаем движение времени и получаем двигательную цельность. Во втором — мы получаем воспринимаемый образ, который при анализе раскрывается как временной, но в нем время, согласно Фаворскому, уже оценивается как прошлое и настоящее, причем настоящее совпадает с центром композиции. Если двигательную форму цельности Фаворский называет конструктивной и подчеркивает, что яркой формой ее выражения является кино, то зрительную форму цельности он связывает с композицией, крайней формой выражения которой является станковая картина, «где мы

время как бы завязываем узлом и где оно оценивается нами как прошлое и настоящее, прошлое, стоящее за спиной и окружающее нас, и настоящее — центр композиции, все объединяющий, в который мы углубляемся» [9, с.269].

Обращение к иллюстрациям к драме А.Глобы «Фамарь», созданными В.А.Фаворским в 1923 г., дает нам возможность увидеть, как художник в своем творчестве выразил основные идеи своей философско-эстетической концепции о композиции, цельности, пространстве и времени. В представленной иллюстрации к «Фамари» (рис. 1) мы видим четко продуманную композицию художественного изображения, в которой В.А.Фаворский реализует свою идею соединения в одной точке «разнопространственного и разновременного» путем визуального деления листа на две логические части, изображающие сюжеты, которые происходят в разных местах и в разное время. Кроме того, он усложняет композицию правой части гравюры за счет включения в изображение дополнительных планов. Художник выделяет также темным цветом фон в этой части листа. Несмотря на противопоставление темной и светлой частей гравюры, художественное изображение едино, каждая его часть дополняет другую. В.А.Фаворский подчеркивает динамичность изображения штриховкой и размещением фигур на листе в разных ракурсах. При всей своей плоскостности оно объемно, что достигается за счет изображения фигур в пол-оборота, их размещения на пространстве листа. Интересны в этой связи и варианты штриховки, которые использует художник для изображения объема фигур: линии округлые, четкие, формируют складки их одежды в левой части гравюры и более тонкие, в ряде случаев несколько размашистые, то горизонтальные, то вертикальные и даже диагональные — в правой части гравюры. Кроме того, В.А.Фаворский с помощью усиления черного цвета штриха подчеркивает объемность строения тела фигур. Достаточно посмотреть на спину фигуры, изображенной в полный рост в правой части гравюры.

Те же идеи нашли яркое воплощение в серии гравюр, сделанных В.А.Фаворским для иллюстрации книги «Руфь» (1924 г.). Так, например, в гравюре «Руфь и Нооми Любезная» ему удается изобразить в одном моменте времени разные события. При взгляде на лист, мы невольно

чувствуем всю энергию пространственной лепки образов, напряженное силовое поле, создающееся за счет контрастности в цвете, движений линии, штриховки, расположении фигур, использовании и прямой и обратной перспективы, что «придает единство и цельность глубине изображаемого пространства» [3, с.96]. Но вся эта противоречивость удивительным образом приведена к гармонии и цельности. Все элементы как бы сплавлены воедино, соединены в один узел, делая изображение цельным. Эта цельность и гармония подчеркнута кругом, который как бы умиротворяет всю композицию изображения.

Идеи осмысления действительности, создания единого обобщенного образа современных художнику явлений, изображение «разнопространственного и разновременного», т.е. всего того, о чем говорил на лекциях и показывал в своих гравюрах В.А.Фаворский, развивал в своем творчестве А.Дейнека.

В этой связи интересно сравнить такие его работы, как «Футбол» (1924 г.), «Перед спуском в шахту» (1925 г.) с гравюрами учителя. Комментируя одну из ранних картин А.Дейнеки, представленных на «1 Дискуссионной выставке» в Москве, Я.Тугендхольд отметил попытку молодого автора создать «настоящую синтетическую картину» [11]. И действительно, художник в ранних работах пытался соединить приемы, которые использовал «учитель» в своем творчестве, а также ракурсные возможности фотографии и монтаж, который применялся в кинематографе.

В картине «Футбол» А.Дейнека, как и В.А.Фаворский, продумывает композицию изображения, стремясь к единству всех элементов картины. Следуя идеям своего учителя, он соединяет разные планы в единое целое. В стремлении передать движение художник располагает фигуры в пол-оборота и размещает их на почти белом фоне, что нам напоминает лист в гравюрах В.А.Фаворского. Эти же идеи он реализует в картине «Перед спуском в шахту» (рис. 2), где мы видим обобщенные массивные фигуры рабочих-шахтеров, которые также показаны художником в неожиданных ракурсах. Их движения естественны и непринужденны. Отказываясь от прямой перспективы, А.Дейнека, как и В.А.Фаворский, строит пространство картины за счет визуального деления листа на несколько планов, расположения фигур на полотне,

противопоставляя силуэты изображениям в фас. Кроме того, усиливает ощущение пространства и выбранный им цвет — черный и белый. Так, например, изображая силуэт рабочего в черном цвете на белой части холста, художник особенно подчеркивает глубину полотна. Как справедливо заметил А.А.Федоров-Давыдов, картина несколько напоминает гигантскую гравюру [12].

Обобщенность форм, их лаконичность, соединение разных планов в единое целое, динамичность — все это дает возможность зрителю по-новому увидеть мир. К этому впечатлению стремился и К.Вялов, создавая свою картину «Милиционер» (1923 г.). Массивной фигуре милиционера — этому сильно обобщенному образу, противопоставляется маленький по размеру автомобиль в левом углу картины. К.Вялов как бы монтирует изображение на холсте, состоящее из нескольких кадров, пытаясь показать зрителю в едином моменте времени разнопространственные и разновременные явления. При всей сухости и графичности изображения, оно не выглядит плоскостным. Объем фигуры достигается за счет светотени, а пространство картины создается размещением фигур на холсте и выделением светом нижней правой и верхней левой частей картины.

Очевидно, что уже в этих ранних работах художников ОСТа заметен их интерес к проблемам пространства и времени, композиции и конструкции, цельности восприятия и движения.

Еще одна черта, которая объединяет ранние гравюры В.А.Фаворского — это решение плоскости, на которой выстраивается изображение, по принципу рельефа. Об этом он сам писал в письме к искусствоведу И.Г.Мямлину 3 декабря 1963 г.: «…мои ранние работы <…> можно решить таким образом: художник в своих первых работах <…> ищет тип рельефа, для себя приемлемого, и когда находит его, применяет в разнообразных дальнейших работах. Мне кажется, что я в ранних произведениях делал объемный рельеф, нечто вроде кубистического рельефа. Говоря просто, тут было соединение фаса с профилем, и богатство заключается в том, что фас обогащает профиль, а профиль делает сродни плоскости фас» [3, с.143].

Понятие рельефа – одно из сложнейших для понимания в творчестве В.А.Фаворского. Свои рассуждения на эту тему он во многом основывал

на идеях А.Гильдебранда, обратившегося к данной проблематике в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве». Рассуждая о законах художественного восприятия, он первый сформулировал одну из важнейших проблем — как сформировать трехмерные впечатления от реальности на двухмерной плоскости, причем сделать это в форме воздействия, которая независима от реальной глубины [3, с.74].

Он ввел понятие пластического рельефа и наглядно продемонстрировал, как можно создать такой рельеф. Художнику необходимо представить себе изображение как зажатое между двумя параллельными стеклянными стенами. Крайние точки фигуры при этом должны касаться этих стен. Очевидно, что фигура занимает пространство, глубина которого равна расстоянию между двумя стенами. Он продолжает свою мысль, указывая, что «…фигура, если смотреть на нее спереди сквозь стеклянную стену, объединяется с одной стороны, как ясный образ предмета, в едином плоскостном слое, а с другой стороны, восприятие объема фигуры <…> облегчается весьма через восприятие такого простого объема, какой представляет общее пространство, занимаемое ею. Фигура <…> живет в плоскостном слое, занимающем одинаковую с ней глубину, и каждая форма стремится распространиться в плоскости, то есть выяснить себя» [6, с.44].

От каждого художника зависит, какую меру глубины плоскости ему избрать: можно, использовав прямую перспективу с единой точкой схода в глубине, создавать иллюзию жизни, или же работать только на поверхности плоскости, а можно стремиться и к возвратам пространственных слоев и уходам в глубину одновременно, к разнообразным соединениям профиля, который решен более плоскостно, и фаса, решенного более объемно. И в третьем случае художник создает сложный рельеф на плоскости. Именно такой рельеф мы и видим в гравюрах В.А.Фаворского 1920-х гг.

Очевидно, что идеи рельефа получили практическое воплощение в творчестве ряда художников Общества станковистов. Так, например, П.Вильямс, создавая образ Всеволода Мейерхольда («Портрет В.Э.Мейерхольда» 1925 г.), решает композицию по принципу плоскостного рельефа. Он отказывается от использования прямой перспективы, накладывая на плоскую поверхность фигуру, которую лишь слегка погружает в глубину. К идее сложного рельефа приходит

в своем творчестве А.Дейнека. Эту точку зрения подтвердил сам В.А.Фаворский, который написал в 1934 г.: «Дейнека в своих последних работах добивается рельефа, предельной глубины, большой цветности и конкретности» [3, с.239].

Одним из ключевых моментов философско-эстетической концепции В.А.Фаворского является его взгляд на искусство как на единство добра, истины и красоты, способного оказывать огромное положительное воздействие на духовную жизнь общества. В основе любого творчества, по его мнению, лежит любовь к жизни, людям и природе [8, с.35]. Только когда художник любит, он способен увидеть внутреннюю жизнь вещи, которую изображает, увидеть ее красоту или, говоря словами П.Флоренского, увидеть «лики» вещей, их эйдетические основания.

В.А.Фаворский, вслед за Флоренским, рассматривал процесс создания художественного произведения как познавательно-созидательный творческий акт, благодаря которому мы познаем окружающую нас действительность. Художественное произведение — это и живой организм, который, созданный однажды, живет в культуре многие века, участвует в формировании духовной атмосферы общества. В.А.Фаворский призывал своих воспитанников к созданию произведений «подлинного искусства», которое должно было вобрать в себя положительный опыт мирового искусства в целом и противостоять формализму. Рассматривая реализм как направление и метод в искусстве, он говорил о необходимости разграничения таких понятий, как реализм и натурализм. В.А.Фаворский выступал против копирования природы, стремления к оптическому подражанию ей, поскольку в этом случае художник механически относится к материалу и рассматривает форму только как средство выражения содержания.

В своем желании создать точную копию, художник теряет то особое мироощущение, которое наделяет картину одухотворенностью и накладывает на нее печать своего времени. В.А.Фаворский считал, что «высокие произведения искусства должны поражать и оригинальностью, и музыкальностью, ритмичностью, но что в них особенно кажется удивительным, что восхищает и поражает — это «точность». Точность в передаче правды природы, точность рисунка и цветовых отношений, и особенно поражает точность музыкальная, точность ритмическая» [8,

с.50]. Иллюзионизм же ведет, по его мнению, к потере того главного, что составляет основу художественного произведения, а именно: «пластической идеи», обладающей «характерным ритмом». Только те произведения искусства, которые «идут от жизни», и наделены этими «пластическими идеями», выражающими «ритмически и музыкально современность» и создают то, что называется «стилем эпохи» [8, с.52]. Подобные рассуждения напоминают размышления П.Флоренского о «чистой живописи», которая, по мнению философа, являет собою «новую реальность», тождественную в данном случае символизму и противоположную реализму в смысле создания пустой копии натуры. Интересно, что понятие реализма П.Флоренский употребляет в средневековом смысле этого слова, которое означает «узрение истинного прообраза вещи (ее лика)», «созидание новой реальности». Поэтому, когда В.А.Фаворский объяснял своим молодым воспитанникам, как создается реалистическое произведение искусства, он советовал им при изображении предмета на время забыть, что это такое. Он писал: «Когда рисуете с натуры человека — забудьте, что это человек, и тогда он получится» [3, с.232]. И здесь он предлагает отойти от перечисления отдельных черт, что ведет, по его мнению, к потере образа, а на какой-то момент сознательно уйти от того, что знает о предмете изображения, чтобы потом прийти к нему снова. Следует отметить, что в этом случае В.А.Фаворский созвучен идеям В.Шкловского, представителя формального метода в литературоведении, который в начале XX века провозгласил принцип «остранения» образа.

Подводя итог нашему рассуждению о влиянии философско-эстетических взглядов В.А. Фаворского на формирование творческого языка молодых советских художников-членов Общества станковистов, необходимо подчеркнуть, что в попытке отразить «разнопространственное и разновременное», запечатлеть динамизм быстро меняющихся событий окружающей их жизни, во многом противоречивой и сложной, остовцы подошли к созданию своего варианта реалистического произведения, заметно отличающего их живопись от работ современных им художников. И это уже не натурализм в смысле пустого копирование природы, а именно тот реализм, который обобщает, оценивает, провозглашает свою, живую и настоящую реальность. Вовсе не случайно А.А.Федоров-Давыдов охарактеризовал

искусство остовцев как «экспрессионистический реализм» [13, с.14]. Он писал, что в своих работах «молодежь группы ОСТ» стремилась «художественно осознать современность сквозь проблему функции вещи, т.е. движения и пространственных отношений» [13, с.14].

Используя в своем творчестве такие средства живописи, как обобщенность образов, синтетичность, продуманность и цельность композиции произведений, тщательная организация всех элементов на полотне, лаконичность, отказ от прямой перспективы, плоскостность и ракурсность изображения им удалось, по сути, создать монументальные произведения, выразившие особую мажорную ритмику современной им эпохи.

**Примечания:**


1. *Борев Ю.* Луначарский. — М., 2010. — С. 70.

2. *Эльконин В*. Владимир Андреевич Фаворский. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. — М., 1986. — С. 19.

3. *Загянская Г.* Владимир Фаворский. Обстоятельства места и времени. — М., 2006. — С. 71.

4. См., например: *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. — М., 1914; Он же. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1924; Он же. Иконостас. — М., 1922.

5. *Кауфман Р.*, *Мальцева Ф.* Творчество В.А.Фаворского // Искусство. — 1937. — № 1.

6. *Гильдебранд А*. Проблема формы в изобразительном искусстве. — М., 2011. — С. 3.

7. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. — М., 2007. — С. 227.

8. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. — М., 1986. — С. 44.

8 13. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. — М., 1986.— С. 48.

9. *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм 1920–1930-е гг.: Проблемно-тематические очерки и портреты. — М. , 2007. — С. 264.

10. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. — М., 1996. — С. 14.

11. *Костин В.* ОСТ. — Л., 1976. — С. 32.

12. *Федоров-Давыдов А.А.* Печать и революция. — М., 1925. — № 5–6. — С. 272.

13. *Федоров-Давыдов А.А.* Вопрос о новом реализме в связи с западно-европейскими течениями в искусстве // Искусство трудящихся. — 1925. — № 17. — С. 14.

**Библиография:**


1. *Борев Ю.* Луначарский. — М., 2010.

2. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. — М., 2007.

3. *Гильдебранд А*. Проблема формы в изобразительном искусстве. — М., 2011.

4. *Загянская Г.* Владимир Фаворский. Обстоятельства места и времени. — М., 2006.

5. *Кауфман Р.*, *Мальцева Ф.* Творчество В.А.Фаворского // Искусство. — 1937. — № 1.

6. *Костин В.* ОСТ. — Л., 1976.

7. *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм 1920–1930-е гг.: Проблемно-тематические очерки и портреты. — М., 2007.

8. *Федоров-Давыдов А.А.* Вопрос о новом реализме в связи с западно-европейскими течениями в искусстве // Искусство трудящихся. — 1925. — № 17.

9. *Федоров-Давыдов А.А.* Печать и революция. — М., 1925. — № 5–6. — С. 272.

10. *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1924.

11. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. — М., 1996.

12. *Флоренский П.* Иконостас. — М., 1922.

13. *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. — М., 1914.

14. *Эльконин В*. Владимир Андреевич Фаворский. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. — М., 1986.

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 А.Н.Некрасова «Мороз, Красный нос», над иллюстрациями к которой 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». Plastov worked on the illustrations to the poem during the one of the most dramatic period of the XXth century.

**Ключевые слова**: 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» [1], — писал художник в автобиографии. 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 говориться, 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 противится 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» [3, 18], — писал Пластов в эти годы.

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 А.Н.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 то 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 г. 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 было 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 иллюстрирования 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 искусствоведа 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.

Т.Д. Карякина

# СВЕТСКИЕ ТЕМЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ФАРФОРЕ ЭПОХИ БАРОККО

В статье рассматриваются произведения фарфора, главными для которых стали темы светской жизни. Выдающимся модельмейстером Мейсенской мануфактуры И.И.Кендлером были созданы так называемые кринолиновые группы. Среди скульптур Венской мануфактуры интересны произведения Л.Даннхаузера. Высокий художественный уровень отличает живопись на фарфоре Дж. делла Торре — мастера мануфактуры Каподимонте.

Some works of porcelain, the subject of which is connected with life of aristocracy, are analyzed in this article. There are sculptures by J.J.Kaendler (Meissen) and L.Dannhauser (Wien) and also painting on porcelain by G. della Torre (Capodimonte).

**Ключевые слова:** фарфор, светские темы, Мейсен, Вена, Каподимонте, Кендлер, Даннхаузер, делла Торре.

**Keywords:** porcelain, life of aristocracy, Meissen, Wien, Capodimonte, Kaendler, Dannhauser, della Torre.

Западноевропейский фарфор первой половины XVIII в. стал отражением придворной жизни того времени, вкусов и идеалов аристократии. Наиболее ярко это проявилось в произведениях Мейсена. Так называемые кринолиновые группы И.И.Кендлера стали одной из вершин в истории европейского фарфора. К.Берлинг писал о том, что кринолиновые группы относятся к той категории мейсенского фарфора, которая особенно любима, поскольку в них отражена жизнь высших слоев общества [1].



Рисунок 1. Дама, кавалер, целующий ей руку, и мальчик-негр. Мейсен, И.И. Кендлер, 1737

В 1737 г. Кендлер создал скульптурную группу «Дама, кавалер, целующий ей руку, и мальчик-негр» [2].

Композиция данного произведения фарфора (рис. 1) восходит к гравюре по рисунку Ф.Буше к пьесе Мольера «Сицилиец». Скульптура Кендлера не является иллюстрацией к произведению Мольера, где главная героиня — Изидора — рабыня. Мейсенская группа изображает сцену из жизни высшего света, а дама здесь доминирует и повелевает. Кендлер использовал здесь прием театральной мизансцены. Держа в руках чашку кофе, дама обращается к слуге-негру. В это время кавалер, опустившийся на одно колено, целует ей руку. Особая выразительность присуща фигуре кавалера. Великосветский характер сцены проявляется и в роскоши костюмов. Нарядный и сложный рисунок ткани платья дамы с типичным для барокко крупным раппортом и яркий цветовой аккорд полихромной росписи существенно дополняют впечатление.

Одной из наиболее выдающихся кринолиновых групп является «Дуэт» (1737 г.) [3]. Здесь изображена знаменитая певица Фаустина Бордони и ее муж — королевский придворный капельмейстер и композитор Иоганн Адольф Хассе (рис. 2). Эта скульптура приобретает обобщающий



Рисунок 2. Дуэт. Мейсен, И.И. Кендлер, 1737

характер. Кендлер ориентировался на гравюру Э.Нильсона «Die Music bei Hoff». «Дуэт» является превосходным творением барокко. Даже предмет мебели здесь уникален, он повторяет софу из Дрезденского королевского дворца, которую создал Б.Томэ — учитель Кендлера. С поразительной жизненной убедительностью в фарфоровой скульптуре передана атмосфера придворной жизни, высокий строй души музицирующих дамы и кавалера. Теме соответствует и богатейшая ритмика произведения — гармония подвижных диагональных и плавных круглящихся линий как визуальная параллель звуковым мелодическим построениям. Роспись чистыми яркими красками и золотом сообщает скульптуре мажорное звучание, напоминая о характерном для XVIII в. девизе «vive la joie». Кринолиновые группы показывают преимущества фарфоровой пластики, ведь данные сюжеты невозможны в монументальной скульптуре.

На Венской мануфактуре в ранние годы был создан ряд скульптур Л.Даннхаузером. Их называют «бесцокольными» или «группами на канапэ». Превосходным образцом в этом отношении является «Дама с собачкой на коленях» (1744–1747 гг.) [4]. Скульптура эта не имеет росписи. Здесь изображена придворная дама, судя по ее облику и манерам. Она представлена сидящей на канапэ. Опорой скульптуры является широкая кринолиновая юбка. Влияние Кендлера здесь, бесспорно, есть. Однако в произведениях Даннхаузера мы видим черты неповторимого своеобразия.



Рисунок 3. Дама и кавалер. Мейсен, И.И. Кендлер, 1744

Если Кендлер показывает обобщенный тип придворных, то данное произведение Вены — явно портретное реалистичное изображение. И если в композициях Кендлера часто присутствует игровое начало, а авторская позиция иногда может определяться как ироническая, то венская дама отличается абсолютной естественностью, благородством и тонким интеллектуализмом. Чувствуется, что художник восхищается своей моделью. Платье дамы без излишней роскоши, ее изящная прическа, полный спокойного достоинства наклон головы и доброжелательный взгляд — все наделяет эту скульптуру чисто венским обаянием и элегантностью.

Среди кринолиновых групп Мейсенской мануфактуры мы также находим портреты высокопоставленных лиц, запечатленных в обстановке светской придворной жизни. Скульптура «Дама и кавалер» (1744 г.) Кендлера изображает Августа III и его супругу Марию Йозефу [5]. Композиция имеет черты барочного парадного портрета (рис. 3). Позы и жесты портретируемых отличаются торжественностью, облик их полон достоинства. Курфюрст изображен с орденом на груди и орденской лентой через плечо. Парадный портрет, как правило, не раскрывает индивидуальных характеров, а поведение портретируемых обусловлено придворным этикетом. Общему высокому настрою произведения созвучны торжественные величавые ритмы скульптурной композиции.

Колорит дополняет выразительность пластики. Изысканные букеты индианских цветов, напоминая о роскоши крупнораппортных шелковых тканей, подчеркивают драгоценную белизну фарфора.

Эта великолепная скульптура, отмеченная тонким артистизмом моделировки, принадлежит к лучшим творениям Кендлера. При всей условности она несет в себе много жизненной правды. Август III и его супруга представлены не в том варианте парадного портрета, в котором обязательно присутствуют все королевские регалии. Кендлер показывает одну из сцен придворной жизни, в которой главные роли принадлежали этим двум людям, а теперь эта пара изображена в позиции, при которой начинался любимый в те времена (первый танец бала) менуэт.

Музыка и театр — это те явления, которые были неотъемлемой частью придворной жизни XVIII в. В этом отношении тон был задан еще во времена короля-Солнце. В молодые годы Людовик XIV сам принимал участие в музыкальных постановках. В последующие десятилетия при французском дворе традиция участия высокопоставленных лиц в спектаклях была продолжена. Гравюра по рисунку Н.Кошена запечатлела принце де Роан и маркизу Помпадур в III акте оперы Ж.-Б.Люлли «Ацис и Галатея». Любительское представление проходило в театре Версаля в 1749 г. Эта гравюра стала изобразительным источником для создания в Мейсене около 1750–1752 гг. скульптуры, представляющей даму с характерной огромной юбкой-панье [6]. Силуэт мейсенской фигуры, жест ее рук и поворот головы буквально повторяют изображение мадам Помпадур, запечатленное Н.Кошеном. И.Менцхаузен определила, что модель этой скульптуры исполнил Ф.Э.Мейер.

Черты барокко проявились в этом произведении очень своеобразно. Треугольная композиция сообщает фигуре дамы спокойствие. Однако по контрасту с ним действуют детали. Спадающее белое покрывало состоит из выпукло-вогнутых объемов, контуры которых имеют криволинейные очертания. Складки черного шлейфа струятся как водопад, играя бликами глазури, а внизу эта сбегающая масса вздымается подобно волне. Пластическая красота и совершенство создают ощущение роскоши.

Сцены светской жизни присутствуют и в росписях фарфора, и в

станковой живописи. Если обратиться к немецкому изобразительному искусству I половины XVIII в., то можно отметить картины таких художников, как И.Х.Фидлер (1697–1768), И.Г.Платцер (1702–1760) и Н.Грунд (1714–1767). На этих полотнах мы видим представителей светского общества в садах и парках: дамы и кавалеры танцуют, играют на музыкальных инструментах на фоне боскетов стриженой зелени и фонтанов, украшенных барочной скульптурой [7]. В качестве параллели этим произведениям приведем замечательную живописную композицию на мейсенской кружке, выполненной около 1723–1724 гг. [8]. Тема светского досуга на лоне природы просматривается и в произведениях мануфактуры Каподимонте. На одном из предметов (стопа, созданная около 1750 г.) изображены дама и кавалер на прогулке. В этом произведении проявилось незаурядное мастерство живописца Дж. делла Торре. Он специально поместил фигуры на возвышении гористой местности с тем, чтобы они были отчетливо видны зрителю. При этом деревья в отдалении как бы тают в воздушной дымке. Сцена прогулки имеет утонченный живописный характер. Множество нюансов и как бы вибрирующих градаций красок в трактовке фигур, деревьев и облаков удивительно созвучны изменчивым настроениям беседующих персонажей. Пейзаж в данном случае является идеальным аккомпанементом беседе. Живой эмоционально насыщенный диалог мастерски передан в выражении лиц дамы и кавалера.

Тематика и трактовка рассмотренных скульптурных и живописных произведений отражает жизнь придворного общества Саксонии, Неаполя и Вены. И это не случайно, поскольку фарфоровые мануфактуры здесь действовали под эгидой королей Августа III, Карла III императрицы Марии Терезии.

**Примечания:**

1. Berling K. Das Meissner Porzellan und seine Geschichte. — Leipzig, 1900. — S. 87.

2. *Rückert R.* Meissner Porzellan, 1710–1810. — München, 1966. — S. 166; *Бутлер К.С.* Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века. — Л., 1977; кат. 12.

3. *Hackenbroch Y*. Meissen and other Continental Porcelain. — Cambridge (Mass.), 1956; pl. 34; *Menzhausen I*. Alt-Meissner Porzellan. — Berlin, 1988. — Abb. 139.

4. *Ташнадине-Марик К*. Венский фарфор. — Будапешт, 1975; ил. 27.

5. *Hofmann F.H*. Das Porzellan der europäischen Manufacturen im XVIII Jahrhundert. Ein Kunst und Kulturgeschichte. — Berlin, 1932. — Abb. 309; ил. 11, с. 23.

6. *Bierman G*. Deutsches Barock und Rokoko. — Leipzig, 1914. — Abb. 92, 112, 159.

7. *Rückert R*. Op. cit. Taf. III. 8. *Sandon J*. Antique porcelain. — London, 1977. — P. 66.

**Библиография:**

1. *Бутлер К.С*. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века. — Л., 1977.

2. Буше // Художественная галерея. — 94/2006.

3. *Карякина Т.Д*. Мастера западноевропейского фарфора XVIII века. — М., 2006.

4. *Ташнадине-Марик К*. Венский фарфор. — Будапешт, 1975.

5. *Berling K*. Das Meissner Porzellan und seine Geschichte. — Leipzig, 1900.

6. *Bierman G*. Deutsches Barock und Rokoko. — Leipzig, 1914.

7. *Boehn M. von*. Menschen und Moden in achtzehnten Jahrhundert. — München, 1909.

8. *Hackenbroch Y*. Meissen and other Continental Porcelain. — Cambridge (Mass.), 1956.

9. *Hofmann F.H*. Das Porzellan der europäischen Manufacturen im XVIII Jahrhundert. Ein Kunst und Kulturgeschichte. — Berlin, 1932.

10. *Menzhausen I*. Alt-Meissner Porzellan. — Berlin, 1988.

11. *Rückert R*. Meissner Porzellan, 1710–1810. — München, 1966.

12. *Sandon J*. Antique porcelain. – London, 1977.

Д.А. Калиничев

# КУВШИНЫ С ХОЭФОРАМИ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА: ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ И АТРИБУЦИИ

Кувшины с хоэфорами представляют собой особую группу античных ваз, производившихся в эпоху архаики и классики (VI–V века до н.э.) в древнем царстве Марион на северо-западе острова Кипр. В статье описывается процесс реставрации кувшинов с хоэфорами, проводившейся в ГМИИ им. А.С.Пушкина на протяжении 2011–2014 годов, и обсуждаются проблемы их атрибуции.

Jugs with choephoroi figurines comprise a special group of the antic vases, manufactured during the Archaic and Classical periods (VI–V BC) in the ancient city-kingdom of Marion in the north-western part of the Cyprus.

The restoration of the jugs with choephoroi figurines took place at the Pushkin State Museum of Fine Arts in 2011–2014. Issues of their restoration and attribution are discussed.

**Ключевые слова:** кувшины с хоэфорами, античная керамика, Кипр, Марион, реставрация, атрибуция.

**Keywords:** Jugs with choephoroi figurines, ancient pottery, Cyprus, Marion, restoration, attribution.

В последние полтора десятилетия научным сотрудникам и реставраторам ГМИИ им. А.С.Пушкина удалось восстановить из множества фрагментов, а затем частично атрибуировать целый ряд ваз и терракот, пострадавших в годы Второй мировой войны от взрыва в форте противовоздушной обороны Фридрихсхайн, где были укрыты от налетов с воздуха предметы из античной коллекции Берлинских музеев. Работа по предварительному подбору фрагментов показала, что среди

этой части коллекции находилось немало памятников древнекипрского искусства. Некоторые из них были продемонстрированы широкой публике еще в 2005 году, на выставке «Археология войны» (впоследствии они вошли в постоянную экспозицию Музея). Однако основная часть кипрской керамики, находившейся некогда в собрании Берлинских музеев, к моменту проведения этой выставки все еще представляла множество разрозненных фрагментов, беспорядочно перемешанных с другими осколками античных ваз и терракот самых разных эпох. Установление принадлежности фрагментов тому или иному памятнику и определение его хронологии представляло очень сложную, но совершенно необходимую задачу.

В период с 2011 по 2014 годы автору настоящей статьи удалось осуществить предварительную сборку более полутора сотен поврежденных произведений кипрской керамики из бывшего собрания Берлинских музеев. Среди них — шесть расписных ваз, относящихся к особому типу т.н. кувшинов с хоэфорами, которые производились в эпоху поздней архаики и классики (VI–V века до н.э.) в древнем царстве Марион на северо-западе острова Кипр. Они представляют собой достаточно крупные сосуды с яйцевидным туловом на конической ножке, цилиндрическим горлом со слегка вогнутыми стенками и вертикально отходящей от плечиков ручкой, которая, дугообразно изгибаясь, крепится к верхней части горла ниже венчика. Наиболее характерной деталью этих ваз являются сидящие или стоящие женские фигуры, расположенные на лицевой стороне плечиков; в руке такой фигуры всегда находится миниатюрная ойнохоя, служащая основному кувшину носиком. Роспись этих сосудов, чаще всего, сочетает «красно-черную» технику с использованием белой краски; подобные сосуды принято выделять в особую группу «красных бихромных» ваз (Bichrome Red). Тем не менее, кувшины с хоэфорами могли также выполняться практически в любых других техниках, имевших распространение на Кипре. Известны вазы с темной росписью на белом фоне (White Painted), с двуцветной росписью темной и красно-коричневой краской (Bichrome), с темной росписью на красном фоне (Black-on-Red), а также из светлой глины с красной облицовкой (Red Slip) и, наконец, из простой глины без декоративной обработки поверхности (Plain White).



Рисунок 1. Кувшин с хоэфорой, с изображением петуха и цветка (Инв. АВ 3610) во фрагментах

Общее число фрагментов керамики, предположительно принадлежащих к вазам с хоэфорами, составило около двухсот. Большинство из них были украшены «красной бихромной» росписью. Предшествовавший опыт показал, что оптимальным способом определения принадлежности всех имеющихся в наличии фрагментов к той или иной вазе является их предварительный подбор и склеивание. Оно проводилось при помощи акрилового полимера БМК, который позволяет достаточно легко проводить демонтаж предмета для его последующей очистки [1].

Одной из первых ваз с хоэфорами, восстановленных в ГМИИ, стал кувшин с изображением петуха и цветка (инв. АВ 3610) [2]. Фриз центральной части его тулова украшен меандром и мелкими концентрическими кругами; сочетание этих двух видов орнамента помогло найти публикацию этого сосуда еще в процессе его предварительной сборки. Удалось выяснить, что они описаны в декоре лишь одного из кувшинов с хоэфорами, опубликованного в 1893 году немецким археологом Максом Онефальш-Рихтером на страницах его фундаментального труда «Кипр. Библия и Гомер» [3] по результатам раскопок в Марионе. Цветной рисунок из этой книги с изображением

росписи на плечиках [4] очень помог при восстановлении этой вазы, собранной из 49 фрагментов (рис. 1). Их предварительное склеивание показало, что сосуд из ГМИИ действительно тождествен вазе из книги Онефальш-Рихтера (причем фигура хоэфоры отсутствует), и что частично восстановить возможно лишь верхнюю часть сосуда. От плечиков, которые были украшены росписью в виде петуха и цветка, в нашем распоряжении имелись лишь отдельные фрагменты, а белая краска, которой была выполнена основная часть этой росписи, сохранила свой цвет только на хвостовом участке перьев. Голова и грудка птицы так же, как и цветок, полностью почернели в пламени пожара, а их очертания читались с трудом. Для очистки этих фрагментов был применен термический метод, при котором предметы помещаются в печь и постепенно нагреваются в интервале температур от 100 до 450–600 градусов Цельсия (в зависимости от характера и степени загрязнения черепка); такой метод показал себя оптимальным при очистке керамики от сажи и натеков битума [5]. Но, к сожалению, в данном конкретном случае применение этого метода не дало ожидаемых результатов: изображение, выполненное белой краской, осталось темным и после термической очистки. Дальнейшее физико-химическое исследование, проведенное реставратором Музея Еленой Олеговной Мининой, позволило ей сделать вывод, что белая краска претерпела необратимые химические изменения во время пожара, вследствие чего ее первоначальный цвет восстановить невозможно.

После очистки фрагментов, их окончательной склейки и мастиковки швов [6] между ними нужно было выбрать способ дальнейшей реставрации этого сосуда. Обычно последним этапом подобной реставрации является восполнение утрат тонированным гипсополимером. Но утраты на тулове вазы с изображением цветка и петуха слишком многочисленны, и многие фрагменты располагаются разрозненно, с большим отрывом друг от друга. Поэтому на заседании Реставрационного совета Музея было решено применить особый способ реставрации этой вазы, делающий возможной ее экспонирование без восполнения утрат. На специально изготовленном станке была выточена из гипса («вытянута», по терминологии ремесленников) особая экспозиционная подставка [7]. Очертания верхней части этой



Рисунок 2. Кувшин с хоэфорой, с изображением петуха и цветка (Инв. АВ 3610) на экспозиционной подставке (до ее окончательной тонировки)



Рисунок 3. Кувшин с фигурой хоэфоры и изображением цветов (Инв. АВ 3184) после реставрации

подставки в точности повторяют профиль внутренней поверхности сохранившейся части кувшина. Таким образом, подставка позволяет расположить фрагменты на ее поверхности, подобно скорлупе (рис. 2). При этом ножка и яйцевидное тулово подставки имитируют типичную форму ваз с хоэфорами, а тонировка, подобранная под рыжеватый фоновый цвет черепков вазы, создает ощущение цельности предмета.

Следующей вазой с хоэфорой из бывшего собрания Берлинских музеев, восстановленной в реставрационных мастерских ГМИИ, был кувшин с изображением птиц и розетт (инв. АВ 3609) [8], также известный по публикации в книге Макса Онефальш-Рихтера. Из имеющихся в нашем распоряжении 15 фрагментов, как и в предыдущем случае, оказалось возможным собрать лишь верхнюю часть сосуда, которая, однако, подверглась сильной деформации при пожаре. На лицевой стороне плечиков располагается носик в виде ойнохои с массивным и широким биконическим туловом и справа от нее — нижняя часть фигуры хоэфоры с вылепленными ступнями ног. Кувшин покрыт красновато-оранжевой обмазкой, которая претерпела необратимые

изменения в результате воздействия высоких температур: на многих участках ее исходный красновато-коричневый цвет стал угольно-черным. Роспись вазы, выполненная белой краской, в виде точечных розетт на плечиках и фигурок птиц, дошла в полустертом состоянии. Несмотря на значительные утраты, она все же позволяет провести атрибуцию, которая основывается на идентичности общей композиции этой росписи с рисунком в книге Онефальш-Рихтера [9]. Фрагменты кувшина были очищены механическим способом (с использованием дистилированной воды) и затем склеены с последующей мастиковкой швов. Восполнение утрат на тулове и шейке вазы с использованием гипсополимера проводилось очень экономно и лишь на тех участках, где это было конструктивно необходимо [10].

Оба кувшина с хоэфорами, о которых речь шла выше, в результате пожара и взрыва претерпели настолько сильные изменения, что их идентификация с рисунками XIX века вызвала некоторые затруднения. Гораздо легче было атрибуировать вазу с изображением цветов (инв. АВ 3184) [11], которая собрана лишь из 5 фрагментов. Еще на стадии их предварительного подбора стало возможным понять, какой именно предмет находится в наших руках: и частично сохранившаяся широкоплечая фигура хоэфоры с некрупной головой и слабо обозначенными складками хитона, и уникальная роспись в виде трехлепестковых цветков с волнистыми стеблями, выполненная белой краской, неопровержимо свидетельствовали, что перед нами — разбитая ваза из числа находок Макса Онефальш-Рихтера в Марионе, известная сразу по нескольким изображениям из его книг [12]. Благодаря графическому рисунку с общим видом, удалось установить, что еще в XIX веке сосуд представлял собой крупный фрагмент верхней части; знание этого факта сразу облегчило подбор имеющихся в нашем распоряжении черепков. Их сравнение с цветным рисунком в книге Онефальш-Рихтера ясно показывало, что во время пожара вся поверхность вазы сильно потемнела от копоти; тем не менее, следы прямого воздействия открытого огня отсутствовали. Копоть была удалена с черепков кувшина термическим способом, в результате чего восстановился первоначальный светлый рыжевато-коричневый цвет фоновой обмазки. Склейка фрагментов показала, что утрачена лишь

небольшая часть вазы: ручка и венчик ойнохои-носика и несколько мелких фрагментов тулова. Кроме того, в результате склейки стало очевидным, что в результате воздействия сосуд претерпел заметную деформацию — швы между некоторыми фрагментами сильно разошлись: зазор между ними в некоторых местах достигает 3–4 мм. После склейки и мастиковки плотно прилегающих участков фрагментов разошедшиеся швы так же, как и утраты, пришлось восполнять гипсополимером (рис. 3) [13].

Реставрация последней из тех ваз, которые удалось атрибуировать по изображению в книге Макса Онефальш-Рихтера, ставила перед нами весьма нетривиальную задачу. Этот кувшин (инв. AB 3588) [14] принадлежит к классу т.н. ваз с «красной облицовкой» (Red Slip), и поэтому его разрозненные фрагменты были лишены росписи (которая обычно облегчает определение их взаимного расположения). При этом следует отметить, что обмазка этой вазы демонстрирует широкую градацию цветовых переходов: от холодного зеленовато-оливкового на ножке сосуда и коричневато-серого на его тулове до теплого оранжеватого на венчике. Кроме того, на многих черепках этой вазы обмазка вообще оказалась почти полностью утраченной. Все это сделало подбор и склейку фрагментов, общее число которых приближалось к 80, очень трудоемкой работой, причем, приступая к ней, не было даже известно, с предметом какой эпохи мы имеем дело; да и само его кипрское происхождение первоначально не было установлено. Форма сосуда прояснялась лишь постепенно, по мере продвижения от ножки к его верхней части. В это время носик в виде ойнохои, принадлежащий этому кувшину с хоэфорой, находился среди фрагментов других ваз, так как исходно ошибочно предполагалось, что он является частью небольшого фигурного сосуда с туловом в виде тела животного. Лишь когда склеивание основной части сосуда продвинулось до стадии перехода от тулова к венчику, выяснилось, что этот кувшин с хоэфорой, как и предыдущие, был опубликован в том же труде Онефальш-Рихтера; тогда же, благодаря найденной иллюстрации [15], удалось установить и принадлежность этой вазе упомянутого носика (рис. 4–5). Вслед за ним была найдена и фигура хоэфоры, от которой, к сожалению, сохранилась лишь нижняя часть; она была полностью лишена обмазки и находилась

среди фрагментов терракот. После склейки всех фрагментов кувшина [16] была осуществлена его очистка от известковых корок и других видов загрязнений, которая проводилась механическим способом [17]; вслед за ней — восполнение утрат тонированным гипсополимером, после которого кувшин получил экспозиционный вид.

Единственным кувшином в коллекции ГМИИ, на котором фигура хоэфоры сохранилась полностью, является ваза (инв. АВ 3108) [18], плечики которой украшены вертикальными растительными побегами с расходящимися прямыми листьями и фигурками стоящих водных птиц (возможно, гусей). Подбор фрагментов этого кувшина начался с той части его стенки, на которой находилась фигура. Выяснилось, что, как и в случае трех первых из рассмотренных ваз, в нашем распоряжении имеются лишь фрагменты верхней половины сосуда (всего их было найдено 37), причем некоторые из них подверглись воздействию открытого огня и обгорели до черноты. Поверхность всех черепков была сильно потерта и покрыта многочисленными мелкими трещинами; обмазка и красочный слой местами были утрачены, вся роспись выцвела. После предварительного склеивания фрагменты были демонтированы [19] и очищены термическим способом. Затем было проведено укрепление трещин осыпающихся участков поверхности [20], после чего все фрагменты были склеены с последующей мастиковкой швов, а все утраты между ними восполнены гипсополимером (рис. 6). До настоящего времени публикация этой вазы неизвестна. Она отсутствует и в многократно упоминавшейся книге Макса Онефальш-Рихтера, и в обобщающей работе Фриды Ванденабеле [21], посвященной кувшином с хоэфорами (в которой рассматриваются все известные в настоящее время сосуды этого типа, включая утраченные во время войны). Не найдена и публикация последнего, шестого, кувшина (инв. АВ 3613) [22], который удалось восстановить в ГМИИ за последние годы. Его плечики также украшены вертикальными растительными побегами с расходящимися прямыми листьями; но, в отличие от предыдущей вазы, с ними сочетаются не изображения птиц, а вертикальные ряды из концентрических кругов, фланкирующие эти побеги. Фигура хоэфоры, как и в случае первого из рассмотренных сосудов, была

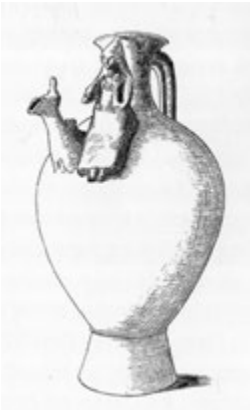


Рисунок 4. Крупный кувшин с фигурой хоэфоры на плечиках (Инв. 3588). Рисунок из книги: Ohnefalsch-Richter 1893, Pl. CLXXIX, 2



Рисунок 5. Крупный кувшин с фигурой хоэфоры на плечиках (Инв. 3588) в процессе реставрации



Рисунок 6. Кувшин с фигурой хоэфоры и изображением птиц и вертикальных растительных побегов (Инв. АВ 3108) после реставрации

полностью утрачена. Этот сосуд является единственной среди наших кувшинов с хоэфорами вазой класса Bichrome Red, от которой сохранились фрагменты не только верхней, но и нижней части. Предварительная склейка [23] показала, что, несмотря на воздействие открытого огня, которому этот кувшин подвергся во время пожара, деформация его не слишком значительна, и тулово сохранило правильную яйцевидную форму, характерную для ваз с хоэфорами; но, к сожалению, фрагментов, соединяющих конусовидную ножку вазы и нижнюю половину ее тулова, отыскать не удалось. После успешной термической очистки ваза была восстановлена по технологии, описанной на предыдущих примерах, с восполнением утрат между всеми контактирующими фрагментами [24].

Работа по восстановлению кувшинов с хоэфорами стала частью масштабного проекта по реставрации памятников древнекипрского искусства, который осуществлялся в ГМИИ на протяжении 2010–2014 годов. Его результатом стала выставка «Искусство древнего Кипра», проходившая в Музее с 14 октября 2014 года по 15 марта 2015 года, которая стала событием в истории Музея. Хотя коллекция кипрских

древностей ГМИИ является самой крупной в России, но никогда до этого времени она не выставлялась в столь полном объеме: на экспозиции были представлены не только вазы различных эпох, но и терракоты, каменная скульптура, изделия из бронзы, нумизматика. Среди экспонатов этой выставки достойное место заняли и кувшины с хоэфорами, о реставрации которых рассказывается в этой статье [25].

В свою очередь, реставрация предметов античного искусства из бывшей коллекции Берлинских музеев, которая ведется в ГМИИ им. А.С.Пушкина, — первый шаг по их возвращению в научный оборот. Следующим шагом, несомненно, должна стать атрибуция всех этих памятников. Пока, благодаря книге Макса Онефальш-Рихтера, лишь некоторые кувшины с хоэфорами из собрания ГМИИ удалось отождествить с опубликованными вазами из бывшего Берлинского собрания. Происхождение остальных ваз, упомянутых в этой статье, еще предстоит установить; есть шанс, что сведения о них содержатся в других старых научных публикациях или же в довоенных архивах Берлинских музеев. Чтобы это выяснить, потребуется дальнейшая работа с археологическими источниками и научной историографией.

**Примечания:**

1. Акриловый сополимер БМК-5 использовался также и для окончательной склейки всех предметов, о которых идет речь в этой статье.

2. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 355–356.

3. *Ohnefalsch-Richte, M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893.

4. *Ohnefalsch-Richte, M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893. — Pl. LXII, 1.

5. Описание методики термической очистки содержится в следующих статьях: *Черемхин В.И.* Удаление сажи с керамических экспонатов // Археология войны / Archaeologie des Krieges. — SMB, 2010. — S. 100–105. *Schilling P.* Rückbrand und Restaurierung antiker Vasen aus Mag-

deburg // Археология войны / Archaeologie des Krieges. — SMB, 2010. — S. 106–111. *Минина Е.О.* Особенности реставрации археологической кипрской керамики. // Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина (Приложение). — М., 2014. — С. 848–849.

6. Мастиковка швов проводилась тонированной пастой на основе БМК-5 с порошкообразным наполнителем.

7. Работы по изготовлению экспозиционной подставки (так же, как и все работы по реставрации данного сосуда, за исключением его термической очистки) были осуществлены автором настоящей статьи.

8. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 356–357.

9. *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893. — Pl. XXIV, 10.

10. Автором статьи был проведен подбор фрагментов этой вазы. Дальнейшая реставрация этого кувшина осуществлялась реставратором музея О.И.Алехиной.

11. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 357–358.

12. *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893. — P. 45, fig. 48. — Pl. LXII, 2a-b.

13. Автором статьи был проведен подбор фрагментов. Дальнейшая реставрация осуществлялась заведующей сектором реставрации предметов декоративно-прикладного искусства Музея, реставратором Ю.Н.Устиновой.

14. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 358–359.

15. *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893. — Pl. CLXXIX, 2.

16. Окончательная склейка сосуда проводилась автором настоящей

статьи; очистка — реставратором Музея О.И.Алехиной; восполнение утрат — реставратором Музея Е.О.Мининой.

17. Для очистки от известковых корок использовались слабый раствор уксусной кислоты и затем дистилированная вода.

18. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 359—360.

19. Предварительная склейка вазы проводилась автором настоящей статьи; дальнейшее восстановление — реставратором Музея Е.О.Мининой.

20. Укрепление проводилось 5% раствором акрисила.

21. *Vandenabeele F.* Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oinochoe. — Jonsered, 1998.

22. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 360–361.

23. Предварительная склейка этой вазы осуществлялась автором настоящей статьи; окончательное восстановление — заведующей сектором реставрации предметов декоративно-прикладного искусства Музея, реставратором Ю.Н.Устиновой.

24. Из-за отсутствия фрагментов, соединяющих нижнюю часть тулова и ножку вазы, зазор между ними было решено оставить невосполненным.

25. На выставке «Искусство древнего Кипра» экспонировались все вазы, упомянутые в этой статье, за исключением кувшина с изображением птиц и розетт (инв. АВ 3609).

**Библиография:**

1. *Акимова Л.И., Калиничев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2014. — С. 349–361.

2. *Минина Е.О.* Особенности реставрации археологической кипрской керамики // Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина (Приложение). — М., 2014. — С. 848–849.

3. *Черемхин В.И.* Удаление сажи с керамических экспонатов // Археология войны / Archaeologie des Krieges. — SMB, 2010. — S. 100–105.

4. *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. — London, 1893.

5. *Vandenabeele F.* Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oinochoe. — Jonsered, 1998.

6. *Schilling P.* Rückbrand und Restaurierung antiker Vasen aus Magdeburg // Археология войны / Archaeologie des Krieges. — SMB, 2010. — S. 106–111.

Б.Х. Мальбахов

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ У ЧЕРКЕСОВ (АДЫГОВ)

В статье раскрыты прочеркесские (адыгские) древности, определены круг и эпохи их распространения, анализированы археологические находки, изучены похожие культуры сопределенных народов. Определены и выявлены его художественного своеобразия.

The article reveals prochercasion (ALIQUE) antiquities, defines the sphere and periods of their spreading, gives the analys of archeological findings, studies the similar cultures of neighboring nation. The article also with art peculiarities of these antiquities.

**Ключевые слова:** кузнечное ремесло, ювелирное искусство, тамга, филигрань, гравировка.

**Keywords:** blacksmiths craft, jewellery art, tamga, filigrane, graver.

Художественный металл древних черкесов (адыгов), можно сказать, до сих пор полностью не изучен. Мы постарались исследовать проадыгские древности, определить круг и эпохи их распространения, проанализировать археологические находки, обобщить сохранившиеся письменные источники о предках адыгов, изучать похожие культуры сопределенных народов. Эти народы и племена сменяли друг друга, сталкиваясь с местным населением, иногда поглощая его или смешиваясь с ним и таким образом продолжая свое продвижение.

Таким образом, зарождение обработки металла у предков черкесов (адыгов) происходит в бронзовом веке (III–II тыс. до н.э.) по всем своим признакам, характерным для этой эпохи, четко прослеживается по памятникам, находящимся на нынешней территории Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, да и всего Северного Кавказа.

Значимым явлением в материальной художественной культуре того периода являются Майкопская, Северо-Кавказская, Кобанская, Киммерийская, скифская культуры, позже — искусство Синдского раннерабовладельческого государства, анализ которого приводится в работе, что по всем своим признакам, характерным для той эпохи, четко прослеживается на черкеских (адыгских) памятниках позднего периода.

Кузнечное дело, играя на протяжении многих веков большую роль в жизни черкесов (адыгов), восходило в народном представлении к явлениям высокого, божественного порядка. Эпос «Нарты» не только устанавливает имя первого легендарного кузнеца Дабеча, но и утверждает, что свое мастерство, свой инструмент кузнецы получили от божественного покровителя Тлепша, который, обладая гигантской физической силой, выковал нартским богатырям их непобедимое орудие, а нартским земледельцам дал первые орудия крестьянского труда — серп и молот.

Сама фигура кузнеца, обращающегося с огнем, была окружена в народе волшебным ореолом. В языческий период кузнецы выполняли у черкесов (адыгов) роль жрецов. Ремесло кузнеца было одним из наиболее высоко оплачиваемых, с ним делились пищей, он был желанным гостем на всех семейных и общинных празднествах. Развитию металлообработки на землях адыгов способствовало наличие в предгорьях и горах Кавказа железных, медных и свинцово-серебряных руд. Наиболее ранние памятники кузнечного ремесла, датируемые III тыс. до н.э. и позже находимые в археологических раскопках, — булавки, подвески, удила, ножи, бляшки, пластины, лемех, кузнечные инструменты, стремена, наконечники, стрелы, копья и др. Их настолько много, что можно было написать целую историю адыгского кузнечного искусства. Ограничиваясь отдельными предметами, пытаясь анализировать наиболее яркие художественные образы, раскрывая их смысл и сравнивая их с идентичными изделиями поздних периодов, мы сможем почувствовать общее единство: что их связывает в изучаемом искусстве, что является самым важным. Ярко выраженную местную специфику имели изделия позднего периода — щипцы для очага,

надочажные цепи, вертел для шашлыка, утюга, половники, шумовки, кочерга, треножник для котла, штампы для тавренияскота, крюки для подвешивания мяса, ножи, удила, стремена и др. Несмотря на сугубо утилитарный характер, все эти предметы отличаются выверенной в веках изысканной формой, строгим, но изящным силуэтом, сдержанным, благородным декором. Художественный облик кузнечных изделий диктовался особенностями труда и быта, традиционными обычаями и обрядами. В связи с этим, особого внимания заслуживают штамгы для тавренияскота, содержащие традиционные родовые знаки — тамги.

В связи с широким использованием тамги в декоративном искусстве черкесов (адыгов) в работе рассматриваются ее функциональные и художественные особенности, раскрываются ее стилеобразующие функции как традиционного элемента адыгского орнамента. Воспроизведение тамги с помощью кузнечных приемов являлось сложной художественной задачей и требовало от кузнеца высокого мастерства.

Среди всех кавказских народов именно адыги сохранили наибольшую приверженность к родовым знакам. Тамга, как любой традиционный символ, обладает графической завершенностью и, оказываясь в центре орнаментального решения, оказывает несомненное стилеобразующего влияние на сам орнамент. В результате железные полоски изгибались в причудливый, порой весьма сложный рисунок. Точность такого рисунка была обязательна: некоторые тамги отличались друг от друга еле заметными элементами. Эта весьма многообразная каллиграфия в металле составляет особую страницу в адыгском декоративном искусстве.

Кузнечное ремесло нередко являлось потомственным занятием в XVIII–XIX вв., имело весьма широкое распространение.

Широкоизвестнойобластьючеркесской(адыгской)традиционного искусства, в которой воедино сливалось творчество кузнецов и ювелиров, было оружейное дело. В адыгских захоронениях XXIV вв. и ранее, как правило, находят атрибуты военного снаряжения — копья, стрелы, шлемы, мечи, кинжалы. Изделия адыгских

оружейников славились далеко за пределами их родины. В XVI веке адыгские кольчуги и панцири поставлялись в Персию, а во время русско-польской войны в XVIII столетии мастера черкесы (адыги) работали в Москве, где ковали булатные сабли и кинжалы.

В работе приводится классификация адыгского холодного и огнестрельного оружия по признакам его художественной отделки и функциональному назначению, выявляются своеобразия работ местных оружейников, их отличия от соответствующих изделий дагестанских и других северокавказских мастеров.

В соответствии с основными принципами адыгского народного декоративного искусства, традиционное оружие обладало ясными благородными формами. Соразмерность рукоятки и лезвия в холодном оружии, ствола и приклада в кремниевых ружьях и пистолетах, отсутствие нарушающих плавность силуэта ломаных изгибов и выступающих деталей, подчеркивание особенностей каждого используемого материала, будь то металл, дерево, кожа, кость — отличительные качества работ адыгских мастеров. Если в кремневых пистолетах дагестанской работы железный ствол, как и деревянная рукоятка, бывали нередко полностью убраны в серебро, то черкесские (адыгские) оружейники оставляли ствол открытым, чем подчеркивали грозную суть предмета

В оформлении деревянных изделий огнестрельного оружия серебро использовалось умеренно, главным образом, в виде орнаментальных накладок, украшенных гравированным и черневым узором. Как и в других видах адыгского искусства, здесь важное значение приобретает контраст форм, материалов, приемов художественного оформления. Орнамент — простой и крупный, как правило, геометрически-зооморфного стиля, в нем редки мелкие растительные элементы, столь характерные для декора дагестанских оружейников. Но это отнюдь не воспринимается как недостаток, а является характерной особенностью монументального и лаконичного адыгского стиля. Одновременно орнамент подчеркивает основы конструкции огнестрельного оружия.

Если гравированный и черневой орнамент дагестанских мастеров, в первую очередь, кубачинских, строится на свободном движении легкого растительного побега, покрывающего всю серебряную поверхность

паутиной равномасштабного рисунка, то черкесские (адыгские) оружейники предпочитают более строгие симметричные построения с четко читаемыми медальонами и подчеркнутыми акцентами, выделенными чернью.

Отличительной чертой адыгского оружейного дела следует считать также использование в декоре кожаных ножен шашек и кобур пистолетов элементов золотого и серебряного шитья. Иногда ножны были украшены одними золотошвейными узорами, в других случаях золотное шитье употреблялось в сочетании с серебряными накидками. Таким образом, искусство мастериц, которые с большим вкусом и умением вплетали в декор оружия золотошвейные узоры, галуны и тесьму, смыкалось с искусством оружейников, обогащая друг друга.

Наряду с оружейным делом, важной областью черкесского (адыгского) народного искусства являются традиционные ювелирные изделия, использовавшиеся, главным образом, для украшения женской одежды. Основными видами ювелирных изделий у адыгов являются женские и мужские пояса, браслеты, кольца, серьги, нагрудники, газыри, пуговицы, бляшки, пряжки, принадлежности конской сбруи, навершия женских шапок, художественное оформление декора огнестрельного и холодного оружия.

Истоки ювелирного искусства уходят своими корнями в глубокую древность. Наиболее убедительными памятниками являются изделия Майкопского кургана 3 тыс. до н.э., позже — средневекового периода и т.д. Исследование показало, что ювелирное искусство адыгов сформировалось уже в синдско-меотский период. В формировании традиций ювелирного искусства адыгов сказалось влияние культур соседних племен и народов осетии, вайнахов и, в большей степени, дагестанских мастеров. Такое влияние явилось одной из причин возникновения частичных локальных различий в стилистике в ювелирном искусстве современных адыгейцев, кабардинцев и черкесов.

Отличительной особенностью следует считать сдержанность и изящество, отсутствие сложных и громоздких изделий. Так среди выявленных произведений почти отсутствуют тяжелые мониста, массивные и тяжелые пряжки, крупные кулоны и височные украшения. Черкесские (адыгские) женщины и мужчины предпочитали в

украшениях чувство меры, что формировало ассортимент и стилистическую направленность работ местных мастеров. Если в украшении оружия использовались, главным образом, гравировка и чернь, то в ювелирных произведениях широко встречается филигрань и зернь, что свидетельствует об определенном влиянии армянских, грузинских и дагестанских ювелиров. В орнаментике этих вещей часты крупные растительные мотивы, сочетающиеся с более древними зооморфными и геометрическими элементами.

Женские украшения XIX — начала XX века выполнялись, как правило, в технике филиграни, с доминирующим значением зерни. Орнамент — преимущественно растительный, в некоторых вещах весьма насыщенный, полностью закрывающий фон, на котором набрана филигрань. В большем соответствии с основными принципами адыгского искусства находятся женские пояса более строгой формы и декора. Если черневые накладки в пряжках ряда мастеров растворяются в хитросплетении филигранного орнамента, то здесь более крупные выложенные чернью накладки, сохраняющие типичный для адыгского орнамента рисунок, четко читаются на фоне строгого филигранного рисунка, растительные мотивы которого подчинены лаконичной геометрической схеме.

В работе рассматриваются и анализируются традиционные элементы женской одежды, шапочка с металлическим навершием. В прямой связи с орнаментикой золотной вышивки, одного из наиболее развитых адыгских художественных ремесел, находятся серебряные застежки женского нагрудника, а также женские ходули, придававшие поступи знатных дворянок особую степенность и торжественность, выделявшие их из среды простолюдинок. Таким образом, участие ювелиров в украшении традиционного костюма было весьма разнообразным.

Оружейное и ювелирное искусство у адыгов имело широкое распространение. Для адыгов была характерна относительная универсальность ремесленников-металлистов. Нередко кузнец, создававший изделия домашнего обихода, изготавливал также холодное и огнестрельное оружие. Среди оружейников, в свою очередь, встречались мастера, прекрасно владевшие и ювелирным искусством.

В связи с отсутствием у черкесов (адыгов) гончарных производств,

большую роль в быту приобретала медно-чеканная посуда. Сохранившиеся до наших дней произведения медников свидетельствуют о большом влиянии на их творчество аварских мастеров, приезжавших к адыгам на отхожие промыслы и нередко остававшиеся здесь на постоянное жительство. Как местные, так и приезжие мастера считались со вкусами адыгского потребителя, благодаря чему формы и декор медно-чеканной посуды находятся в несомненной связи с местными художественными традициями.

Естественно, в поздние времена в связи с этим возрастала роль медно-чеканной посуды и утвари. История производства медно-чеканных изделий у черкесов (адыгов) относится к числу спорных научных проблем. С одной стороны, обращает на себя внимание широкая распространенность медно-чеканной посуды. В каждом адыгском доме можно найти водоносный кувшин, кумганы, таз и другие медные изделия. С другой стороны, даже самый беглый взгляд на эти вещи свидетельствует об их связи с дагестанским искусством. Однако нам удалось выявить имена собственно черкесских (адыгских) ремесленников, изготавливавших медно-чеканную посуду. Да и в настоящее время немало мастеров медно-чеканщиков. О традиционности этого ремесла в черкесском (адыгском) искусстве свидетельствуют и наблюдения историков, этнографов, путешественников, побывавших у черкесов (адыгов) в XIII–XIX веках.

**Библиография:**

1. *Куек М.Г.* Художественный металл адыгов. — Майкоп, 2007.

2. *Мальбахов Б.Х.* Кабардинское народное декоративное искусство. — Нальчик, 1984.

3. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. — Нальчик, 2012.

4. *Студенецкая Е.Н.* Украшение одежды у кабардинцев (XIX–XX вв.). Ученые записки. T.V. — Нальчик, 1950.

И.В. Земцова, Т.А. Земцова

# ИЖЕМСКИЕ РЕЗНЫЕ ШКАТУЛКИ (КРАТКИЙ ОБЗОР КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ Республики Коми) [1]

Статья посвящена исследованию коллекции ижемских деревянных шкатулок (около 30 единиц), декорированных резьбой, которые находятся в собрании отдела этнографии Национального музея Республики Коми. Проведен краткий анализ истории исследования вопроса, характера применения и художественно-стилистических особенностей изучаемых предметов.

The article is devoted investigates the collection of Izhma wooden caskets (30 units) decorated with carvings. They are in the collection of the Department of Ethnography of the National Museum of the Komi Republic. The brief analysis of the history of the research question, the nature character of the application and artistic and stylistic features of subjects.

**Ключевые слова:** культура северных народов, народное искусство, декор, резьба по дереву, шкатулка.

**Keywords:** culture of people of the North, folk art, decor, carving on wood, casket.

## История исследования

Национальный музей Республики Коми располагает большой коллекцией резных шкатулок (около тридцати предметов). Основная часть уникальных экспонатов (за исключением нескольких шкатулок) была собрана известным этнографом Д.Т.Яновичем в экспедиции по Печорскому уезду Архангельской губернии. Коллекционная опись и полное описание предметного ряда отсутствуют, но сбор коллекции предположительно можно отнести к 1925–30 годам. Коллекционная

опись, вероятно, была изъята во время ареста Д.Т.Яновича в 30-е годы. В издании Национального музея Республики Коми 2015 года «Зыряне-народ даровитый…» время проведения экспедиции обозначено 1925 годом [2].

В последующие годы к изучению данной коллекции исследователи обращались неоднократно. Произведенный анализ данных опубликованных материалов свидетельствует о том, что коллекция до сих пор мало изучена. Отметим, что единственное сравнительно полное исследование принадлежит известному этнографу Г.В.Шипуновой. Последняя ее научная публикация «Народное искусство коми: (резьба по дереву)» вышла уже после смерти ученого в периодическом издании Географического Общества СССР в 1967 г. и была подготовлена по рукописи и иллюстративным материалам доклада, прочитанного исследователем на заседании этнографического отделения ГО СССР в марте 1963 гг. Доклад был посвящен описанию коллекции традиционных резных изделий преимущественно ижемскихкоми из фондов Краеведческого музея Коми АССР в г.Сыктывкаре (несколько десятков предметов из полевых сборов 1925 г. Д.Т.Яновича) и Государственного музея этнографии народов СССР в г.Ленинграде [3]. В докладе достаточно подробно описывается резьба, которую автор называет «коми-зырянской». Шкатулки классифицируются по характеру применения, имеется характеристика их художественно-стилистического решения и определены виды резного декора. К сожалению, по контурным рисункам автора сложно определить технологические особенности выполнения элементов резьбы и уловить разницу плоского и объемного вариантов. Выделенные автором три вида резьбы: трехгранно-выемчатая, линейная и контурная не совсем соответствуют классификации, признанной в искусствоведении в области декоративно-прикладного и народного искусства. Так, линейная (контурная) резьба традиционно относятся к одному виду — линейной (контурной) резьбе, которая может выполняться как в виде двухгранной выемки, так и в виде тонкой линии, нанесенной резцом. Тем не менее, материал доклада не потерял свою актуальность и может быть издан в составе специальных сборников по народному искусству коми.

В своей монографии «Очерки по этнографии народа коми XIX —

нач. XX вв.», изданной в 1958 году, другой исследователь народного искусства коми В.Н.Белицер пишет следующее: «На Ижме часто можно встретить деревянные коробочки для иголок и различных мелких вещей, украшенных трехгранной выемчатой резьбой очень несложной по технике … Резьбой покрывается или вся поверхность коробочки или только часть, ограниченная треугольником, квадратом или кругом. Узор в трехгранной резьбе перекликается с орнаментом на чулках…» [4].

В альбоме Л.С.Грибовой «Народное искусство коми», опубликованном в 1973 году, была впервые предпринята попытка «иллюстрированного показа традиционного народного искусства коми». Здесь были «помещены фотографии шкатулок, обозначенных как «Резные банки-шкатулки и резные ларцы» [5]. В своем более позднем издании «Декоративно-прикладное искусство народов коми» (1980) Л.С.Грибова также упоминает о резных шкатулках, «прямоугольных, граненых и бочкообразных банках», которые украшались «контурной и выемчатой резьбой» [6]. Позднее часть материала из этой монографии была опубликована в сокращенном варианте в альбоме «Народное искусство коми», изданном в 1992 г. уже после смерти автора. Здесь ижемским шкатулкам отводится лишь несколько строк и публикуется одна общая иллюстрация [7].

Фотографии нескольких экспонатов из печорского собрания Д.Т.Яновича были использованы в ряде изданий по народному искусству коми. В энциклопедическом издании «Атлас Республики Коми» [8] в материале В.П.Зеновской, посвященном резьбе и росписи по дереву, и в журнале «Арт» (2006, № 3) представлены фотографии описываемых шкатулок без их описания [9].

Таким образом, полного изыскания по уникальной коллекции ижемских шкатулок на сегодняшний день не имеется. Между тем, существует значительный интерес к данному материалу как у исследователей народного искусства коми, в том числе музейных работников, так и у мастеров, которые создают свои работы в технике резьбы по дереву. Шкатулки имеют разнообразную геометрическую форму, ни одна из них не повторяет друг друга, сплошь декорированы резьбой, поэтому вышеназванная коллекция представляет большой интерес для исследователей традиционной культуры коми народа.

## Назначение деревянных шкатулок

Деревянная шкатулка в форме коробки, ящичка обычно предназначалась для хранения мелких инструментов, свечей, предметов женского рукоделия. В некоторых регионах России шкатулки квадратной формы с резным геометрическим декором служили для хранения соли.

Прямоугольные ижемские шкатулки-пеналы удлиненной формы по своей конструкции похожи на свечные ящики, которые можно встретить во многих старинных изданиях по народному искусству. Таковые имеются в таблицах А.А.Бобринского «Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода», изданных в начале XX века (1910–1912 г.) [10].

Н.Н.Соболев в книге «Русская народная резьба по дереву» связывает появление деревянных ящичков с выдвигающейся крышкой с обычаем носить с собой в церковь восковые свечи. «Одни из них покрыты мелкой резьбой растительного характера…. другие заполнены мотивами плоской резьбы из зубчиков, косиц и прямей, которую с охотой копируют современные кустари на изготавливаемых ими в настоящее время изделиях…», — пишет он далее [11].

В каталоге Смоленского государственного объединенного исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника имеются фотографии квадратных коробочек-солониц XIX века из Олонецкой губернии [12]. Некоторые из них в точности соответствуют ижемской квадратной шкатулке за номером (КП 211) не только по форме, но и по декорированию [13].

В каталоге «Резное дерево Приморья в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства» представлены ящички для хранения сапожного инструмента и квадратная шкатулка с выдвижной крышкой с трехгранно-выемчатой резьбой [14].

Г.В.Шипунова классифицирует все ижемские шкатулки по характеру применения следующим образом: «коробка для предметов рукоделия», «круглая коробка для мелких предметов (петель, крючков, иголок, пуговиц), школьный пенал, табакерка [3].

Таким образом, на Ижме эти шкатулки-ящички в основном предназначались для хранения инструментов и материалов женского

рукоделия: иголок, крючков, вязальных спиц, наперстков, ножниц, мелких мотков ниток и т.д. Об этом свидетельствуют, в частности, следы от накалывания острых предметов на крышке шкатулки за номером (РККМ 1014). Некоторые круглые шкатулки-стаканчики (КП 223, 225) имеют маленький размер и использовались как солонки [13].

**Художественно-стилистические особенности резных ижемских шкатулок**

Все шкатулки из состава коллекции Д.Т.Яновича произведены местными мастерами, проживавшими на территории современного Ижемского района республики, и датируются концом XIX — нач. XX вв.

Шкатулки сделаны кустарным способом с применением простых столярных инструментов. При изготовлении использовалась древесина, в основном, хвойных пород — сосны и лиственницы. Мастера предпочитали простую лаконичную форму. С внешней стороны наблюдается более тщательная обработка поверхности. Внутренняя часть некоторых шкатулок обработана грубо, при этом отчетливо читаются следы от применения столярных инструментов.

Большая часть шкатулок состоит из коробки-основания и крышки. По формообразованию весь состав коллекции можно разделить на три вида: прямоугольные, квадратные и круглые (цилиндрические), так называемые «бочкообразные». Форма крышек также имеет три разновидности: плоская, граненая с выступающим ребром и круглая у цилиндрических шкатулок. На некоторых экспонатах крышки отсутствуют, хотя в верхней части имеются углубления для них.

Внешняя поверхность шкатулок сплошь покрыта сеткой геометрической резьбы, состоящей из резных элементов (косых крестов, розеток, «елочек», треугольников). Составными элементами композиции являются геометрические мотивы: линии, диагонально расчерченные квадраты, треугольники, прямоугольники, сетки, кресты. Элементы расположены в различных комбинациях и образуют несколько орнаментальных схем построения декора: ленточный орнамент, образующий полосу с простым статическим ритмом из повторяющихся прямоугольников или треугольников, и сетчатый орнамент с квадратной или прямоугольной сеткой, чаще предварительно расчерченной резцом.

Композиционная схема отличается точной продуманной согласованностью всех составных элементов. По этой схеме декорирована большая часть из имеющихся в коллекции музея шкатулок. Рисунок резного декора предварительно намечен тонкими линиями разметки, при этом вся внешняя поверхность покрывается сеткой квадратов, которые, в свою очередь, также расчерчены по диагонали прямыми линиями. В образовавшихся контурных треугольниках врезаны (углубления) — объемные треугольники, выполненные в технике трехгранно-выемчатой резьбы.

В качестве примера можно привести описание одного из самых интересных экземпляров — шкатулки под инвентаризационным номером (КП 209) [13]. Призматическая удлиненная по форме деревянная коробочка имеет декорированные грани и выдвижную крышку. Крышка граненая, по центру приподнята и по краю обрамлена узкой орнаментальной полосой, состоящей из треугольников, обращенных основанием друг к другу. Центральная часть заполнена ромбами в различных комбинациях, левая и правая часть крышки асимметрична по изображаемым мотивам. Крышка до конца не закрывается, по краю ближе к середине выбрано углубление для ее выдвижения.

Все грани шкатулки также покрыты резьбой. На двух боковых гранях разметка выполнена глубокими контурными линиями и представляет собой сетку из квадратов, которые образуют ячейки, расчерченные, в свою очередь, по диагонали. В образовавшихся треугольниках выполнены элементы в технике трехгранно-выемчатой резьбы. Причем на передней и задней гранях узор отличается по размеру ячеек. Лицевая сторона составлена из 45 ячеек (5 ячеек по вертикали и 9 ячеек по горизонтали), противоположная сторона составлена из 24 ячеек (3 ячейки по вертикали и 8 ячеек по горизонтали). Эти грани с трех сторон (снизу и с боков) обрамлены узкой орнаментальной полосой, составленной из чередующихся равносторонних треугольников. Торцовые грани имеют более слабо выраженный резной декор. Поверхность в виде прямоугольника расчерчена двумя пересекающимися тонкими линиями, получившиеся треугольники заполнены мелкими

элементами (треугольниками), лучевидно расходящимися на левой грани от центрального элемента в виде креста, на правой грани — от трех крестов.

На донышке, ближе к центру, помечен знак, так называемый «пас», обозначающий личное клеймо автора, который представляет собой элемент из четырех треугольников, обращенных основаниями друг к другу. Необходимо заметить, что мастера часто наносили такие знаки либо буквенные обозначения на поверхность шкатулок.

Чаще всего внешняя поверхность шкатулок не защищается красочным покрытием, за исключением двух шкатулок, покрытых краской темно-бордового и кирпично-коричневого цветов. Возможно, некоторые шкатулки для большей сохранности снаружи покрывались олифой, т.к. внутренняя поверхность отличается от внешней по цвету и более ярко выражена текстуре. Единственный экземпляр, круглая шкатулка бочкообразной формы с берестяной оплеткой по верхнему краю, имеет раскраску в несколько цветов (охристый, темно-зеленый, бордово-красный).

**Выводы**

В ходе исследования было установлено, что ижемские шкатулки в основном предназначались для хранения инструментов и материалов женского рукоделия; часть шкатулок цилиндрической формы использовалась в качестве емкостей для хранения соли.

Составными элементами композиции резного декора ижемских шкатулок являются геометрические мотивы: линии, расчерченные квадраты, кресты, треугольники, прямоугольники, сетка, образованная из пересекающихся прямых линий.

Сопоставительный анализ выявил использование в построении композиции двух схем резного декора ижемских шкатулок: ленточный и сетчатый орнаменты.

Описанием этих предметов занимались известные исследователи народного искусства коми: Г.В.Шипунова, В.Н.Белицер, Л.С.Грибова. Тем не менее, опубликованные на сегодня материалы позволяет сделать вывод о том, что данная коллекция требует дальнейшего детального исследования. Остаются нерешенными вопросы более точной атрибуции шкатулок, подробного описания технологии изготовления.

Для более полной характеристики уникальной традиции резьбы по дереву среди коми-ижемцев необходимо дополнительно исследовать предметы, которые находятся в других коллекциях республиканских и центральных музеев Санкт-Петербурга и Москвы.

**Примечания:**

1. Исследование проводилось в рамках выполнения гранта РГНФ и Республики Коми № 15–11–110002 «Этнографическое районирование традиционных художественных промыслов ремесел на территории Республики Коми: история и современность». «Зыряне-народ даровитый. Коллекции предметов народного искусства коми-зырян в собрании Национального музея Республики Коми». — Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2015.

2. «Зыряне-народ даровитый. Коллекции предметов народного искусства коми-зырян в собрании Национального музея Республики Коми». — Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2015. — С. 9.

3. *Шарапов В.Э.* Из истории этнографического изучения изобразительного искусства народов Севера: Шипунова Глафира Васильевна (1892–1965) // Материалы Всероссийской научной конференции «Финно-угры — славяне — тюрки: опыт взаимодействия». — Ижевск: Удм. гос. унив., 2013. — 2–4 декабря 2013 г. Арт № 3/2006 — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 2006. — С. 349.

4. *Белицер В.Н.* «Очерки по этнографии народа коми XIX — нач. XX». — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. — С. 343–345.

5. *Грибова Л.С.* Народное искусство коми. — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 1973. — С. 7.

6. *Грибова Л.С.* Декоративно-прикладное искусство народов коми. — М.: Наука, 1980. — С. 59.

7. Народное искусство коми. — М.: «Республиканский центр Ветераны за мир», 1992. — С. 17–29.

8. Атлас Республики Коми / Сост. Э.К.Савельева. — М.: Изд-во «Дизайн. Информация. Картография», 2001. — С. 85.

9. Арт № 3/2006 — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 2006.

— С. 173–174.

10. *Бобринский А.А*. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. — М.,1912. — Табл. 34.

11. *Соболев Н.Н*. Русская народная резьба по дереву. — М: Сварог и К, 2000. — С. 324.

12. Резное и расписное дерево в собрании Смоленского музея / Сост. Л.Журавлева. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 212–216.

13. Здесь и далее приводятся номера по инвентаризационной описи НМРК: КП 211, РККМ 1014, КП 223, 225, 209.

14. *Кондратьева В.Г*. Резное дерево Приморья в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства. — Архангельск, 2000. — Таб. 25–32.

15. *Шарапов В.Э*. Там же. — С. 349.

**Библиография**:

1. Арт № 3/2006 — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 2006. — С. 173–174.

2. Атлас Республики Коми / Сост. Э.К.Савельева. — М.: Изд-во «Дизайн. Информация. Картография», 2001.

3. *Белицер В.Н*. «Очерки по этнографии народа коми XIX — нач. XX». — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958.

4. *Бобринский А.А*. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. — М.,1912.

5. *Грибова Л.С*. Декоративно-прикладное искусство народов коми. — М.: Наука, 1980.

6. *Грибова Л.С*. Народное искусство коми. — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 1973.

7. «Зыряне-народ даровитый. Коллекции предметов народного искусства коми-зырян в собрании Национального музея Республики Коми». — Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2015.

8. *Кондратьева В.Г*. Резное дерево Приморья в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и

народного искусства. — Архангельск, 2000.

9. Народное искусство коми. — М.: «Республиканский центр Ветераны за мир», 1992.

10. Резное и расписное дерево в собрании Смоленского музея / Сост. Л.Журавлева. — М.: Советская Россия, 1985.

11. *Соболев Н.Н*. Русская народная резьба по дереву. — М: Сварог и К, 2000.

12. *Шарапов В.Э*. Из истории этнографического изучения изобразительного искусства народов Севера: Шипунова Глафира Васильевна (1892–1965) // Материалы Всероссийской научной конференция «Финно-угры — славяне — тюрки: опыт взаимодействия». — Ижевск: Удм. гос. унив., 2013. — 2–4 декабря 2013 г. Арт № 3/2006 — Сыктывкар: «Коми книжное издательство», 2006.

К.И. Маслов

# ЛИЦЕВЫЕ СВЯТЦЫ ХУДОЖНИКА-АРХЕОЛОГА ФЁДОРА СОЛНЦЕВА В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННИКОВ

Статья посвящена откликам современников на издание лицевых Святцев по рисункам художника-археолога академика Солнцева. В то время как одни из них полагали, что при подготовке Святцев художник будет следовать «иконографическому способу» изображения религиозных сюжетов, другие, не находя принципиальных различий между церковной и исторической живописью, видели значение Святцев для художников лишь в использовании их в качестве исторического и археологического справочника.

The article surveys the responses to the publication of the illuminated church calendar with the drawings by Solntsev — Academy fellow, artist-archaeologian. While some of Solntsev's contemporaries believed that the artist who illustrates the church calendar should follow the «iconographic method» of depicting religious themes, some others — those who did not see a great difference between the church and historical painting, — thought the significance of the Calendar for the artists was in its usefulness as a historical and archaeological guide.

**Ключевые слова:** лицевые Святцы, подлинник, Предание, исторический способ, иконографический способ, художник-археолог Солнцев.

**Keywords:** illuminated church calendar, exemplum, Holy Tradition, historical method, iconographic method, Solntsev.

Осенью 1862 года в газете Санкт-Петербургские ведомости было опубликовано объявление учредителей «привилегированного заведения

метахромотипии» о проекте издания по «раз навсегда составленным и утвержденным оригиналам» лицевых святцев, составляющих «необходимую принадлежность каждого храма» и «потребность многих православных сынов церкви», и сообщалось, что Св. Синодом предложена уже подписка на святцы по епархиям [1]. Святцы предполагалось изготовить «по оригиналам» и под «непосредственным» руководством «лучшего знатока византийского стиля» академика Ф.Г.Солнцева, который «ручается», что они «будут отличаться приличным православию характером, артистическим исполнением, верностью истории и согласием с догматами». Было отмечено, что художник, «стараясь сохранить современный характер… в самых типах изображаемых лиц, постановке их, облачениях и костюмах… должен был многим руководствоваться; так, например, уцелевшей киевской стенною иконописью и мозаикой, греческими святцами XI века, … святцами новгородскими, белозерскими, тихвинскими, суздальскими, строгановскими и изданными в 1714 году, равно как и древними иконами… старинными рукописями, утварями и жизнеописаниями св. отцев» [1].

К работе над Святцами Солнцев приступил еще в 1830-е годы. В 1837 году издатель Художественной газеты Н.Кукольник сообщал, что художник «предлагает составить календарь на все дни года с рисованными изображениями святых, каждый день празднуемых Греческою церковью, с соблюдением костюма, повсеместно принятого…». «Подобное собрание костюмов, кроме археологической важности, имело бы обширную пользу и для художников при исполнении ими церковной живописи», — подчеркивал Кукольник [2, с. 143]. Несколько раньше он имел случай удостовериться в необходимости подобных образцов, когда П.В.Басин, писавший икону архангела Михаила для Сионского собора в Тифлисе, должен был срисовывать доспех архангела, по рекомендации президента Академии художеств А.Н.Оленина, с простой иконы [3, с. 1].

Очевидно, идея «календаря» естественным образом следовала из главной цели Солнцева, которая задана была ему А.Н.Олениным: составить в итоге «полный живописный курс археологии и этнографии для художников» [4, с. 151] (1). Когда в 1833 году Солнцев, приехав

в Юрьев монастырь, объяснил настоятелю, архимандриту Фотию, цель своих художественно-археологических занятий, тот сообщил ему, что он и сам этим занимается и показал иконописный подлинник, составленный, по его словам, им самим. Так как этот подлинник не был лицевым, Солнцев заметил ему, что для художника его недостаточно: «ему нужно знать — какое облачение и в каком веке носили» [4, с. 151–152]. Возможно, уже в то время у Солнцева возникала мысль о составлении лицевых Святцев, нового иконописного подлинника.

Вероятно, однако, не только потребность художников Академии в археологически точных образцах изображений святых подтолкнула Солнцева взяться за составление иконописного подлинника. В 1830 году Правительство, обеспокоенное распространением старообрядчества и озабоченное проблемой надзора за иконописанием, синодальным указом предписало правящим архиереям сообщить «о состоянии иконного ремесла в их епархиях и о мерах, какие представляются желательными для предупреждения в народе неискусно писаных икон» (2). В числе мер, направленных на исправление иконописи, в ответах на этот запрос Синода предлагалось изготовить для иконописцев образцы изображений. О необходимости подобных образцов писали и «фатежский купеческий сын Лукьянчиков», по жалобе которого Правительство обратило внимание на церковную живопись [6, с. 292], и архиепископ Владимирский Парфений, в епархии которого обнаружены были неискусно писаные иконы [6, с. 294], и митрополит Московский Филарет [7, л. 208], и архимандрит Фотий [6, с. 293]. Возможно, что идея Солнцева составить «календарь» явилась отчасти и откликом на обеспокоенность Правительства состоянием иконописания.

Работа художника над лицевыми Святцами затянулась, однако, надолго. Быть может, она никогда так и не была бы завершена им, если бы в конце 1850-х годов у известного боевого генерала С.А.Хрулева не возникла мысль издать лицевые Святцы способом метахромотипии. С этой мыслью Хрулев обратился к императрице Марии Александровне, подкрепив свое предложение запиской, в которой объяснялись достоинства этого способа [8, л. 5–14]. Хрулев надеялся на финансирование издания Святцев Св. Синодом [9, с. 545–546]. Напечатанные подобным образом Святцы явились бы, по словам

Хрулева, средством «для распространения в народе икон строго православного характера и художественной отделки» и в то же время обеспечили бы «единообразие типов» [8, л. 5, 13]. Хрулев подчеркивал, что «византийский стиль, самый приличный для православного иконописания, особенно удобен в метахромотипии» [8, л. 13].

В начале 1859 года Мария Александровна направила четыре месяца Святцев через обер-прокурора Св. Синода графа А.П.Толстого, на отзыв митрополиту Филарету [10, с. 158–159], который изложил свое «мнение» о них в письме Толстому [11] (3). В мае следующего года Императрица, несомненно, уже знавшая «мнение» о Святцах Филарета, направила записку Хрулева «о новом способе писания икон метахромотипией» князю С.Н.Урусову, исполнявшему в то время обязанности обер-прокурора Святейшего Синода [8, л. 1] (4), который, в свою очередь, препроводил Святцы на отзыв вице-президенту Академии художеств князю Г.Г.Гагарину.

Оба отзыва на Святцы Солнцева — и митрополита Филарета, и князя Гагарина — были отрицательными. Филарет смог просмотреть лишь один месяц Святцев, сентябрь, и нашел в них множество ошибок, «несообразностей», как он писал, «археологических и исторических» [12, с. 101]. Он указал на неуместность в Святцах рогатой митры пророка Захарии, «нерассудительно» заимствованной «от западных епископов», на анахронизм «словенского» шлема Иисуса Навина, на несообразность изображения гроба преп. Сергия Радонежского у стен Троицкого собора, построенного спустя тридцать лет после его преставления, а не в келье. В образе «Рождества Богородицы» Пресвятая Дева только что рожденная не могла, по его словам, быть «изображена уже сидящею на руке няни или родственницы», «не в природе» он нашел и балдахины с драпировками, висевшие рядом с городской стеной. Ошибкой Филарет посчитал и изображение «малого креста» на голове Святителя в «Воздвижении Креста», указав, что это несогласно с историей, так как «воздвигнут был для зрения народа всецело обретенный крест» [12, с. 102–103]. Очевидно, что обнаруженные Филаретом «погрешности» являлись условностями иконографии, характерными для произведений древнерусской и византийской живописи, на которые Солнцев ориентировался, выполняя рисунки для Святцев.

Помимо «погрешностей», «узаконению» Святцев мешали, по мнению Филарета, еще два обстоятельства. Во-первых, Святитель не видел необходимости в новых Святцах «потому что в церквах и монастырях, — как он писал, — есть множество древних икон, которые несравненно *подлиннее* и достоподражательнее сего *нового Подлинника*», и, во-вторых, «узаконить святцы» означало для него «убить свободных художников», для руководства которым эти Святцы и предназначались. В заключение Филарет рекомендовал, прежде чем издать, препроводить Святцы в духовную цензуру, которая рассмотрела бы их «в отношении к истории и предания, а отчасти и в отношении к искусству, чтобы не было изображений очевидно неестественных» [12, с. 104–105].

Князь Гагарин, не посмев, вероятно, открыто высказаться против проекта, который поддержала Императрица, в официальном письме Урусову позволил себе лишь высказать опасение, что метахромотипия может вытеснить «яичную» «живопись русского народа», что вызовет ропот, «а то еще хуже могут образоваться секты» [8, л. 4]. Однако в личном, вероятно, разговоре с Урусовым он невысоко оценил художественные достоинства Святцев [9, с. 546].

Солнцев исправил указанные митрополитом Филаретом «погрешности» Святцев, и после того как они, вероятно, прошли и духовную цензуру, осенью 1862 года в Санкт-Петербургских ведомостях появилось упомянутое выше объявление об их издании [1].

В августе 1863 года в газете «Сын Отечества» была опубликована посвященная Святцам статья свящ. Владимирского [13]. В статье, инициированной, несомненно, издателями автор доказывал необходимость их публикации, исходя из своей оценки состояния современной церковной живописи. Выражением ее упадка являлось, по его словам, противостояние «двух партий» — «двух империй»: одной, со столицей Академией художеств, — Петербурга и другой — Палеха, Холуя, Суздаля; академистов, девиз которых — натура, а пароль — Рим, и суздальцев, пароль которых — предание и подлинники. Каждая партия имеет, как полагал Владимирский, и свои недостатки, и свои достоинства. Иконы живописцев страдают неуважением «к церковным преданиям, к народному вкусу: улыбающиеся фигуры, нагота без

нужды, театральные позы, новейшие костюмы и т.п. нередко убивают высокое достоинство художественных произведений», а иконописцы «оскорбляют глаз сухими угловатыми непропорциональными фигурами, деревянностию драпировки, тусклостию колорита, отсутствием рельефности перспективы» [13, с. 1502]. Издание Святцев по рисункам Солнцева будет способствовать, утверждал Владимирский, преодолению этого раскола церковной живописи. Именно Святцы Солнцева, в котором он увидел представителя «школы», образовавшейся в России «под влиянием германских воззрений на искусство — идей Корнелиуса, Овербека и Каульбаха» и поставившей своей «задачей и целью примирение требований гиератики и эстетики, Италии и Византии, натуры и Предания», способны будут удовлетворить, уверен он, вкусам и знатоков искусства, и темного поселянина, «который наслушался раскольничьих теорий эстетики, проповедующих, что иконы должны быть темные, плоские и ни в чем не отступать до никоновских композиций». Указав на то, что художник, работая над Святцами, стремится сохранить «современный характер лиц в самой постановке, типах и облачениях», Владимирский высказал также надежду, что Святцы явятся «справочным лексиконом», «археологическим музеем» и удовлетворят «условиям истории, хронологии, географии, этнографии, короче сказать, исторической и художественной правде» [13, с. 1502].

В начале 1866 года в «Сборнике на 1866 год, изданном Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее», «особое» внимание было обращено «на распространение научных и практических сведений о древнерусской иконописи…» [14, с. 3], от имени Редакции была опубликована посвященная Святцам статья [15] (5). Она была написана еще до выхода их из печати и уже по одному этому не могла быть рецензией Тем не менее, в статье приветствовалось издание Святцев «по рисункам известного знатока русской иконописи, академика Солнцева» и выражалась уверенность в том, что они принесут «несомненную пользу», «как бы ни выполнил… свою задачу» художник [15, с. 156]. Ученые-археологи, однако, подвергли резкой критике то, как были представлены Святцы в Объявлении об их издании и статье свящ. Владимирского, и высказали свое мнение относительно того, какими Святцы должны были бы быть. Существовали, как они

полагали, три способа изображения религиозных сюжетов: один исторический и два иконографических. Недостаток исторического способа, подробно разобранного Ф.И.Буслаевым в опубликованной в том же Сборнике статье, посвященной Ренану [17], состоял, по мнению авторов, «в презрении к церковным преданиям и в низведении иконы до исторической и жанровой картины» [15, с. 158]. Первый иконографический способ, «наивный» и удовлетворяющий невежеству, по их словам, основан на «национальных привычках». Правильным они считали лишь второй, основанный на «иконописных преданиях древнехристианских и древнейших Византийских, когда русский художник не ограничиваясь своими национальными источниками, вообще позднейшими, восходит к источникам первоначальным, проверяя ими свои национальные», оставляя русские источники исключительно для изображения «русских сюжетов» [15, с. 157–158]. Исходя из этого, авторы признали ошибкой то, что в Объявлении из греческих источников названы были только синодальные святцы XI века, составлявшие лишь один «очень не полный» отрывок из обширного цикла Византийских преданий, и выразили уверенность в том, что Солнцев пользовался помимо них также Солунскими и Царьградскими мозаиками IV–VI вв. [15, с. 158]. Не ускользнуло от внимания авторов и высказанное свящ. Владимирским пожелание, чтобы Святцы «сколь возможно более удовлетворяли… исторической и художественной правде», в котором они справедливо усмотрели опасность размывания границы «между иконографиею и живописью историческою или жанром». По их словам, правильнее было бы пожелать, «чтобы Святцы г.Солнцева удовлетворяли условиям истории, хронологии, географии, этнографии, в том смысле и в той мере, насколько возможно этого достигнуть на основании древнейших и лучших источников православного искусства» [15, с. 159].

Уместно заметить, что известный ученый и член-основатель Общества древнерусского искусства Ф.И.Буслаев, будучи непримиримым критиком исторического подхода к изображению религиозных сюжетов, мысль о необходимости ограничить обращение художников к русским источникам исключительно «русскими сюжетами не разделял. Это следует, в частности, из его

оценок икон академика Е.Сорокина в статье, опубликованной в том же Сборнике 1866 года, что и статья о Святцах. Высоко оценив достоинства образа св. Софии, Буслаев отметил, что он написан «согласно иконописным преданьям так называемого Новгородского перевода», а в иконе равноапостольных св. Константина и Елены и мученицы Глафиры как на недостаток указал на «подробности», изобретенные самим художником, столько же не согласные «с русскими иконописными подлинниками, сколько и вообще с духом и древне-христианского искусства вообще и православного церковного искусства» [18, с. 274]. Ориентация Буслаева на «национальные предания» отчетливо выражена и в его Записке о цели и значении Общества древнерусского искусства: «Именно национальные предания и обычаи, проверенные исторической критикой, — писал он, — должны быть положены в основу художественного развития русского народа» [19, с. 39].

В 1870 году свящ. М.С.Боголюбский выступил на заседании Отдела иконоведения в Обществе любителей духовного просвещения с докладом, в котором выдвинул идею «сравнительно-описательного метода» оценки иконных изображений [20]. В отличие от упомянутого нами выше иконографического, или, как его назвал свящ. Боголюбский, «догматико-археологического» метода ученых-археологов, «сравнительно-описательный» не предполагал историческую критику иконографии священных изображений. Для свящ. Боголюбского несомненным критерием их истинности являлась практика их использования. «Если то или другое изображение употреблялось во всей православной церкви со времен давних, — писал он, — это одно уже служит доказательством их православия… Пред этим доказательством все самые глубокие и многоученые доказательства наши историко-археологические не будут иметь никакого значения»; и далее: «Отступления обличатся самою историей икон, и разве слепой не увидит где правда — на стороне ли древности и православия или на стороне произвольных неправильных прибавок» [20, с. 2].

Когда были напечатаны первые листы Святцев, «заведение метахромотипии» посетил известный литератор и критик Нестор

Кукольник, который был первым, как мы помним, кто еще три десятилетия назад сообщил обществу о проекте Солнцева. Свои впечатления о Святцах он высказал в статье в газете «Голос» [3].

Нужно заметить, что Кукольник, получивший известность благодаря своей пьесе «Рука Всевышнего Отечество спасла», утверждавшей ценности Уваровской триады — Православия, самодержавия и народности, к традиционному русскому искусству, как, впрочем, и к византийскому, относился пренебрежительно. Полагая, что «высокая цель Русского искусства… есть народность», он, являясь редактором «Художественной газеты» и задаваясь вопросом: «Слепое ли упрямство к мелочному подражанию формам Искусства наших предков, желание ли подделаться под старинную сказку, запеть под народную песню, написать картину под иконопись XV и XVI века в России» или — сознание приобрести собственную индивидуальность в Искусстве, свой собственный характер, который… стремился бы к общей гармонии с Европейским искусством» [21], никогда не сомневался в последнем — и спустя тридцать лет ему было очевидно, что идея восстановления иконописи не может прикрываться идеей народности, что «живописи поручено выражать национальности, но сама она «национальною быть не может». В иконе, по его словам, не умели ни выразить «нравственное настроение», ни подражать природе — икона отражала младенчество искусства, а восстанавливать традиционное иконописание означало «подражать детям, что гризмолят (здесь: рисуют. — *К. М.*) на лоскутках бумаги домики, лошадок и человеческие образы, образа человеческого неимеющие». Искусство в России, утверждал Кукольник, прорвалось сквозь «кору византийско-суздальскую, покрытую лаком татарщины», и сокрушался, что простой народ по необразованности называет академическую живопись пренебрежительно «тальянщиной» [3].

В отличие от свящ. Владимирского, приветствовавшего издание Святцев как средство для преодоления распада церковной живописи, примирения живописцев и иконописцев, Кукольник нашел в них свидетельство победы Академии. «Этим путем, — писал он, имея в виду издание Святцев, — академия могла бы оказать очистительное влияние на художественный вкус во всей России и потрясти, одновременно и в основаниях, предрассудки византийско-суздальской самозванной

школы». Он отмечал, что древние образцы «очищены» Солнцевым «в историческом и художественном отношении»: «условный принятый стиль облагорожен» в Святцах «до художественного значения» и, не стесняя «воображение художника», они «в то же время кроткою правдою своею удержат его в пределах умеренности» [3, с. 2]. Таким образом, как и свящ. Владимирский, Кукольник, снижал значение Святцев до археологического и исторического справочника, не ограничивавшего творческую свободу живописцев.

В 1870 году замечания Филарета на Святцы Солнцева опубликовал в своей статье «Об образописании» художник Д.Струков [22], полагая, что замечания Святителя относились к Строгановским святцам XVII века [23]. Этой Филаретовской критикой Святцев Струков обосновывал свою мысль о том, что древние святцы не всегда могут быть использованы в качестве образцов современными иконописцами и необходимо составить новый подлинник. Как пример нового подлинника, он привел книгу свящ. К.Мансветова «Иконы Господских праздников», написанную автором «на основании исторических известий, священных песнопений и толкований богословов, учителей православной Церкви» [24]. В этом руководстве Мансветова, написанном специально для художников, тексты, посвященные каждой иконе, состоят из трех частей: в первой части дается описание события Праздника, во второй — описание действующих в событии лиц, одежд, местности и т.п., в третьей — раскрываются главные идеи Праздника, по которым и избираются моменты для картины [24, с. 3]. Вторая часть еще слаба в моем сочинении, «за неимением под руками у меня многих археологических источников», — признавался автор. К руководству не были приложены иллюстрации — в них не было, очевидно, необходимости, поскольку автор не ставил целью обратить художников к Преданию, к традиционной иконографии, положив, таким образом, предел их творческой свободе. Очевидно, руководство Мансветова предполагало именно тот способ изображения религиозных сюжетов, который был назван в статье Сборника Общества древнерусского искусства «историческим».

Выход из печати первых листов Святцев свящ. Владимирский приветствовал статьей в журнале Душеполезное чтение [25]. Он не

нашел в них недостатков, отметив лишь несколько «недосмотров», подобных тем археологическим «несообразностям», которые выявил в них Филарет. Что касается членов Общества древнерусского искусства, то их отзыва на Святцы Солнцева не последовало. Вероятно, это следует объяснять тем, что они обманули ожидания ученых: иконография подлинных произведений древнерусского искусства, которые использовал Солнцев, после их переработки в академической манере и в соответствии с замечаниями Филарета, не принявшего условный язык иконописи, оказалась в целом слабо выражена в его рисунках, а многофигурные композиции художника ничем практически не отличались от исторических (6).

**Примечания:**

1. О руководстве Оленина художественно-археологическими занятиями Солнцева см. в статье Маслова К.И. [5].

2. См. подробнее об указе Св. Синода в статье Маслова К.И. [6].

3. Впервые «Мнение Филарета о подлиннике иконописных святцев» было опубликовано, без указания имени адресата, в 1868 году Обществом любителей духовного просвещения [12].

4. Отзыв на Святцы был послан Филаретом Толстому 2 февраля 1859 г. [11, с. 383], а официальное прошение Хрулева на имя Императрицы датировано 12 мая 1860 г. [8, л. 5].

5. Наверняка автором статьи (возможно и единственным) был Г.Д.Филимонов, являвшийся редактором Сборника [16, с. 748].

6. См. в экземпляре Святцев издания 1898 года, хранящемся в Отделе эстампов РНБ (Э 37819) [26].

**Библиография:**

1. По поводу издания лицевых иконописных святцев // Санкт-Петербургские ведомости. — 1862. — № 235. — 28 октября. — С. 997.

2. Художественная летопись // Художественная газета. СПб., 1837. — № 16. — С. 256.

3. *Кукольник Н.* Солнцевские лицевые святцы // Голос. СПб., 1866.

—№ 110. — 22 апреля (4 мая). — С. 1–2.

4. *Солнцев Ф.Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды. V. Поездка в Новгород для археологических изысканий // Русская старина. — 1876. — Май. — С. 147–160.

5. *Маслов К.И.* Академик Ф.Г.Солнцев, художник-археолог, реставратор, церковный живописец // Искусство христианского мира. — М., 1999. — Вып. 3. — С. 209–218.

6. *Маслов К.И.* О проектах исправления иконописи в 1830-х годах // Искусство христианского мира. Вып. 5. — М., 2001. — С. 292–296.

7. РГИА, Фонд 796, оп. 110, ед. хр. 866.

8. По присланному от Государыни Императрицы проекту Генерала-Лейтенанта С.А.Хрулева о новом способе писания икон посредством метахромотипии / РГИА. Фонд 797, оп. 30, 1 отд, 2 ст., ед. хр. 177.

9. Письма духовных и светских лиц к митрополиту московскому Филарету (с 1812 по 1867 гг.) изд. А.Н.Львовым. — СПб., 1900.

10. Письма Московского митрополита Филарета к наместнику Свято-Троицкой Сергиевой лавры 1831–1867. Часть 4. 1857–1867. — М., 1884.

11. Письмо митрополита Филарета к обер-прокурору Святейшего Синода графу А.П.Толстому с мнением об иконописных святцах // Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского по учебным и церковно-государственным вопросам. Т. IV. — СПб., 1886. — С. 379–383.

12. Мнение митрополита Филарета о подлиннике иконописных святцев // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения/ материалы для биографии Филарета Московского. — Кн. 8. — М., 1868. — С. 101–105.

13. *Владимирский В., свящ.* Святцы г.академика Солнцева // Сын Отечества. — СПб., 1863. — № 190. — 8 августа. — С. 1501–1502.

14. Устав и протоколы Общества древнерусского искусства. — М., 1876.

15. От Редакции. Лицевые святцы академика Солнцева // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. Смесь. — М., 1866. — С. 156–159.

16. *Кирпичников А.* Филимонов (Георгий Дмитриевич) // Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т.

XXXV-а, Фенолы — Финляндия. — СПб., 1902. — С. 747–749.

17. От Редакции Жизнь Иисуса Христа и современное церковное искусство на западе // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. Отделение второе. Критика и библиография. — М., 1866. — С. 76–80.

18. *Буслаев Ф.И.* Новые иконы академика и профессора Е.С.Сорокина // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. Смесь. — М., 1866. — С. 151–156.

19. Записка секретаря общества Ф.И.Буслаева о цели и значении Общества древнерусского искусства с дополнениями чл. осн. Вл.Ф.Одоевского // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. V. Официальный отдел. — М., 1874. — № 4–5. — С. 36–39.

20. *Боголюбский М.С., свящ.* Доклад на заседании ученых блюстителей епархиальной библиотеки по отделу иконоведения, состоящем при московском Обществе любителей духовного просвещения. // Московские епархиальные ведомости. — 1870. — № 3. — 18 января. — С. 1–3.

21. *Кукольник Н.* От издателя // Художественная газета. — СПб., 1837. — № 1. — С. 1–10.

22. *Струков Д.* Об образописании. — М., 1870.

23. Строгановский иконописный подлинник. — М., 1870.

24. *Мансветов К.* Иконы Господских праздников. — СПб., 1855.

25. *Владимирский В., свящ.* Заметки о святцах Солнцева // Душеполезное чтение. Известия и заметки. — М., 1866. — Июль. — С. 104–107.

26. Лицевые Святцы. — Б.м., 1898.

В.О. Шипков

# ХРАМ В СЕЛЕ ПЕТ (АРХИТЕКТОР А.Г. МОЛОКИН). ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В последнее время в среде историков архитектуры растет интерес к церковной архитектуре эпохи модерна, которую принято называть архитектурой неорусского стиля. Среди провинциальных памятников сохранились весьма интересные постройки данного периода. К их числу относится малоизученная церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы, расположенная на Востоке Рязанской области в Пителинском районе на окраине села Пет (Пёт).

In recent years among architectural historians growing interest in church architecture of the modern era, which is called the neo-Russian style architecture. Among provincial monuments preserved some very interesting buildings of this period. Among them is the church byway Presentation of Mary, located in the East of Ryazan region in Pitelinsky District on the outskirts of village Pet.

**Ключевые слова:** храм, культовое зодчество, село Пет, модерн, неорусский стиль.

**Keywords:** temple, religious architecture, village Pet, Art Nouveau, neo-Russian style.

Церковь Введения в селе Пет была возведена в 1912–1913 гг. на средства купца Портнова [1, с. 65–67], предположительно к 300-летию Дома Романовых. Строил храм местный житель крестьянин Никанор Васильевич Гавриков по проекту гражданского инженера Александра Георгиевича Молокина [2, с. 13]. Храм выполнен в стиле модерн.

Ныне эта церковь находится в руинированном состоянии. Однако

она обладает большой историко-культурной ценностью. Село Пет находится на берегу одноименной реки. Храм господствует среди окружающего равнинного ландшафта. Здание церкви кирпичное, цоколь облицован белокаменными блоками. Основные размеры церкви 36х24 метра, а высота колокольни 42 м.

Храм является крестовокупольным, шестистолпным с тремя апсидами. В статье [2] храм ошибочно описан как четырехстолпный. Ступенчатая композиция нарастающих объемов увенчана пятиглавием с островерхими куполами. Крупная глава поднимается над средокрестьем. Малые главы распложены по сторонам света на высоких четырехгранных постаментах серого цвета. В оригинальном облике храма прослеживаются разностилевые элементы, взятые как из древнерусской (а именно псковской) архитектуры, так и византийского и романского стилей. Формы храма напоминают культовые постройки таких архитекторов, как А.П.Аплаксин [3, с. 378], В.А.Покровский, Г.Д.Гримм. Архитектура храма имеет много общего с храмом Алексия митрополита Московского в Тайцах (1913–1917, архитектор И.В.Эскузович) и проектом построек Калязинского Александро-Невского монастыря (1910, архитектор Н.В.Васильев).

Криволинейные щипцовые кровли рукавов креста храма Введения, напоминающие аналогичные конструкции древних псковских храмах, характерны для многих храмов стиля модерн. Например, церковь на Шлиссельбургских пороховых заводах архитектора В.А.Покровского. Своеобразие силуэту этой церкви придают скатные кровли основного объема, сделанные на разных уровнях в алтарной и притворной частях храма, придавая ему ступенчатость, динамичность форм за счет понижения его объема от колокольни к апсидам. В проекте А.Г.Молокина этот эффект более выражен за счет приподнятой западной главки относительно других, что отличает его от реализованной постройки.

Уникальным для архитектуры русской провинции является устройство обхода центральной апсиды по аналогии с кольцевым обходом хора в романских церквах. Понижение его габаритов по отношению к центральной апсиде придает объему храмы ступенчатый силуэт. Боковые апсиды храма имеют граненые формы, характерные для византийской культовой архитектуры.

Над западным входом в храм расположена высокая колокольня, особенностью которой является сужающийся к верху ярус звона, придающий массивность силуэту здания. Колокольня имеет три яруса и украшена декоративными деталями, выполненными, как и сам храм, из кирпича. Третий ярус прорезан большими арками и поставлен на круглые столбы. Завершают колокольню металлические шатер, барабан и главка, выкрашенные в черный цвет. Западные и боковые входы в храм имеют открытые крыльца на двух круглых столбах, с крутой щипцовой кровлей и главкой над ней, причем западный вход выполнен с двускатной плоской кровлей, а завершения боковых крылец слегка скруглены.

Фасадный декор храма весьма скуп. Стены апсид оставлены гладкими. Узкие арочные окна на основном объеме (в два света) не имеют наличников, некоторые из них украшены лишь килевидными бровками. Два нижних боковых окна на западном фасаде и два окна центральной апсиды имеют параболическую форму, уникальную для русских культовых построек того времени.

Большая часть окон храма заколочена, хотя местами сохранились деревянные оконные переплеты.

Композиционным центром боковых фасадов храма является слегка выступающий и сужающийся к щипцовому завершению ризалит с плоской, характерной для модерна рисунка нишей, в поле которой размещены три окна (среднее на более высоком уровне). На флангах фасадов простенки между окнами и углы отмечены лопатками, между которыми по верху стен проходит зубчатый пояс. В первом ярусе колокольни над входом в храм тоже имеется щипцовое завершение, но оно выполняет лишь декоративную функцию.

На храме видны отверстия от строительных лесов, свидетельствующие о возможной незаконченности в работе по его отделке.

В отличие от объемной композиции внутренняя структура здания вполне традиционна. Четыре массивных крестообразных столба несут на себе подкупольное пространство.

Рукава креста перекрыты цилиндрическими сводами перпендикулярно основным осям. В угловых ячейках крестовые своды, в алтарных помещениях — цилиндрические, переходящие в конху (в



Рисунок 1. Фрагмент дипломной работы. В.О. Шипков. 2012 г.

боковых апсидах они граненые). Необычным является лишь обход вокруг средней апсиды, в его центральной части расположена лестница, ведущая в подвал. По сторонам от основного помещения колокольни, перекрытого цилиндрическим сводом, размещены небольшие помещения, предназначенные для лестниц. Деревянная лестница в колокольне начинается со второго яруса. В настоящее время она не эксплуатируется, так как находится в аварийном состоянии. Колокола утрачены.

Одной из особенностей храма является наличие системы калориферного отопления. Подвальные помещения, имеющиеся лишь в угловых частях церкви, углублены на 0,8 сажен (170 см) от уровня земли для размещения калориферов воздушного отопления и доступа к ним. Отопление производилось горячим воздухом, получаемым в калориферах и разводимым при помощи подпольных горизонтальных каналов к коротким вертикальным каналам, преимущественно в парусных сводах церкви, которые равномерно распределены по периметру стен для подачи воздуха к приточным душникам, расположенным на высоте 3 аршина (133 сантиметра) от уровня пола церкви и хор. Полы над подвальными помещениями — железобетонные сводики, в прочих частях церкви — засыпка с плотной утрамбовкой из глины и строительного мусора с уложенным

по ней бетонным полом. К калориферам в западной части можно спуститься по боковым лестницам колокольни, а к восточным ведет лестница, устроенная в галерее около главной апсиды. Над дверью в апсиде имелся металлический козырек, сохранились лишь его опоры. Частично уцелели дымовые трубы, две — в западной части кровли южного и северного фасадов, а другие две — по бокам, на фронтоне над центральной апсидой. В настоящее время церковь не отапливается.

Сохранились росписи храма. Это остатки фресок на двух столпах, ближних к алтарной части. В большей степени сохранилось изображение Святого Ефрема Сирина. Частично сохранилась роспись конхи в центральной апсиде с изображением Бога Отца, Сына и Святого Духа в виде голубя, взмывающего между ними, а в нижней части алтарной апсиды — изображение сидящего на троне Иисуса Христа. Стилистика росписи, характерная для академической живописи, отражает высокий художественный уровень и мастерство безымянного автора.

В облицовке пола частично сохранилась керамическая плитка, наиболее полно — на площадке перед дверью северного входа. Рисунок пола в этом месте образован сочетанием квадратных плиток синего и песочного цвета, расположенных в шахматном порядке и обрамленных вдоль краев пола красно-коричневой полосой из таких же плиток.

Состояние храма крайне тяжелое. Купола покосились, утрачена большая часть кровли. На стенах храма развиваются плесень и растительность, постепенно разрушается кирпичная кладка. Рельеф вокруг храма изменился в связи с хозяйственной деятельностью, способствуя подмоканию стен.

Целесообразно незамедлительно провести сначала консервационные, а затем и реставрационные работы.

Этот объект культурного наследия числится по категории охраны местного значения [4], хотя весьма ценен для Рязанской области и России в целом. Совсем недавно храм хотели включить в список семи чудес Рязанской области. Возможно, храм будет восстановлен.

В настоящее время множество любителей архитектуры посещает этот необычный памятник, и хочется надеяться на его возрождение.

Можно, в частности, опереться на мой проект воссоздания комплекса церкви Введения в селе Пет, выполненный в качестве дипломной работы в 2012 году (рис.1). Проектом, помимо восстановления облика храма, предусмотрено восстановление по аналогам построек храмового комплекса.

**Библиография:**

1. *Вагнер Г.К., Чугунов С.В.* Рязанские достопамятности. — М.: Искусство,1974.

2. *Позднякова И.Ю.* Влияние проектов, опубликованных в архитектурных изданиях начала XX века, на формирование образа православного храма в Тамбовской епархии // Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). — М., 2012.

3. *Слёзкин А.В.* Произведения архитектора А.П.Аплаксина в контексте храмостроения неорусского стиля // Архитектурное наследство. Выпуск 50. — М: USSR, 2009.

4. Государственный институт искусствознания (ГИИ). Паспорт памятника. Решение Рязанского облисполкома № 250 от 27.08.1971.

В.И. Прыгов

# ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ИСТОРИЗМА В ЭКСПОЗИЦИЯХ ВСЕМИРНЫХ ВЫСТАВОК

В статье рассматриваются основные аспекты проявления европейских исторических стилей, археологических открытий и японской культуры в произведениях из экспозиций западноевропейских мастеров-ювелиров на Всемирных выставках в хронологических рамках эпохи историзма. Часть проанализированных памятников хранится в музейных или частных коллекциях, местонахождение других неизвестно, но информация о них доступна из иллюстрированных периодических изданий. Проанализирован ряд произведений ведущих английских, французских, итальянских, немецких мастеров и фирм с указанием, в ряде случаев, обстоятельств заказа и соисполнителей. Определены основные стилистические особенности и тематические предпочтения, присущие эпохе историзма.

The basic issues of European historical styles, archeological discoveries and Japanese culture implemented in masterpieces shown by Western Europe jewelers and silversmiths at World Exhibitions during the historicism epoch are considered. A number of them is stored in private or museum collections, the location of the others unknown, but all of them could be traced in illustrated periodicals. Some masterpieces of the leading English, French, German, Italian jewelers and companies along with modellers' names and order circumstances are analysed. A number of prominent features of themes and European historical styles revival, which were common for historicism epoch is defined.

**Ключевые слова:** художественное серебро, чеканка, перегородчатая эмаль, Гаррард, Фроман-Мериз, Хоссауэр, Морель, Кастеллани, Фализ, Элкингтон.

**Keywords:** silver, chasing, cloisonne enamel, Garrard, Froment-Meurice, Hossauer, Morel, Castellani, Falize, Elkington.

Всемирные выставки [1] оказали значительное влияние на развитие западноевропейского ювелирного искусства эпохи историзма. Каждую из них следует рассматривать как грандиозное социокультурное явление. Их воздействие на творческую деятельность отдельных мастеров, небольших предприятий, крупных фирм проявилось в самых разных аспектах. Не менее значительным было влияние этих выставок на вкусы и запросы заказчиков: коллекционеров, любителей, общественных и государственных деятелей. Следует также учитывать и важную политическую составляющую организации и привлечения участников, поскольку каждая из них становилась площадкой для всеевропейского смотра национальных достижений. В рамках небольшой статьи представляется возможным лишь кратко охарактеризовать достижения и тренды в эволюции ювелирного искусства основных западноевропейских стран, обозначить роль Всемирных выставок в художественно-творческой ориентации ведущих предприятий и утверждении новых экзотических культур.

Уже на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году были представлены значительные произведения, стилистика которых тяготела к тому или иному из западноевропейских исторических стилей. Репрезентация масштабных по художественному замыслу и техническому совершенству памятников неоготики, неоренессанса, необарокко и неорококо характерна в большей или меньшей степени для каждой из национальных экспозиций. Художественное качество произведений позволило установить на длительную перспективу высокий уровень требований, предъявляемых профильными жюри. Большинство памятников, даже получивших признание на той или иной выставке, не сохранилось до наших дней, лишь немногие попали в музейные и частные собрания. В этом случае тем большую ценность приобретают различные письменные и изобразительные источники: публикации в прессе, издания альбомов литографий, иллюстрированных обзоров и каталогов фирм-экспонентов. Отдель-



Рисунок 1. Туалетный прибор Луизы д'Артуа, герцогини Пармской 1845–1851 гг. Мастерская Ф.-Д.Фроман-Мериза. Серебро, бронза, сталь, литье, чеканка, изумруды, гранаты, чернь, эмаль, золочение. Гравированное воспроизведение из Иллюстрированного отчета о Всемирной лондонской выставке (справа)

ные произведения представляют интерес не только благодаря своим художественным достоинствам, но также обстоятельствам заказа и личности заказчика.

Особое значение организаторами Лондонской выставки 1851 г. придавалось стилистике неоготики в декоративно-прикладном искусстве. Об этом свидетельствует специальный декораторский проект — «Средневековый павильон», подготовленный и спроектированный Огюстусом Уэлби Нортмором Пьюджином [2] (1812–1852). Для экспозиции были отобраны ювелирные украшения, керамика и фарфор, статуи, вызолоченные канделябры. Все эти предметы объединяла принадлежность к стилистике неоготики и они составляли своего рода готический «гезамткунстверк».

Ф.-Д.Фроман-Мериз [3] (1802–1855), названный прессой «парижским Челлини», представил в своей экспозиции только что завершенный огромный туалетный прибор, заказанный членами

семьи Бурбонов и легитимистами к бракосочетанию в 1845 году Луизы д'Артуа, внучки Карла X, спустя 2 года получившей титул герцогини Пармской.

Туалетный набор [4] включает в себя стол, на котором располагаются стрельчатой формы поворотное зеркало в ажурной раме, рукомойный кувшин на блюде, парные канделябры и ларцы (рис. 1). Художественное решение всех этих предметов содержит элементы заимствования из различных стилей, однако в целом превалирует готическая составляющая. Наглядно продемонстрирована принадлежность к правящей династии: зеркало фланкировано фигурами архангелов в геральдических далматиках, увенчано эмалевыми щитками с гербами Бурбонов и Пармского герцогства под императорской короной. По периметру рамы располагаются щитки эмалевых гербов всех провинций Франции, что свидетельствует о государственном характере заказа. Конструктивные части стола изготовлены из золоченой и посеребренной бронзы. Обильное декоративное оформление в виде натуралистично трактованных вьющихся побегов, увитых плющом, цветов розы и лилии выполнено из серебра с локальным применением позолоты. Ножки стола декорированы объемно моделированными фигурами купидонов, подобно атлантам, поддерживающими столешницу, богато украшенную золоченым накладным чеканным растительным орнаментом. Обстоятельства заказа наглядно проявлены в используемой брачной символике. Роза — символ любви, лилия — чистоты, плющ — верности, купидоны олицетворяют узы брака.

Более строго решен наружный декор парных ларцов (рис. 1), выполненных из серебра с элементами позолоты. Их форма повторяет готические реликварии, в каждом углу которых под сенью балдахинов располагаются скульптурные фигуры пажей в средневековых костюмах. Боковые стенки каждой шкатулки декорированы десятью эмалевыми вставками. Выполненные в технике живописной эмали гризайлью на темно-синем фоне, они располагаются в нишах стрельчатой формы, обрамленных накладным чеканным растительным орнаментом. Отдельные орнаментальные элементы декорированы закономерно расположенными кабошонами изумрудов и гранатов. Семантика изображений придает определенный назидательный смысл свадебному

подарку: двадцать женщин, оставивших наиболее заметный след в религиозной и социально-политической истории средневековой Франции, среди которых св. Женевьева, св. Клотильда, Жанна д'Арк, Кристина де Пизан и другие. Иконография полнофигурных портретов в значительной степени повторяет широко бытовавшие изображения на фарфоре. Создание столь сложного в художественном и техническом отношении произведения потребовало усилий мастеров [5] самого разного профиля, и Ф.-Д.Фроман-Мериз был одним из первых крупных экспонентов, раскрывавших имена участников творческого процесса.

В общем типологическом ряду памятников ювелирного искусства в стилистике неоренессанса наиболее импозантны и репрезентативны декоративные сосуды из поделочных камней в золотых или серебряных оправах, декорированных полихромными эмалями, драгоценными камнями и скульптурными композициями. Традиция производства таких сосудов с использованием преимущественно горного хрусталя сложилась во второй половине XVI века в Италии, а позднее укоренилась в Заальпийских странах. Придворные мастерские по обработке поделочного камня возникают в Праге, Париже, а также развиваются центры во Фрайбурге, Дрездене, Нюрнберге и Аугсбурге, где использовали агаты, яшму, реже нефрит и выполняли преимущественно заказы местного нобилитета. На протяжении более чем двух столетий многие королевские и герцогские коллекции драгоценных сосудов пополнялись, продавались и выкупались, а в XIX веке были хорошо известны, высоко ценились и нередко демонстрировались в общедоступных музеях.

Лучшие, по мнению обозревателей и жюри, произведения с поделочным камнем в стилистике неоренессанса, были представлены на Всемирной выставке 1851 года в экспозиции одного из выдающихся французских мастеров Жана-Волантэна Мореля [6] (1794–1860). Об этом свидетельствуют как опубликованные в периодической печати тексты отчетов современников-критиков, так и более редкие литографии и гравюры с изображением отдельных предметов и экспозиций. Именно в тех изделиях, где использовался обработанный поделочный камень в сочетании с разнообразным декором из полихромных эмалей, накладной пластики из золота и серебра, вставок из драгоценных



Рисунок 2. Кубки и блюдо с эмалью работы Ж.-В.Мореля для Уэба (Лондон) на Всемирной выставке 1851 г. Литография, лист 107: Мэтью Дигби Уайет, опубликовано в 1852 г.



Рисунок 3. «Щит Веры». И.-Г.Хоссауэр. 1842–1847 гг. Золото, серебро, драгоценные камни, чеканка, монтировка, эмаль, золочение

камней — в кубках, чашах и блюдах — он проявил себя наиболее ярко. В частности, на литографии [7] (рис. 2) из альбома Мэтью Дигби Уайета 1852 г., посвященного лучшим памятникам Лондонской выставки, изображены чаша, кубок, кувшин и блюдо из экспозиции Ж.-В. Мореля, выполненных с использованием элементов из поделочного камня, в оправах из золота и серебра, декорированных полихромными эмалями. Первенство французских мастеров в виртуозном владении многообразными декоративными техниками было единодушно признано критикой и обозревателями.

Особый интерес представляет неоренессансный памятник с насыщенной иконографической программой из Ветхого и Нового Завета, названный «Щит Веры» [8] (рис. 3, 1842–1847 гг., диаметр 86 см, хранится в королевском собрании в Лондоне), подарок на крестины принцу, будущему Эдварду VII, от Прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Семантика подарка станет понятна, если обратиться к

тексту послания апостола Павла к Ефесянам: «…возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскалённые стрелы лукавого..» [9]. Основная концепция произведения была предложена самим королем, общая художественная разработка осуществлялась директором мюнхенской Академии Питером фон Корнелиусом, придворным прусским архитектором Фридрихом Августом Штюлером, Алексизом Этьеном Жюльеном, художником Севрской фарфоровой мануфактуры. Скульптурные модели были изготовлены Августом Фишером, чеканка — Августом Мертенсом. Придворный ювелир Георг Хоссауэр выполнял работы по золоту, серебру, эмалированию, монтировке. Итальянским резчиком Джованни Коландрелли были изготовлены камеи на ониксе с изображениями двенадцати апостолов [10]. Создание столь сложного произведения заняло пять лет.

Иконография памятника отражает близость Корнелиуса к Назарейскому братству, характеризующемуся интересом к раннему Ренессансу и идеями о религиозной и морализаторской роли искусства. В центре щита располагается крест со скульптурным изображением Христа в средокрестии. Обрамление центрального медальона — двойное: внутреннее кольцо образовано исполненным в высоком рельефе терновым венцом, внешнее — декорировано темно-синей полупрозрачной эмалью с серебряными звездами (т.е. символика земных страданий и последующего вознесения). На перекладинах креста располагаются чеканные фигурно-орнаметальные композиции, завершающиеся круглыми, крестообразно декорированными кабошонами хризопраза медальонами с изображениями евангелистов. Между ними находятся четыре рельефа на сюжеты из Нового и Ветхого завета: Крещение, Нагорная проповедь Христа, Иссечение воды из скалы Моисеем, Провозглашение десяти заповедей. Вокруг центрального креста располагается пояс, состоящий из двенадцати камей на ониксе с изображениями апостолов, разделенных эмалевыми полихромными плакетками, орнаментированными «цветами и птицами», двух концентричеких окружностей с эмалевым и чеканным жемчужником, а также фриза эмалевых и гравированных пальметт.

В этом произведении, выполненном на высочайшем техническом уровне, в концентрированном виде выражены осо-

бенности неоренессансной трактовки библейской темы в Германии: назидательность, повествовательность, использование неоклассического изобразительного языка.

Королева Виктория и принц Альберт по достоинству оценили сделанный подарок. Спустя четыре года после торжественной передачи «Щита Веры» он был представлен на лондонской Всемирной выставке 1851 г. в числе предметов, находящихся в собственности королевской семьи [11]. Не менее значимой оказалась и оценка жюри, о чем свидетельствует литографическое воспроизведение в изданном через год альбоме «Декоративно-прикладное искусство девятнадцатого столетия. Лучшие образцы, изготовленные каждой из наций и представленные на Великой выставке промышленных товаров» [12].

Обращение к стилистике необарокко и мифологической теме были обусловлены потребностью в «большом стиле», столь необходимом для того, чтобы подчеркнуть имперское величие. Именно поэтому большинство наиболее ярких памятников этого направления так или иначе связано с королевским заказом и покровительством.

На протяжении девяти лет одна из спортивных наград на ежегодных скачках в Эскоте патронировалась российским императором Николаем I. В 1844 году по приглашению королевы Виктории и принца Альберта император наблюдал за ходом состязаний. Николай I был настолько воодушевлен увиденным, что предложил учредить собственную награду — «Золотой Кубок Эскота», названный англичанами «Кубок Императора». Начиная с 1845 года, победитель соревнований награждался изготавливаемым по заказу императора английскими придворными мастерами призом. Одна из наград [13] этой серии (1850) была представлена в экспозиции фирмы «Р. и С.Гаррард и Кº» на Всемирной выставке 1851 года в Лондоне и даже запечатлена на фотографии [14] того времени. Модели фигур для этого кувшина выполнил Эдмунд Коттерилл. Многофигурная скульптурная композиция, составляющая внешний декор кувшина, посвящена восьми подвигам Геракла [15]. Центральная сцена изображает укрощение кобылиц Диомеда. Геракл вышел победителем в битве с царем и попирает ногой его лежащее тело. В одной руке у него палица, а другой он удерживает вожжи кобылицы. Далее по тулову располагаются стилизованные изображения еще

четырех сюжетов: Немейский лев, Эримафейский вепрь, Аркадский олень и Критский бык. Горловина декорирована полуфигурами Стимфалийских птиц. Ручка кувшина выполнена в виде Лернейской гидры. Основание содержит стилизованное изображение Авгиевых конюшен. Художественный язык барокко органичен как никакой другой для выражения динамики и эмоционального напряжения центральной сцены схватки Геракла с вставшей на дыбы разъяренной кобылицей. По своей семантике, художественному решению и качеству изготовления рассмотренное произведение представляет один из лучших образцов ювелирного искусства рассматриваемой эпохи.

В репрезентативных предметах сервировки и декоративного оформления стола проявление художественного языка неорококо было наиболее органичным. Как основоположники этой стилистики, французские мастера удерживали в ней ведущие позиции. Следует отметить, что парадная сервировка стола предполагала наличие в центральной его части импозантных репрезентативных Сюрту де табль (surtout de table), зачастую имевших не столько функциональное, сколько декоративное значение. Ж.-В.Морель в 1851 г. представил масштабное произведение [16], включающее настольное украшение и канделябры, выполненные из бронзы с локальным золочением и серебрением. В иллюстрированных лондонских новостях было опубликовано гравированное воспроизведение Сюрту де табль. Его постамент орнаментирован пластически активным декором, состоящим из рокайлей, листьев аканта и завитков. На нем располагаются юный Бахус верхом на тигре в сопровождении шаловливых путти. В данном произведении явственно ощущается влияние французских мастеров XVIII в., в первую очередь, Ж.-О.Мейссонье. Также существенен и выбор бронзы в качестве основного материала с дополнительными тонировками золотом и серебром.

На Лондонской выставке 1851 г. также проявилось стремление ирландских мастеров-ювелиров к популяризации творческого наследия кельтов. Еще в 1840-х гг. Джордж Уотерхауз [17] стал одним из первых создавать серию брошей, близких по форме и характеру декора оригинальному образцу VIII в. из раскопок (копия [18]: рис. 4, внизу), названному им «Тара» [19]. В качестве дополнительных

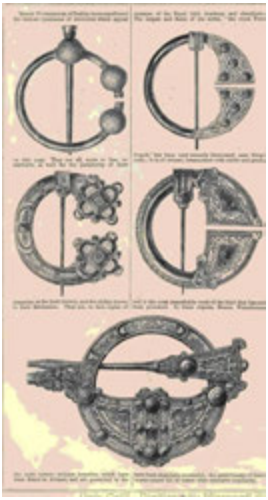


Рисунок 4.
Воспроизведение кельтских брошей из экспозиции дублинской фирмы Уотерхаус на Всемирной выставке 1851 г.

источников ему могли служить также другие фибулы, найденные в окрестных графствах и переданные в музейные или академические коллекции. Созданные Уотерхаузом в 1840-е годы украшения были в значительной степени копийными, но конструктивно приспособленными для украшения повседневного женского костюма.

Простая форма фибул — в виде незамкнутого (реже замкнутого) кольца с подвижно закрепленной на нем иглой — дополнялась разнообразной декоративной отделкой как лицевой, так и тыльной стороны, с использованием широкого спектра ювелирных техник: филиграни, зерни, инкрустации, эмали. Кольцо могло быть уплощенным или выполненным наполовину в виде изогнутой гладкой трубки, переходящей в пластину, поверхность которой покрывается гравированным, черневым или филигранным орнаментом — плетенкой с дополнением драгоценных камней или металлических бусин (рис. 4, верхний и средний ряд). Разнообразие и широкий ассортимент часто достигались за счет тональной вариативности — локального золочения, патинирования, чередования участков полированной и матированной поверхности, а также видов самоцветных вставок. На основные модели оформлялся патент, что указывает на масштабы их производства. Об интересе обозревателей и коллекционеров свидетельствуют восторженные отзывы в Иллюстрированном каталоге [20], а также приобретение у Джорджа Уотерхауза копии броши «Тара» для музея Южного Кенсингтона [21].

Успех Лондонской выставки 1851 г. положил начало целому ряду процессов: основанию музеев прикладного искусства, созданию школ технического рисования, расширению практики привлечения профессиональных художников и скульпторов для создания проектных

моделей [22]. Крупные фирмы стремились тесно сотрудничать с лучшими художниками-прикладниками при создании произведений, зачастую предназначавшихся специально для показа на Всемирных выставках.

Более двух десятилетий выдающийся французский художник-модельер Леонард Морель-Ладёйль возглавлял проектный отдел крупнейшей английской компании «Элкингтон и Ко». Для экспозиции фирмы на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году им была выполнена декоративная плакетка-тондо «Туалет помпеянской дамы» [23]. Работа над этим произведением заняла почти два года, поскольку использовалась трудоемкая ручная техника: дамаскирования (насечки) золотом и серебром в сочетании с чеканкой. Критика высоко оценила это произведение, называя его «картиной Л.Альма-Тадемы в серебре». В настоящее время местонахождение оригинала неизвестно, однако было опубликовано его гравированное изображение, а также изготовлены гальванопластические копии, ныне хранящиеся в частных и музейных коллекциях [24]. Вписанный в круг рельеф, представляет собой жанровую сцену в интерьере аристократического римского дома.

Подобно раме живописного произведения, рельеф также имеет обрамление, выполненное из вороненой стали, декорированной по темному фону орнаментальной насечкой золотом и серебром. Внутренний пояс представляет собой тонкий графичный орнамент из стилизованных пальметт и розетт, выделенных золотом. В верхней части среднего яруса имеется рельефное изображение театральной маски, а в нижней пары грифонов-щитодержателей. В истории этого памятника явственно проявилась особенность творческой политики крупной фирмы, заключающаяся в создании высокохудожественного модели-оригинала с последующим его тиражированием.

Появление на первой Лондонской выставке произведений, возрождающих творческое наследие древних кельтов, было предвестником последующего всплеска интереса к античным ювелирным украшениям и техникам. Это стало возможным, во многом благодаря участию во Всемирных выставках мастерской семьи Кастеллани. После выступления Алессандро Кастеллани в Лондоне (в Археологическом институте) в июне 1861 г. с лекцией «Ученые заметки



Рисунок 5. Гравированное воспроизведение ювелирных украшений из экспозиции фирмы Кастеллани на всемирной выставке 1862 г. в Лондоне. Опубликовано: «Шедевры художественной промышленности и скульптуры намеждународной выставке 1862 г., отобранные и описанные архитектором Дж.Б.Уорингом». Лит. 212. 1863 г.

о златокузнечном искусстве в древности» Г.Лэярд предложил свою помощь в организации участия и подготовке экспозиции для Всемирной выставки 1862 года. Его покровительство во многом способствовало успешной деятельности фирмы в Англии. Материалы лекции были впоследствии изданы под заголовком «Античное ювелирное искусство и его возрождение» и послужили дополнением [25] к экспозиции фирмы на Лондонской выставке 1862 года. Кастеллани был удостоен медали «за превосходные дизайн и мастерство исполнения», международное жюри отмечало, что «его произведения являются учебным пособием для археолога, художника, мастера» [26].

Помимо непосредственного копирования античных оригиналов, мастера Кастеллани широко практиковали заимствование форм, сюжетов, орнаментальных элементов, а также техник, не применявшихся в ювелирном искусстве в конкретную историческую эпоху. Такие произведения, особенно относящиеся к раннехристианскому периоду, представляли собой не просто

стилизацию, но зачастую содержали вполне определенную отсылку к памятникам монументального искусства — мозаикам, фрескам, скульптурным портретам. Литография с воспроизведением части экспозиции фирмы была опубликована в сборнике «Шедевры художественной промышленности и скульптуры на международной выставке 1862 г., отобранные и описанные архитектором Дж.Б.Уорингом» (рис. 5). Она наглядно иллюстрирует два основных направления творческой деятельности: стилизаторство и копирование.

Образцы произведений обоих направлений неизменно присутствовали в экспозициях фирмы Кастеллани как на Лондонской 1862 года, так и в Париже (1867, 1878), Вене (1873) [27], Филадельфии (1876) [28].

Исключительно велика была роль Всемирных выставок в утверждении популярности экзотической для Европы японской культуры. Первая масштабная экспозиция японского искусства, организованная по инициативе сэра Резерфорда Элкока [29], была представлена на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 году.

Японская экспозиция на Всемирной выставке 1867 года в Париже в большей степени способствовала привлечению внимания любителей Востока. Ведь к этому времени отдельные мастера уже начали использовать в своем творчестве заимствованные экзотические технологии, изобразительные источники, новые подходы к цвету и художественной форме [30]. На конец шестидесятых, семидесятые и восьмидесятые годы пришелся пик популярности самых разнообразных предметов декоративно-прикладного искусства из Японии. На последующих Всемирных выставках в Париже (1878 и 1889 гг.) произведения в «японском вкусе» неизменно присутствовали в экспозициях многих фирм.

В европейском ювелирном искусстве японское влияние проявилось, по меньшей мере, в трех аспектах. Во-первых, в заимствовании тем, сюжетов и орнаментальных элементов, а также отдельных изобразительных приемов: акценты на чистых цветах, необычные ракурсы, отказ от привычной прямой перспективы. Во-вторых, в видоизменении известной техники перегородчатой



Рисунок 6. Колье. А.Фализ, А.Тард. Около 1867 г. Золото, перегородчатая эмаль. (Слева — лицевая сторона; справа — оборотная сторона)

эмали или во внедрении новой — такой, как обработка разных металлических сплавов по принципу рельефной инкрустации. В-третьих, в использовании подлинных импортируемых материалов в качестве элементов при изготовлении европейскими мастерами собственных предметов.

Наиболее ярко и многообразно японское влияние проявилось в творчестве Алексиса Фализа. Его произведения, выполненные в технике перегородчатой эмали, обладают особой индивидуальностью и легко узнаваемы. Фализ участвовал во Всемирной парижской выставке 1867 года не самостоятельно, а в качестве партнера фирмы «Бушерон», но был удостоен награды за представленные работы, выполненные совместно с эмальером Антуаном Тардом [31]. Одно из экспонировавшихся произведений (рис. 6, слева — лицевая, справа — оборотная сторона) [32] тогда же было приобретено для Кенсингтонского музея, где ныне и хранится. Это колье, выполненное в технике перегородчатой эмали, состоит из десяти шарнирно скрепленных друг с другом узких, слегка изогнутых прямоугольных пластин. Медальоны декорированы с обеих сторон эмалевыми композициями на тему «цветы и птицы». Мастер использовал эмали ярких контрастных тонов: розового, зеленого, бирюзового, желтого,

синего, бордового и белого цветов. Этот тип предметов представляет собой характерный пример талантливого совмещения образцов из японской графики с европейской рафинированной ювелирной школой.

Обращение к аналогичным изобразительным источникам можно обнаружить и среди произведений английских мастеров. Характерный тому пример — ваза [33], специально изготовленная для экспозиции фирмы «Элкингтон и Ко» на Всемирной выставке в Филадельфии 1876 г. Автором эскизов был Огюст Адольф Вилмс (1827–1899), прежде работавший для целого ряда ведущих французских ювелирных фирм [34]. Тогда же, во время работы выставки, эта ваза была приобретена музеем Южного Кенсингтона (ныне музей Виктории и Альберта). Необычно то, что она изготовлена методом гальванопластики, который, конечно же, никогда не использовался на Востоке. Тулово вазы декорировано в технике эмали клуазоне: орнаментальные фризы из стилизованных цветов располагаются по основанию и горловине, а в средней части изображена картина живой природы — два журавля среди побегов бамбука. Образцом для нее, по всей вероятности, послужила гравюра из «Манга» Кацусики Хокусая. Колорит подобранных мастером эмалей — бордово-красной, желтой, белой, черной, ярко-голубой, охристо-коричневатой, зеленой и серой — в сочетании с локальным золочением создают эффект драгоценности предмета, столь необходимый для экспозиционных целей.

Таким образом, Всемирные выставки эпохи историзма сыграли исключительно важную роль в развитии ювелирного искусства. Уже в экспозициях Кристал Пэлэйс были представлены произведения высокого художественного уровня во всех основных европейских исторических стилях. Это стало технически возможным во многом благодаря королевскому патронажу, придававшему проекту государственный, политический характер. Наиболее значительно были представлены произведения в стилистике неоготики. Одним из итогов первой Лондонской выставки стало признание рядом стран-участниц превосходства французских мастеров и принятие мер по созданию национальных образовательных учреждений и музеев декоративно-прикладного искусства. Широкая популярность

и общественный интерес к археологическим стилям и экзотической японской культуре, в 1860–70-е гг. были во многом обусловлены представлением значительных коллекций таких произведений на Всемирных выставках. К завершению эпохи историзма в крупных фирмах сложилась определенная традиция привлечения и длительного сотрудничества с профессиональными, высокообразованными художниками-модельерами.

**Примечания:**

1. Основные из них: Лондон (1851, 1862 гг.), Париж (1855, 1867, 1878, 1889 гг.), Вена (1873 г.).

2. Пьюджин больше всего известен, благодаря спроектированным им интерьерам в готическом стиле (1844–51 гг.) для новых палат парламента, но, кроме этого, он был автором многих проектных эскизов готической мебели, изделий декоративных искусств, включая художественный металл, цветное стекло, обои, ковры и плитки.

3. Удостоенный высшей награды выставки — Медали Совета.

4. Музей Орсэ, Париж. Инв. № ОАО 530.

5. Архитектор Ф.Дюба, скульпторы: Ж. Фушер и А.-В.Жоффруа-Дешём, художник-проектировщик М.Ленар, эмальеры Е.Солье и Л.-Ж. Гризе, Я.Майе-Хеен.

6. Удостоенного высшей награды выставки — Медали Совета.

7. Источник: URL: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm (дата обращения: 09.09.2015)

8. Gold und Silber für den König, Johann George Hossauer (1794–1874), Goldschmied Seiner Majestät des Königs: (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung … Schloss Charlottenburg, 27.6. bis 20.9.1998) (Gebundene Ausgabe) von Melitta Jonas (Autor). — Berlin, 1998. — P. 136.

9. К Ефесянам, 6–16.

10. Источник: URL: http://www.royalcollection.org.uk

11. Official catalogue of the Great exhibition of the works of industry of all nations. — L., 1851. — P. 6.

12. The industrial arts of the nineteenth century. A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation, at the Great Exhibition

of Works of Industry, 1851 … By M. Digby Wyatt … Plate 73.

13. Ныне хранится в частной коллекции.

14. Воспроизведено по: Gere C., Culme J., Garrard. The crown jewelers for 150 years. — L., 1993. — P. 17.

15. *Холл Дж*. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 2004. — С. 154–157.

16. Ныне хранится в частной коллекции. Источник: URL: http://fineart.ha.com/c/item.zx?saleNo=5124&lotNo=68091

17. *Gere Ch., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria. — L., 2010. — P. 444.

18. The illustrated catalogue of the Universal exhibition, published with the Art journal (1851), p. 20. Оригинал броши «Тара» выполнен из серебра с позолотой и вставками из янтаря и эмали, датируется 8 в. н.э., хранится в Национальном Музее Ирландии, Дублин. Длина иглы 22 см, диаметр кольца 8,7 см.

19. По древней столице ирландских кельтов и резиденции верховных королей в графстве Мит.

20. The illustrated catalogue of the Universal exhibition, published with the Art journal (1851), p. 20, 282.

21. V&A Museum number: 920–1852.

22. Преимущественно предметов художественного серебра.

23. Источник: URL: http://www.bonhams.com/auctions/20742/lot/189/

24. Национальный музей Шотландии, Инв. № A.1878.21.2; музей Виктории и Альберта. Инв. № M.221–2011: частная коллекция. URL: http://www.bonhams.com/auctions/20742/lot/189/

25. Спустя 14 лет, в 1876 году, в поездке по Америке Алессандро выступал с лекциями по этой же тематике в Археологической Ассоциации Буффало, Пенсильванском Музее и школе Промышленного искусства в Филадельфии.

26. «Шедевры художественной промышленности….» Op. cit.

27. *Lützow C. v.* Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. — 1875. — P. 233.

28. The masterpieces of the Centennial International Exhibition. — Philadelphia, 1876. — P. 191, 199.

29. Британского консула в Японии с 1858 по 1865 гг.

30. *Parcell K. Falize*. A dynasty of jewelers. — L., 1999. — P. 56: имеется в виду технология эмали-клуазоне, лаки, сплавы шакудо и шибуичи, а также японская гравюра как изобразительный источник.

31. Антуан Тард также выполнял эмальерные работы для фирмы Кристофль, производившую наряду с предприятиями Барбидьена и Элкингтона (в Англии) вазы и иные крупные предметы с использованием техники клуазоне, но чаще всего в недрагоценных металлах.

32. V&A Museum number: 1043–1871.

33. V&A Museum number: 562–1877.

34. Japonisme: from Falize to Faberge, Loan Exhibition. — 2011. — 10–20 May. — P. 36.

**Библиография:**

1. *Gere Ch., Rudoe J*. Jewellery in the age of Queen Victoria. — L., 2010.

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

3. Japonisme: from Falize to Faberge, Loan Exhibition. — 2011. — 10–20 May.

4. *Parcell K. Falize.* A dynasty of jewelers. — L., 1999.

5. *Vever H*. French Jewelry of the Nineteenth Century. — L., 2001.

6. Victoria & Albert: Art & Love. Ed. J. Marsden. — Royal Collection Publication, 2010.

И.А. Абрамкин

# ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО: К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ПОРТРЕТА НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

В статье рассматривается вопрос о возможности описания портрета на рубеже XVIII–XIX веков с помощью философии того времени, которая, к тому же, соответствует методологическим позициям ГАХН, являющейся важным предметом обсуждений в современных гуманитарных науках.

The article is dedicated to the possibility to describe the portrait at the turn of XVIII–XIX centuries through the philosophy of that epoch which in addition corresponds to methodological positions of GAChN determined as an important subject of discussions in modern humanitarian sciences.

**Ключевые слова:** портрет, философия, методология, ГАХН.

**Keywords:** portrait, philosophy, methodology, GAChN.

Общеизвестно, что для XVIII века портрет стал системообразующим жанром живописи, а в более широком культурологическом смысле — механизмом освоения художественного опыта Европы и средством приобщения России к Новому времени. Тем самым портрет выступает как зеркало русской культуры, которая претерпела серьезные изменения в эпоху петровских реформ. Безусловно, первые признаки роста индивидуального сознания были отмечены в XVII веке, но именно время Петра I придало многим тенденциям отчетливую форму. В такой культурной ситуации портрет, выражая концепцию человека своего времени, является началом развития или даже взрывателем эпохи [18, 371].

Современный этап изучения отечественной культуры

характеризуется достаточно сложным пониманием ее специфики: с одной стороны, она стремится как можно лучше усвоить западный опыт, с другой стороны — постоянно оглядывается на свои традиции. Такая исходная исследовательская позиция стала возможна благодаря выполнению некоторых методологических условий: определению проблемы человека основополагающей для описания особенностей культуры; вдумчивому отношению к реформам Петра; глубокому пониманию исторических поворотов национальной традиции (в частности, относительности критериев для ее строгого сравнения с европейскими школами). Литература последних десятилетий как раз отличается усиленным вниманием к философии и к проблеме человека. Именно совмещение философии и антропологии позволяет по-новому посмотреть на историю русской культуры, отметить внутренние взаимосвязи, проследить национальную традицию и более полновесно исследовать феномен портрета.

Всплеск к философским аспектам русской культуры наблюдается уже с 1980-х годов, когда выходят в свет две важнейшие монографии — «Русская эстетика XVIII века» А.П.Валицкой [5] и «Проблема человека в русской философии XVIII века» А.И.Болдырева [4]. В 1990-е годы эта тенденция была продолжена: вышли в свет «История метафизики в России XVIII века» Т.В.Артемьевой [3] и «Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени» Л.А.Черной [25]. Примером приложения философского подхода к жанру портрета является монография Г.В.Вдовина «Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века» [6]. Стоит отметить, конечно, панорамный характер концепции Г.В.Вдовина, что признает и сам автор: он считает данную работу только намеченной схемой, которая требует дальнейшего развития и уточнения ее положений на основе подробного изучения портретов XVIII века [6, 11]. Во всех перечисленных работах, посвященных философско-антропологических основаниям русской культуры, такие темы, как проблема человека, идея целостности, метафоричность мышления, связь философии и искусства, являются наиболее важными для описания отечественной культурной традиции.

Может показаться, что столь подробное освещение философских

аспектов не имеет непосредственного отношения к теме исследования, рубежу XVIII–XIX веков. Однако это время как раз характеризуется всплеском философии и эстетики как за рубежом, так и в России. Именно тогда был совершен один из самых значительных культурных переворотов в истории искусства, сопровождавшийся ломкой стилей и «кризисом духа» [23, 13]. Для русской культуры особое значение приобретает немецкая философия, в которой отечественная интеллигенция прекрасно ориентировалась [23, 42]. Пожалуй, определяющими для осмысления современности была фигура И.Канта (в особенности, «Критика способности суждения» [16]), а также Ф.В.Шеллинга («Философия искусства» [27]) и Г.В.Ф.Гегеля («Феноменология духа», «Эстетика» [9]). Тем не менее, восприятие философских идей не имело безоговорочного характера: Россия начала XIX века представляла собой насыщенную идеями культурную среду, и ситуация, когда самые передовые мысли немецких философов обсуждались и оспаривались прямо с преподавательских кафедр, не была редкостью [3, 119].

Общеизвестно, что на фоне столь значительных событий в духовной сфере, в переходные эпохи, именно портрет откликается на них активнее прочих жанров, так как затрагивает мировоззренческие вопросы. На рубеже веков портрет представляет собой не просто жанр, а форму выражения идей людьми той эпохи [22, 438; 447], которая отмечена самоопределением искусства и дифференциацией жанров [1, 3–4]. В XVIII веке последние в строгом смысле слова отсутствовали, не выражая собственной идеи целого, а были осколками той единой картины мира, которая сохранялась в древнерусском искусстве и распалась в искусстве Нового времени (в европейском искусстве этот процесс начинается в XVII столетии [11, 39–40]). Таким образом, каждый жанр оказался перед необходимостью уяснить собственную природу, что было возможно только при выходе за пределы форм XVIII столетия [1, 11–12]. В тот момент, когда портрет (или любой другой жанр) может взглянуть на себя со стороны, возникает его новая качественная разновидность. В случае портрета на смену портретописи XVIII века приходит портретность начала XIX века. Подобное внутреннее разделение сущности портрета на две различные формы

становится важнейшей методологической проблемой, неизбежно встающей перед исследователем портрета в целом и искусства рубежа веков в частности.

Рассмотрение этой методологической задачи не является чем-то новым: она занимала важное место в отечественном искусствоведении в первой четверти XX века, когда актуализация портретной проблематики была обусловлена неопределенностью будущего жанра в связи с метаморфозами образа человека в авангардном искусстве [11, 142]. Многие положения, обсуждавшиеся в то время, не потеряли актуальности и сегодня, так как на долгое время были оставлены научной средой.

Началом изучения портрета как самостоятельной области живописи, обладающей собственной спецификой, по праву считаются две статьи известных искусствоведов начала XX века — «Проблема сходства в портрете» Б.Р.Виппера [7] и «О портрете» Я.А.Тугендхольда [21]. Статья Я.А.Тугендхольда «О портрете», несмотря на скромный объем, представляет собой чрезвычайно насыщенный идеями текст, ставший своеобразными тезисами для дальнейших теоретических изысканий в области портрета. Положения, сформулированные Б.Р.Виппером и Я.А.Тугендхольдом, получили свое развитие в 1920-е годы в двух изданиях — в монографии «Портретная живопись в России. XVIII век» Э.Ф.Голлербаха [10] и сборнике статей «Искусство портрета» под редакцией А.Г.Габричевского [15].

Несомненная общность идей с предшественниками, присутствующая в этих работах, как это ни странно, приводит к совершенно разным результатам, так как в первом случае эти идеи были направлены на написание истории портрета, а во втором — на углубление его теоретических оснований. Начало книги Э.Ф.Голлербаха может быть использовано как манифест о путях постижения портретного художества. Ученый утверждает необходимость синтеза, обобщенного взгляда на совокупность произведений искусства, а задача искусствоведа — найти такую точку зрения, которая не была бы ни строгой научной, ни слишком дилетантской [10, 6]. Однако далее в рассуждениях Э.Ф.Голлербаха возникает ряд противоречий. Например, признавая главную ценность портретов XVIII века в художественной,

а не в исторической составляющей, ученый заявляет, что задача изображения — отражение прошлого, эпохи [10, 11; 16]. Не обошел стороной ученый и марксистские установки, согласно которым портрет занимал положение служанки в искусстве XVIII века, а главные достижения были связаны с деятельностью иностранных художников [10, 7; 10]. Таким образом, исследование с достаточно амбициозным методологическим вступлением в процессе развития исторического описания превратилось в идеологизированное повествование, мало напоминающее по результату изначальные задачи.

Сборник «Искусство портрета», представляющий теоретический подход к выбранной проблематике, состоит из пяти текстов разных авторов. Несмотря на многочисленные отличия (объем, логика рассуждений, ракурсы рассмотрения), это издание поражает внутренней цельностью и общей устремленностью авторов к развитию положений, в сжатой форме высказанных Я.А.Тугендхольдом.

Главной темой становится проблема портрета, то есть определение сущности жанра и его отличие от прочих видов живописи. Этот вопрос формулирует Н.И.Жинкин: «В какие же особые формы, по сравнению с другими вещами, облекается личность, так что претендует на создание особого типа искусства?» [13, 18]. Изображение индивидуального не может служить критерием портрета, так как индивидуальное изобразимо и в других жанрах. Тогда спецификой портрета становится интерес к изображению души человека, для которой тело исполняет лишь роль «выразительного инструмента» [13, 20]. А.Г.Цирес находит объяснение притягательности портрета в его телесности, так как при любом уровне живописного мастерства сложно представить себе «портреты бутылки» [24, 91]. Б.В.Шапошников утверждает, что нет никаких оснований для выделения жанра портрета, кроме нашего особенного интереса к человеку [26, 78]. А.Г.Габричевский считает, что выделение портрета в отдельный жанр живописи возможно благодаря цельности художественного образа, поэтому этюд с натуры не является портретом: «В этом смысле, принципиально говоря, и не может быть портрета, написанного с натуры, ибо такое изображение будет всегда только изображением «натурщика»» [8, 63].

Идея А.Г.Габричевского связана со второй особенностью портрета

— целостностью. По мысли Н.И.Жинкина, замкнутость возникает благодаря выключению портрета из реальности и потере связи с портретируемым, и тогда изображение из двойника превращается в образ [13, 42]. Б.В.Шапошников следующим образом объясняет принцип целостности: «Чем труднее нам разрушить картину, чем невозможнее выделить оригинал до художественного образа, тем более портрет похож» [26, 78]. Любопытно, что портрет становится портретом, когда он равноудален и от излишней подробности, и от обобщенности: детализированная трактовка сама по себе не дает еще портрета [13, 27], как и монументальность — из-за отсутствия лиричности и живописности [20, 173].

Сочетание идей особенного содержания, заложенного в портрете, и целостности приводит к появлению термина «портретная личность». Программное категориальное определение этому понятию дает А.Г.Габричевский: «Итак, “портретная личность” — равнодействующая трех моментов: это лицо картины, в котором отражаются личность модели и личность художника, создавая особый новый лик, творимый и возникающий только через искусство и только в искусстве доступный созерцанию» [8, 75]. А.Г.Цирес дополняет мысль А.Г.Габричевского, акцентируя момент независимости художественного образа: «Портретная личность — нечто совершенно иное: она не дробится на “черты” и “свойства”, стягиваемые “ассоциациями” и иными формами связи; она внутренне-целостна и непрерывна, несмотря на всю свою сложность, — подобно музыкальной симфонии или внутренней целостности личного самочувствования» [24, 150].

Столь убедительная апология самодостаточности портрета вызывает вопрос, как быть с понятием сходства. Уже в статье Я.А.Тугендхольда оно разделяется на историческое и художественное. Подобной точки зрения придерживался и Х.Ортега-и-Гассет [19, 66–67]. Авторы сборника иллюстрируют эту двойственность на примере фотографии, которая, по мысли Н.И.Жинкина, не может считаться ни искусством, ни изображением характерного, так как не способна пересоздать воспринимаемый мир [13, 26]. Портрет же связан с тождеством, а не со сходством, и ставит задачей создание новой личности [13, 40]. А.Г.Габричевский развивает эти идеи, отмечая, что восприятие сходства зависит от впечатления: «Ведь, казалось

бы, недаром, мы, не зная модели и намерений художника, всегда можем уловить портретность и всегда можем отличить портретное изображение от типизирующего образа "человека вообще"» [8, 53–54]. Тут возникает категория портретного сходства, столь же независимого, как и портретная личность: «Сходство в портрете не внешнее и не внутреннее, а специфично портретное сходство, которое совершенно не зависит от степени идеализации или натурализма (это вопрос стиля), ибо оно возникает не из сопоставления изображаемой и изображенной личности, а из, если можно так выразиться, «личностных» качеств портрета-картины» [8, 64].

Более того, категория сходства вызывает ряд логических противоречий. Как отмечает Б.В.Шапошников, идея сходства предполагает существование некоего оригинала эпохи, с которым происходит сравнение произведения, но такого оригинала не существует [26, 80]. Подвергается сомнению даже сама возможность сравнения, когда дело касается художественного произведения: «Собственно для зрителей даже нет никаких путей проверки сходства и — не эмпирически, а принципиально, так как, чтобы сравнить, ему снова придется создать образ личности, т.е. стать художником, а, ставши, он всегда даст иной образ, новое понимание» [13, 41].

Отстаивание художественного сходства как главного условия воздействия искусства определяет внимание к субъективности, которая изначально заложена в восприятии произведения. Все авторы сборника говорят об автопортретности творчества. Если эту идею можно назвать достаточно распространенной и очевидной, то отношение к научному познанию как к художественному акту встречается не так часто в искусствоведческой среде [13, 32]. Обоснование субъективности зрителя и развитие методологических принципов, соответствующих ей, содержится в статье А.Г.Цирес, который убедительно выражает концепцию науки как сотворчества: «Он [портрет] может быть понят и почувствован различно, но он должен быть понят и почувствован. Он должен содержать в себе некоторое объективное импрессиональное ядро, достаточно действенное для того, чтобы стать источником творческого раскрытия портретного образа в сознании зрителя. Он должен быть не только произведением искусства, но и искусством произведения новых образов» [24, 156].

Далее ученый обосновывает необходимость впечатления для восприятия художественного произведения: «В жизни расширение

нашего знания о человеке вносит поправки в "первое впечатление" и, наконец, совершенно видоизменяет его. В художественном созерцание портрета — первое впечатление, наоборот, само направляет расширение нашего «знания» о человеке, создаваемое раскрытием значения отдельных портретных знаков» [24, 116]. Этот пассаж в точности коррелирует с мыслью Н.М.Карамзина о том, что благодаря чувствам пробуждается «та удивительная сила и способность, которая называется разум и которая ждала только чувственных впечатлений, чтобы начать свои действия» [5, 179]. Таким образом, теоретические положения науки XX века соотносятся с размышлениями человека, принадлежащего к исследуемой эпохе и определявшего эстетические воззрения русской культуры конца XVIII — начала XIX века.

Возвращаясь к статье А.Г.Цирeса, ученый ставит под сомнение привычные достоинства аналитического метода по отношению к искусству, что создает противоречия современным представлениям об истории искусства: «Отсюда вытекает и несостоятельность так называемого "аналитического метода" при разборе произведений искусства, т.е. движения от частностей к его основному целостному смыслу. Частность непонятна и незаконна без руководящего целостного впечатления. Однако, разумеется, разбор произведения искусства не может быть ничем иным, кроме анализа. Но только этот анализ должен начинаться с (аналитического) раскрытия синтетического "первого впечатления", в котором концентрируется смысл и обаяние художественного произведения. "Первое впечатление" может быть, конечно, не первым по времени и не единственным. Но до появления одного из "первых впечатлений" у зрителя нет видения художественного портрета… Появление каждого нового первого впечатления… дает новый портретный образ» [24, 121–122].

Кроме столь новаторских идей в области субъективности, именно А.Г.Цирес обсуждает вопросы, связанные с пределами изобразительности в портрете и с особенностями его восприятия. Так как портрет является самым скупым жанром живописи (в смысле разнообразия художественных форм), то его недосказанность и беднота становятся условием ощущения неслучайности всего на портрете [24, 135]. Это, в свою очередь, приводит к случайности и безграничности трактовки

образа, а «глубина» образа становится не характеристикой произведения, а «принципом портретной герменевтики» [24, 146]. Таким образом, авторы сборника не только ставят под сомнение необходимость объективного изучения художественного произведения, но и обнаруживают условность некоторых исследовательских подходов, которые в теории должны способствовать постижению искусства портрета, а в реальности уводят от его конкретного непосредственного исследования.

Несмотря на огромную содержательность и актуализацию сущностных особенностей портрета как жанра, в научной среде возобладал подход, основанный на монографии Э.Ф.Голлербаха. Его концепция была уже своеобразным готовым переложением идей философии творчества на историю искусства, в которой, правда, от них почти ничего не осталось. Данный подход позволял сгруппировать большой объем произведений, следуя законам хронологии и взгляду на науку как на объективную парадигму, которая заключается в единственности точки зрения. Неудивительно, что такие идеи сборника «Искусство портрета», как целостность художественного образа, неизбежная субъективность исследователя, приоритет художественного сходства над историческим, выпали из фокуса исследовательского внимания, так как они не соответствовали научной парадигме и в перспективе усложняли ее осуществление.

Любопытно, что наиболее отчетливое воздействие сборника «Искусство портрета» ощущается в книгах, которые достаточно отдалены от строго научной традиции и следуют не историческому, а проблемно-тематическому или междисциплинарному подходу. Так, про два типа сходства подробно рассуждает М.И.Андроникова в книге «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» [2, 403], а идея субъективности искусства и его восприятия развивается в работе Б.Е.Таланова «Искусство портрета» [19, 59]. Более того, активное внимание к портретной проблематике проявил Ю.М.Лотман, который написал специальную статью на эту тему [18]. В настоящее время определенную близость к данной методологической традиции демонстрирует С.М.Даниэль, уделяющий значительное внимание вопросам теории искусства и психологии восприятия и отстаивающий ценность художественного впечатления в разных работах [12].

Обращение к забытой теории портрета 1920-х годов только на первый взгляд кажется ретроспективизмом. Дело в том, что авторы сборника «Искусство портрета» состояли в Государственной Академии художественных наук, а А.Г.Габричевский, редактор сборника, занимал ведущее место в этом институте, определяя многие теоретические положения в изучении искусства. К сожалению, политическая ситуация 1920-х годов не способствовала развитию концептуальных методов, и при усилении режима в конце 1920-х — начале 1930-х годов многие видные деятели ГАХН были репрессированы. Но именно в последние десятилетия наблюдается повышенный интерес к идеям и подходам, которые обсуждались в этой организации. В 1990-е годы появилось множество статей об академии, ее истории и методологии [17]. За последние 15 лет изучение вышло на новый уровень: были изданы фундаментальные работы Ю.Н.Якименко и А.Л.Доброхотова [28], а в Германии были организованы конференции, посвященные философскому отделению ГАХН, главой которого был Г.Шпет [14].

Таким образом, обращение к теории искусства портрета становится составной частью более общих процессов современных гуманитарных наук по осмыслению методологического наследия отечественной школы в первой трети XX века, а применение этих идей может оказаться крайне плодотворным для изучения портретов на рубеже XVIII–XIX веков.

**Библиография:**

1. *Алленов М.М.* Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства: автореф. дисс. докт. иск. — М., 1995.

2. *Андроникова М.И.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — М., 1980.

3. *Артемьева Т.В.* История метафизики в России XVIII в. — СПб., 1996.

4. *Болдырев А.И.* Проблема человека в русской философии 18 века. — М., 1986.

5. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII века. — М., 1983.

6. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность: опыт само-

познания в искусстве русского портрета XVIII века. — М., 2005.

7. *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М., 1970. — С. 342–351.

8. *Габричевский А.Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928. — С. 53–75.

9. *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. — СПб., 2006; Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1968–1973.

10. *Голлербах Э.Ф.* Портретная живопись в России, XVIII век. — М.-Пг., 1923.

11. *Данилова И.Е.* Судьба картины в европейской живописи. — СПб., 2005.

12. *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л., 1990; Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. — М., 2002.

13. *Жинкин Н.И.* Портретные формы // Искусство портрета. Сб. статей под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928. — С. 7–52.

14. Забытая академия (конференция, посвященная Государственной академии художественных наук) [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. — 2010. — № 1 (9). URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 27.04.2015); Kunst als Sprache — Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion. — Felix Meiner Verlag, 2014.

15. Искусство портрета // Сб. ст. под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928.

16. *Кант И.* Критика способности суждения. — М., 1994.

17. Конференция, посвященная 75-летию Государственной Академии Художественных Наук // Вопросы психологии. — 1997. — № 2; Багратион-Мухранели И.Л., Северцева О.С. Государственная Академия Художественных Наук и современное искусствознание // Вопросы искусствознания. — 1997. — Т. X. — № 1. — С. 627–638; Вопросы искусствознания. — 1997. — Т. XI. — № 2. — С. 5–120; Искусствознание. — 1998. — № 1. — С. 259–341; Мильдон В. ГАХН как явление русской культуры. Проблема художественной топологии // Вопросы искусствознания. — 1997. — Т. XI. — № 2. — С. 87–96;

Мислер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Там же. — С. 61–69; Стрекопытов С. ГАХН как государственное научное учреждение // Там же. — С.7–16; Хан-Магомедов С. ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов // Там же. — С. 16–24.

18. *Лотман Ю.М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 349–375.

19. *Таланов Б.Е.* Искусство портрета. — М., 1967.

20. *Тарабукин Н.М.* Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928. — С. 159–193.

21. *Тугендхольд Я.А.* О портрете // Из истории западноевропейского искусства. — М., 1987. — С. 68–85.

22. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. — М., 2001.

23. *Турчин В.С.* Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII — начала XIX века: авт. дис. докт. иск. — М., 1989.

24. *Цирес А.Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928. — С. 86–158.

25. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII — первой трети XVIII века. — М., 1999.

26. *Шапошников Б.В.* Портрет и его оригинал // Искусство портрета. Сб. статей под ред. А.Г.Габричевского. — М., 1928. — С. 76–85.

27. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. — СПб., 1996.

28. *Якименко Ю.Н.* Академия Художественных наук в контексте художественной политики (1921–1929): диссертация канд. ист. наук. — М., 2007; Доброхотов А.Л. Рецепция немецкой классической эстетики в трудах и дискуссиях ГАХН. — М., 2012.

Н.Н. Ганцева

# К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИОГРАФИИ МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ XVIII–XIX ВВ.

В статье проведен обзор исследований по мебельному искусству Франции, изданных в этой стране в XIX–XX вв. Показана роль искусствоведческих и документально-исторических публикаций, посвященных искусству мебели, в создании целостной картины развития искусства Западной Европы XVIII–XIX вв.

The article covers publications of the XIX-XX centuries in France dedicated to the furniture art and the role art-historian publications on that subject in construction of the complete picture of the development of the arts in Western Europe in XVIII-XIX centuries.

**Ключевые слова**: историография мебельного искусства Франции.

**Keywords:** historiography of the French furniture art.

Изучение историографии по вопросам мебельного искусства Франции представляет собой значительную страницу в истории декоративно-прикладного искусства. Прежде всего, это широкий круг исследований как по социально-художественным проблемам, так и по проблемам стилеобразования мебельного искусства в целом. Следует отметить, что мебельное искусство Франции представляло всегда ярчайшую страницу не только европейского, но и мирового искусства. Уже в XVIII веке исследователи искусства стали обращать пристальное внимание не только на живописные произведения, скульптуру, архитектуру как исторически утвердившиеся виды искусства, но и на предметы мебели как одного из видов декоративно-прикладного искусства, имеющего

самостоятельный статус. В рамках данного исследования особый интерес представляет изучение историографии Франции.

Безусловно, достаточно информативно достоверным представляется исследование французского автора Альфеда де Шампо, книга которого в 2-х томах была опубликована в конце XIX века. Это «Le Meuble» (1885 г.) о мебельном искусстве, в I томе которого содержался анализ истории мебельного искусства, начиная с истории Древнего Египта и до включенности в него истории французского мебельного искусства эпохи Ренессанса и последующих периодов, рассмотренных по регионам, таким как Бретань, Пикардия, Турэн и Иль-де-Франс, а также замечательное, на наш взгляд, представление региональных школ Бургундии, Лиона, Оверна, Тулузы и т.д. Во II томе было, пожалуй, впервые, проведено исследование творчества мастеров-мебельщиков Королевского Двора, которое является одним из первых биографических описаний, а также стилистическим анализом произведений таких выдающихся мастеров мебельного искусства Франции, как Жан Масе, Доменико Кюсси, Пьер Голль, А.-Ш.Буль, Жан Оппенорд, Ш.Крессан, Ж.-Ф.Обен, Ж.-А.Ризенер, Г.Беннеман и.т.д. Более того, в этом произведении содержится информация о замечательных скульпторах и бронзовщиках, работавших вместе с краснодеревщиками Королевского Двора при создании замечательных произведений мебельного искусства Франции. Это одна из первых попыток логико-исторического исследования формирования и развития мебельного искусства Франции с анализом истоков влияния и развития данного феномена, а также включенностью в общественно-исторический процесс факторов роли личности. Следует отметить, к нашему глубочайшему сожалению, что данная работа не получила должной оценки своей значимости как в отечественной (возможно, так как она не была переведена на русский язык), так и в зарубежной искусствоведческой литературе.

Книги Альфреда де Шампо явились определенным завершением I этапа интереса исследователей к творчеству выдающихся французских мастеров-мебельщиков, составивших гордость мебельного искусства XVIII–XIX вв.

Это можно объяснить многими моментами. Прежде всего, тем, что в конце XIX — начале XX века возрос интерес к новым стилистическим

направлениям и формообразующим решениям во всех видах и жанрах искусства. Историческая мебель, ее художественные формы перестали интересовать широкую публику. Уникальные произведения мебельного искусства стали анахронизмами и продолжали существовать только в интерьерах замков, домов аристократических семей и тонких ценителей искусства. Мебель, пожалуй, больше, чем все другие предметы декоративно-прикладного искусства, претерпела все тяготы истории, в особенности, социально-исторических перемен. Именно этим, прекрасным произведениям мебельного искусства Франции в период Великой французской революции пришлось испытать на себе власть якобинцев, которые рубили, жгли, уничтожали их как предметы роскоши из ненависти к богатству, к чему-то чуждому и неподвластному пониманию нового общественного сознания и новой морали.

XX век с его стремительными идеями и технологическими решениями: автомобили, аэропланы, паровозы, а также развитие науки и техники — новые открытия — устремленность в будущее — как идея века продолжили свое отрицание художественно-стилистических идей и конструктивных решений предшествовавшего времени.

Андре-Шарль Булль, Антуан Крессан, Бернар Ван Ризен Бург, Жан-Франсуа Эбен, Жан-Анри Ризенер — великие мастера мебельного искусства в это время остались в прошлом. Историческая мебель вообще представлялась пережитком старого времени и долгое время не являлась предметом искусствоведческого анализа.

Ситуация изменилась во второй половине XX века. Возможно, трагедия двух мировых войн, в особенности, Второй мировой войны заставили определенную часть человечества попытаться осознать свою родовую сущность, осознать свою историю, результатом чего явилось описание бытийной части существования как желание сохранить ее историческую составляющую. Не случайно в послевоенный период во Франции появляются искусствоведческие и мемуарные исследования, посвященные мебельному искусству Франции самого выдающегося периода — XVII–XIX веков.

Существует целый ряд произведений мемуарного жанра, дающих нам информацию об интерьерах, нравах, событиях, так или иначе, повлиявших, прямо или опосредованно, на создание или существование

предметов мебельного искусства Королевского Двора. Среди них мы можем назвать, прежде всего, известные и переведенные на русский язык «Мемуары Сен-Симона. Полные и дополненные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве» (первое издание 1778–1779 гг.), также путевые заметки герцога Жозефа Телеки «Двор Людовика XV» («La Cour de Louis XV) — «Journal de Vouyage du Comte Joseph Teleki» (Paris, 1943) (на французском языке) и др.

Среди искусствоведческих работ следует назвать книгу Гийома Жанно (Guillome Janneau) «Мебель краснодеревщиков (чернодеревщиков)» («Le Meuble d′ Ebenisterie») (на французском языке), изданную в 1993 году, которая представляет собой исследование исторически сменяющихся типов и видов исторической мебели во Франции, а также технологии и способов ее декорирования. В этой работе также делается попытка анализа произведений некоторых выдающихся французских мастеров второй половины XVIII века — эпохи правления Людовика XVI, таких как А.Ризенер, Лелу, М.Карлин, Беннеман, Молитор, Вейсвейлер и т.п.

Значительным и информативным является исследование Пьера Верле и его книги «Французская Королевская мебель» («Le Meublier Royal Francais») в 4 томах (на французском языке), в которых был проведен не только анализ, но и дана атрибуция французской королевской мебели XVIII–XIX вв., рассмотрен вопрос о бытовании мебели французского Королевского Двора, обозначены проблемы ее утрат, особенно в период Великой французской буржуазной революции 1789–1792 гг., определено значение Склада мебели Королевского Двора (Garde de Meubleu) в создании, хранении и распространении французской художественной мебели.

В 2003 году было опубликовано исследование Клода Бузена «Meuble et artisanat» («Мебель и ремесленники»), охватывающая период XIII–XVIII веков, в которой собран и систематизирован материал, касающийся возникновения, становления и развития французского мебельного искусства. Автор подробно рассматривает рождение корпораций мебельщиков во Франции, изменение их правового статуса, появление предместья Сэн-Антуан как первого центра мебельного производства, возникновение в дальнейшем королевских мануфактур и затем произошедшее разделение производства мебели на цехи столяров

(menuisierrs) и чернодеревщиков (ebenistes); приводит некоторые идеи относительно существования авторских клейм мастеров: эбенестери и менюизри, а также сведения о работе так называемых marchands-merciers (торговцев мебелью).

Особое место, на наш взгляд, занимают исследования Пьера Раймонда. Делая акцент на технологическом и художественно-стилистическом анализе техники маркетри в мебельном искусстве и наиболее выдающихся произведениях, автор издает «Marquetry» (1989), а также «Chefs-d'oeuvre des marqueteurs» в 3-х томах (1999–2001). В 2011 году выходит в свет книга «Андре-Шарль Буль. Краснодеревщик, Чеканщик и Маркетрист Короля».

В 2000 –2005 годах во Франции, в Париже, вышла целая серия работ, представляющих комплексный искусствоведческий анализ исторических эпох, включающий в себя различные элементы и предметы интерьера: мебель, светильники, декоративные элементы и т.п. Это исследования С.Кастелюччио «Стиль Людовика XIII» (2002), К.Деметреску «Стиль Регенства» (2003), «Стиль Людовика XIV» (2002), С.Мукен «Стиль Людовика XV» (2003) и др.

Их дополнили замечательные информативные исследования, посвященные выдающимся мастерам-мебельщикам XVIII–XIX вв. Это работы Софи Мукен «Пьер IV Мижо» (Париж, 2001), Клариссы Руанет «Роджер Вандеркрез, прозванный "Ла Круа"» (Париж, 2000), Анн Дрогэ «Николя Пети» (Париж, 2001), Сильвии Барбье Сэнт Мари «Шарь Топино» (Париж, 2005), Христофа Юше де Кьенетен «Пьер Гарнье» (Париж, 2003), Розмари Стрэтман-Дохлер «Жан-Франсуа Эбен» (Париж, 2002) и др. Благодаря этим монографиям, многим исследователям и коллекционерам открылись ранее неизвестные имена и предметы французской исторической мебели. Все они изданы на французском языке.

В 2002–2003 годах вышли в свет превосходные альбомы предметов мебели музеев Лувр, Версаль, Музея Карнавале, в 2012 году — Музея Ниссима Командо с аннотацией произведений мебельного искусства, находящихся в их коллекциях.

Так как французская мебель XVIII–XIX веков является шедевром не только западно-европейского, но и мирового искусства, то, безусловно,

предметы выдающихся мастеров мебельщиков Франции нашли свое место в каталогах музеев многих стран. Это Музеи Велиокобритании (Британский музей, Музей Виктории и Альберта, Королевский Дворец, Музей Ричарда Уоллеса и др.), Музей Королевской резиденции (Мюнхен), Метрополитен музей (Нью-Йорк), Музей Поля Гетти (Лос-Анжелес), Музей Малибу (США), Музей Гульбекяна (Лиссабон) и др.

В 1995 году вышел аннотированный каталог мебельных произведений (в 2-х томах) Королевской резиденции в Мюнхене (Бавария), в котором представлены многие замечательные произведения мебельного искусства Франции, среди которых Шарль Крессан, Бернар Ван Ризенбург, Мижо и др.

В аннотированном каталоге Музея Поля Гетти (Лос-Анжелос, США), изданном в 1997 году, опубликовано несколько выдающихся предметов французского мебельного искусства, в частности, кабинет А.-Ш. Буля, бюро и бюро-картонье Бернара II Ван Ризенбурга, комод Пьера Латца, кабинет Жака Дюбуа, комод Шарля Крессана, секретер Мартина Карлина и др.

В каталоге Музея Г.Гульбекяна (Лиссабон) представлен шкаф А.-Ш.Буля (ок. 1700 г.), часы (А.-Ш.Буль), напольные часы Бернара II Ван Ризенбурга (1745–1750 гг.), но самые замечательные предметы принадлежат Шарлю Крессану. Прежде всего, это кабинет для медалей 1750 г., к сожалению, в каталог не вошел комод с темой «сэнжери» — играющими обезьянками, что является одним из самых знаковых сюжетов для Ш.Крессана. В каталоге также присутствует стол работы Мартина Карлина. Но наиболее представительным является бюро Короля с цилиндрической крышкой, выполненное в 1773 году Ж.-А. Ризенером.

Следует отметить, что во Франции были изданы замечательные каталоги выставок, в частности, каталог выставки «Людовик XIV: человек и король», проходившей в Лувре (19 октября 2009 г. — 7 февраля 2010 г.), где были представлены предметы мебельного искусства Франции таких выдающихся мастеров, как Пьер Голь, Андре-Шарль Буль, Доменико Кюсси и др.

**Библиография:**

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

2. *Сен-Симон*. Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовике XIV и Регентстве. — М., 1991.

3. *Alcouffe D*. Le Mobilier du Musee du Louvre, t. I. — Paris, 1993.

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

5. *Bouzin C*. Meuble et Artisanat (XIII–XVIII siecle). — Paris, 2003.

6. *Champeaux A*. Le Meuble. — Paris, 1885.

7. *Janneau G*. Le Meuble D'Ebenesterie. — Paris, 1993.

8. *Verlet P*. Le Mobilier Roayal Francais. — Paris, 1994.

А.А. Савенкова

# ИТАЛЬЯНСКИЕ ВЛИЯНИЯ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ ТЮДОРОВСКОЙ АНГЛИИ

Статья посвящена рассмотрению проблемы итальянских влияний в культуре и, главным образом, архитектуре Англии эпохи Тюдоров. В данной статье произведена попытка представить широкую панораму становления культурно-художественных связей между Англией и Италией, их эволюцию на протяжении XVI столетия и обозначить их проявление в архитектуре, в том числе и архитектуре загородных поместий.

This article concerns the specifics of Italian influences in culture – and above all in architecture of Tudor England. This article provides a general overview of cultural relations between England and Italy throughout the XVI century, their development and evolution and determines Italian influences in architecture of that era (including the architecture of the Tudor nobility country houses).

**Ключевые слова:** Ренессанс, архитектура, Англия, Италия, Тюдоры, загородный дом.

**Keywords:** Renaissance, England, Italy, architecture, Tudor, country house.

История художественных и культурных связей между Англией и Италией на протяжении 16 века терниста и непроста — прежде всего, в силу географической отдаленности Великобритании, ее исторически сложившейся обособленности. Кроме того, история эта напрямую связана с религиозными событиями XVI века, и во многом ход ее обуславливался именно ими. Генрих VIII, начинавший свое правление

в титуле «Защитника Веры» (Fidei Defensor), окончил его еретиком и отлученцем. Недолгое восстановление католичества в правление его дочери, Марии Тюдор, завершилось окончательным установлением протестантства в правление Елизаветы I. Отказ от католической религии повлек за собой отказ от всего итальянского, «папистского». Так что художественные связи, активно начинавшие складываться между Англией и Италией в начале века, во второй его половине значительно ослабели. Мощный поток художественных открытий, исходивший из итальянских земель, достигал теперь Англии отдаленными откликами, через посредство других европейских стран — Франции, Голландии, Германии. Естественно, в конечном итоге он вбирал в себя национальные особенности и приметы искусства этих государств.

Тем не менее, сама постановка вопроса об англо-итальянских художественных связях возможна на протяжении всего XVI века. И хотя в начале века эти связи носили непосредственный характер, а во второй его половине их характер изменился, само тяготение к новому, классическому, итальянскому стилю, ощутимо на протяжении всего столетия.

Вопрос причастности тюдоровской архитектуры классицизирующему ренессансному стилю, берущему начало из Италии, — один из основных в английской историографии. Из-за довольно позднего проявления классических черт в местной архитектуре, их нередких искажений, долгое время среди исследователей архитектуры времени Тюдоров бушевали споры: считать ли этот период ренессансом в английском искусстве или последним всплеском богатой местной готической традиции? Происходил ли в это время переход к новой, классицизирующей, традиции в архитектуре? Возможно ли вообще применить само понятие «Ренессанс» к английским искусству и архитектуре XVI века?

Первые авторы, писавшие о тюдоровской архитектуре в середине XIX века (Генри Шоу [1], за ним в 1835 году Джеймс Хеквилл [2]) считали стиль той поры переходным на пути от местной перпендикулярной готики к классическим постройкам Айниго Джонса. Они ужасались «варварскому» использованию итальянизирующего декора. Подобная трактовка тюдоровской архитектуры надолго закрепилась в английской историографии. В литературе конца XIX — начала XX веков

авторы всячески пытались интегрировать термин «Возрождение» в периодизацию английского искусства. Под архитектурой ренессанса в Англии подразумевали чисто итальянские формы и приемы, а не национальные типы и формы, слагавшиеся в процессе практического строительства в период «Возрождения», то есть примерно с 1485 по 1625 гг. По сути, авторы описывали историю судьбы классического стиля, палладианства в Англии. Хронологические рамки «ренессанса» в этом случае растягивались с момента появления первых признаков итальянизированного декора в начале XVI в. до времени возникновения стилизующих направлений XIX века [3]. Таким образом, тюдоровский период в английской архитектуре выносился за магистральную линию развития Ренессансной традиции. Первым на путь компромиссной оценки тюдоровской архитектуры встал Альфред Готч [4]. Считая архитектуру Айниго Джонса и последовавших за ним мастеров явлением «зрелого ренессанса» в Англии, он назвал предшествующую ей архитектуру 1486–1625 гг. «ранним ренессансом».

Позже, правда, установилась более оправданная точка зрения на проблематику архитектурного стиля тюдоровской Англии (начиная с Джона Саммерсона [5]). В соответствии с ней предполагается, что в силу исторической обусловленности художественных процессов архитектура, создававшаяся в стране в период «Возрождения», и будет архитектурой ее «ренессанса», независимо от возникавших форм. Тем не менее, степень усвоения классического, итальянского декора долгое время являлась критерием для оценки периодов в английской архитектуре, для их периодизации и пр.

Связь Англии с Италией в других аспектах культурной жизни всегда была более очевидна. Сопричастность Англии итальянской гуманистической традиции и новой учености несомненна. Еще со времен Генриха VII у Англии были прочные связи с герцогами Урбино. В 1474 году Федерико да Монтефельтро был награжден титулом рыцаря Ордена Подвязки, а в 1504 году король отправил послов, чтобы предложить ту же честь сыну Федерико Гвидобальдо. Гвидобальдо не смог или не пожелал присутствовать на церемонии (прошедшей в 1506 году в Виндзоре) лично, отправив туда вместо себя Бальдассаре Кастильоне [6]. Его книга «О придворном», вдохновленная службой при Урбинском дворе

и опубликованная в 1527 году, оказала сильное влияние на английские работы (такие, как «Книга, называющаяся Правитель» Томаса Элиота, 1531 г.). Другая фигура из Урбино, сильно повлиявшая на раннетюдоровскую придворную культуру — Полидор Вергилий, историк-гуманист, написавший по инициативе короля Генриха VII труд по истории Англии.

И далее, по прошествии времени, классическая ученость приобретала в Англии все более и более прочную позицию. Поначалу страсть к классической литературе и образованности питали в основном люди, посетившие Италию в качестве дипломатов или обучавшиеся в великих университетах Падуи и Болоньи. Первый выдающийся покровитель новых интересов — Хамфри, герцог Глочестерширский, нанявший для своей семьи итальянских учителей и завещавший свою внушительную библиотеку, включавшую произведения Петрарки, Салютати и Джованни Боккаччо Оксфордскому университету. Благодаря его инициативе группа английских ученых отправилось в Италию, и часть из них училась у гуманиста Гварино да Вероны. Следующий этап усвоения гуманистических идей связан с тремя именами — Уильям Гросин, Томас Линакр и Джон Колет. Все они учились в Италии и привезли с собой интерес к изучению греческого языка.

Первым английским гуманистом, заслужившим общеевропейское признание, стал Томас Мор. Светские произведения Мора демонстрируют типично гуманистический интерес к нравственной жизни и политике. Хотя он никогда не бывал в Италии, его близкая дружба с Гросином, Линакром и Колетом предоставляла ему доступ к полученному из первых рук знанию итальянских авторов, таких как Джованни Пико дела Мирандола, чью биографию он перевел в 1505 году. Примечательно, что Мор обратился именно к этой — во многих отношениях центральной — фигуре итальянского гуманизма.

Таким образом, соприкосновение англичан с трудами итальянских мыслителей происходило непосредственно, идеи достигали Альбиона «из первых рук» — книги, сначала на латыни, а позже и на итальянском, были широко доступны в Англии. Постепенно и высший класс стал стремиться к новой образованности. Что же касается искусства в целом и архитектуры в частности, то здесь связи с Италией устанавливались гораздо более извилистыми путями.

На протяжении XV–XVI веков число иностранцев (и в том числе итальянцев) в английской столице и ее предместьях увеличивалось. Приезжие иностранцы часто были умелыми мастерами, многие из них были связаны со строительством. Этим людям было несложно найти работу. Свидетельства об участии иностранных работников в королевском строительстве доступны нам только начиная с правления Генриха VIII. В сохранившихся отчетах Канцелярии Строений упоминается по имени примерно 3500 мастеров (иногда даже указаны стройки, на которых они работали). Численное превосходство было за голландцами, но итальянцы также присутствовали в ремесленном составе [7].

Еще в правление Генриха VII в Англию стали приглашаться итальянские мастера для выполнения конкретных королевских заказов. Генрих VII заказал моденцу Гвидо Маццони проект собственной гробницы для капеллы в Вестминстерском аббатстве. Этот скульптор уже успел заслужить признание, работая при французском дворе. В Англии к тому моменту он провел почти десятилетие и, в частности, создал широко известный бюст смеющегося мальчика (который теперь исследователи считают портретом принца Генриха) [8]. Однако Маццони покинул Англию в 1507 году — и как раз приблизительно в это время в страну прибыл другой итальянский мастер, флорентиец Пьетро Торриджано, которому и суждено было исполнить королевскую гробницу.

В научной литературе именно гробницу Генриха VII Торриджано повсеместно называют первым проявлением ренессансного, классицизирующего стиля в Англии, первым образцом ордерной декорации. При этом мало кто обращает внимание на то обстоятельство, что это произведение — скульптурная композиция, довольно мало отношения имеющая к архитектуре, и что помещена она в одном из лучших помещений английской поздней готики, также выстроенном Генрихом VII. Сам памятник кажется в ней отчетливо инородным. История такого соседства двух стилей — старого, готического, и нового, классицизирующего, на протяжении XVI века во многом оказывается историей тюдоровской архитектуры. Поначалу из нового архитектурного языка заимствовались лишь отдельные элементы декора, к середине XVI века язык этот стал уже устойчивой частью английской архитектуры, и, наконец, во второй половине века классическому

стилю вполне сознательно, предпочитается сложная смесь из местных позднесредневековых форм и прихотливых североевропейских вариаций на тему ордера и классического декора.

Имена итальянцев, исполнявших самые высокие заказы в первой половине XVI столетия можно множить. В 1521 году Джованни да Майано выполнил для кардинала Уолси терракотовые медальоны (тогда — раскрашенные и позолоченные), украшающие внутренний двор Хэмптон Корта. После этого Майано поступил на службу к королю, продолжая выполнять архитектурные декоративные детали. Он также работал с другим итальянцем — Бенедетто да Ровеццано — над гробницей короля (примерно в 1536 году) [9]. Но, поскольку оба они (как и Маццони и Торириджано) занимались, главным образом, скульптурой и скульптурным декором, влияние, которое они оказали на архитектуру, можно считать относительно поверхностным.

Иностранцы в первой половине столетия были заняты в основном на отделочных работах. Им доверялась показная, статусная сторона строительства. Пример тому — еще один мастер, Никола Беллин, которого ученые склонны считать автором шиферной рельефной декорации главной постройки Генриха VIII — дворца Нонсач [10]. Но такие аспекты, как план, общий вид постройки еще долго определялись складывавшимися но протяжении столетий предпочтениями и традициями англичан.

В период «междуцарствия» и особенно после реформации доля итальянских мастеров в английском строительстве сошла на нет — их заменили французы, голландцы и прочие выходцы и Северной Европы. Папа Пий V приложил все усилия, чтобы римско-католические государства разорвали отношения с Англией. После Эдуарда VI мы практически не находим в Англии итальянских мастеров. Еще одной причиной исчезновения итальянцев (помимо Реформации) было то, что ни Эдуард VI, ни Мария Тюдор не предоставляли крупных заказов. Единственными королевскими архитектурными предприятиями той поры были ремонтные работы в уже имевшихся резиденциях (для поддержания их в должном порядке). И все же заменившие итальянцев североевропейские мастера также представляли на английской земле новый, берущий начало из Италии ренессансный стиль архитектуры.

Кроме того, именно во второй половине XVI века (в правление

Елизаветы I) складывается сознательный, профессиональный подход к строительству. В это время строители уже имели довольно широкий доступ к архитектурным изданиям разного рода (трактаты, книги образцов и пр.) и со всей очевидностью пользовались ими. Заказчики также начали интересоваться архитектурой, которая стала считаться респектабельным занятием, достойным джентльмена [11]. Теоретическая база английской архитектуры в то время заметно обогатилась иностранным опытом, и в значительной степени именно итальянским.

Уже с начала века в Англию напрямую стали импортировать иностранные книги, в том числе и итальянские. О составе этого импорта судить сложно. Информация, дошедшая до нас от того времени, крайне скудна. Чаще всего, это косвенные свидетельства. Так, например, влияние Серлио можно обнаружить в Хэмптон Корте, в декоре потолка кабинета Уолси [12]. О знаниях, почерпнутых строителями раннетюдоровского периода из изданий по архитектуре, стоит судить с большой осторожностью. Их непосредственное влияние на строительный процесс проследить довольно проблематично.

С середины века (и особенно в елизаветинский период) состав теоретической базы английской архитектуры становится гораздо более обширным, и о его роли в строительном процессе можно говорить с куда большей подробностью и уверенностью. В это время мы обнаруживаем не фрагментарные и урывочные заимствования из европейских печатных источников — но воспроизведения целых объемно-пространственных композиций, деталей планировочного решения [13] и, конечно же, элементы декора [14].

Отчасти приток книг объясняется полным разрывом отношений с католическими странами. Если и до Реформации количество англичан, посетивших Италию было невелико (и еще меньшее число из них посетили или описали в своих тревелогах итальянские архитек-турные памятники), то в елизаветинскую пору оно практически сошло на нет. Представления о новых тенденциях в архитектуре черпались теперь главным образом из книг. Кроме того, по целому ряду причин, елизаветинское время стало для Англии временем строительного бума. Загородные дома строились в невиданных ранее (впрочем, и позже) количествах; они были доминантой культуры и искусства эпохи. Это изменившееся положение загородного

дома в культурной парадигме времени требовало нового языка, нового уровня осмысления архитектуры и обусловило потребность в печатных изданиях по архитектуре.

В правление королевы Елизаветы I была опубликована первая английская архитектурная книга. Это «Ten chief groundes of architecture» Джона Шьюта. Она была написана автором после посещения Италии (куда тот был направлен герцогом Нортумберлендом в 1550 году). Целью поездки было обучение умению мастеров архитектуры, а также ознакомление с сохранившимися монументами старины. Шьют даже гордо писал в своем труде: «Я уверяю доброго читателя и всякого, кто однажды прочтет сей скромный труд, что ни в одну часть своей книги я не включил ничего относительно пропорций и симметрии, что опиралось бы лишь на привычные представления об искусстве и ордерах; или же что-то, что я не проверил бы лично, увидев и измерив образцы в Италии, откуда ордера и происходят. Теперь я могу описать их куда более совершенно, так как не только читал о них на родине, но и видел лично…» [15]. Его гравюры очень компетентны, он передал в них главную черту ордера — антропоморфность, изобразив каждый из ордеров рядом с фигурой атланта или кариатиды (при этом в подборе мифологических персонажей к каждому ордеру он был даже и оригинален) [16]. В целом же его трактат представляет собой вольный пересказ трудов Себастьяно Серлио. И сам Шьют во вступлении к своей книге признавал, что опирался в ее написании на труды Серлио и издание Витрувия Гийома Филандрие.

Книги Серлио пользовались огромным авторитетом у англичан – прежде всего из-за своей практической направленности. В отличие от многих других итальянских авторов, Серлио снабдил свой трактат множеством иллюстраций. Для большинства елизаветинцев эти иллюстрации были единственным способом взглянуть на классические монументы Рима (в плане, вертикальной проекции, некоторые их части и детали), такие как Колизей, триумфальные арки Рима, Колонна Траяна, Пантеон и пр. Более сотни лет его книги были плодородным источником как планов, так и отдельных деталей в Англии и всей Северной Европе. Это и обеспечило его книге невероятную популярность.

В Англии востребованность того или иного трактата в елизаветинскую пору определялась именно наличием доступных для понимания (и для

практического применения) иллюстраций или таблиц. К примеру, первое английское издание Альберти датируется лишь 1726 годом, и причину такой задержки доходчиво объяснил Генри Уоттон, английский писатель, дипломат, поэт, автор книг по архитектуре и образованию, в 1624 году: «*Альберти, я считаю первым ученым архитектором за Альпами, но он излишне прельстился писательством, пренебрегая иллюстрациями*» [17]. Именно поэтому раньше, чем любой из итальянских трактатов, а именно в 1601 году, в Англии была издана книга Ганса Блюма «Пять ордеров» (*Quinque columnarum exacta description, 1550)*. Блюм разработал свою, наиболее упрощенную, систему ордерных модулей и пропорций. Кроме того, в его книге имелись крупноформатные и подробные изображения ордерных элементов. Тем не менее, и Блюм для своей книги многое позаимствовал у Серлио.

Первое английское издание Серлио датируется 1611 годом. Примечательно, что иллюстрации в английское издание попали из антверпенского образца; автором их был Питер Кок ван Альст, издавший книгу Серлио в 1553 г. Он привнес некоторые изменения в первоначальные рисунки. Текст также был переведен на английский с голландского. В свою очередь, и голландский вариант, скорее всего, был переводом не первоисточника, но его французской или фламандской версии. История попадания в Англию трактата Серлио весьма примечательна. Точно таким же путем достигали Англии в елизаветинскую пору и черты нового архитектурного стиля. Исходя из Италии, они переосмысливались в североевропейских странах — Франции, Голландии, Германии — и лишь потом достигали берегов Англии, где они также приспосабливались к местным нуждам и строительной традиции.

Все вышесказанное отчетливо — и наиболее наглядно — можно наблюдать в самом облике тюдоровских построек. В правление Генриха VIII итальянское влияние не смогло распространиться широко за пределы королевского строительства. Более того, и в постройках первых лиц Англии его присутствие ограничивалось чаще всего лишь внутренним декором построек и редкими декоративными элементами снаружи. Но хотя образцы классического стиля в королевских постройках того времени немногочисленны, они довольно чисты по своим формам (медальоны Хэмптон Корта).

Хотя, как уже было сказано выше, непосредственное присутствие итальянских мастеров прерывается в связи с религиозными событиями, освоение нового языка (языка классических ордерных форм) в Англии продолжается. В ряде домов придворных середины столетия (периода междуцарствия и начала правления королевы Елизаветы I) мы встречаем классические формы уже во вполне зрелом виде. Первый в ряду этих памятников — Сомерсет-Хаус, лондонский дом протектора Сомерсета, строительство которого началось приблизительно в 1547 году. К сожалению, этот памятник не сохранился до наших дней, но представление о нем можно составить по одному из чертежей из коллекции Джона Торпа (в музее Джона Соуна).

На нем изображено двухэтажное здание; центральный трехэтажный элемент парадного фасада украшен наложенным ордером. По углам фасада расположены слегка выступающие двухэтажные блоки, украшенные ордером и завершенные фигурными парапетными стенками. Все это живо напоминает некоторые образцы французского зодчества того же времени, например, Шато д'Экуан близ Парижа. Композиция среднего яруса входного блока с выступающей стеной между окнами, фланкированной колоннами, скорее всего, взята оттуда же. Двухъярусные оконные секции по углам здания также выполнены на французский манер: два окна, каждое из которых фланкировано колоннами, объединены антаблементом.

Следующий пример, еще более впечатляющий — Лонглит Хаус в Уилтшире, построенный сэром Джоном Тайном, приближенным лорда Сомерсета. Дом этот построен на месте монастыря, что не было редким случаем в пост-реформационной Англии. Многие разоренные монастыри покупались частными лицами и перестраивались под жилища. Чаще всего в таких первоначальные структуры монастырской постройки включались в планировку дома. Так, в Лейкокском аббатстве, принадлежавшем Уильяму Шерингтону и перестроенном им в 1540-е годы, Шеррингтон разрушил монастырскую церковь, но целиком сохранил клуатр, превратив его во внутренний двор своего дома. Так поступало большинство новых хозяев монастырской собственности. Но в Лонглите Джон Тайн не оставил никаких примет истории этого места и построил совершенно классическое здание. Каждый фасад украшен эркерами,

расположенными с равными промежутками, каждый эркер декорирован тремя ярусами пилястр на высоких базах — дорическим, ионическим и коринфским. Дому придана особая геометричность, четкость силуэта, в его композиции превалируют прямоугольные формы. Этот дом обладает уравновешенностью зрелости; в нем нет юношеской чрезмерности и старческой эксцентричности. Он симметричен, гармоничен, сдержан. Местные приметы, присутствие которых отдаленно угадывается в решетках окон и выступах эркеров, никак не выбиваются из общего сдержанно-классического лада, растворены в нем.

На примере Сомерсет-Хауса и Лонглита мы видим, что в кругу крупных заказчиков новый — классический — язык был понят к середине века сущностно, во всей полноте и правильности своих форм. Еще один величественный английский классицизирующий ансамбль того периода — внутренний двор поместья Уильяма Сесила Берли Хаус. В нижнем ярусе располагалась открытая аркада (в XVII веке ее остеклили), доминантой внутреннего двора является оформленная ордерным декором башня над проходом в холл. Ей вторят центральные композиции боковых фасадов. На втором ярусе каждого (как и в центральной башне) из них расположены лоджии, перекрытые кессонированным цилиндрическим сводом. Как и в Лонглите, приметы местного и тем более средневекового строительства здесь совсем не ощутимы. Но внешний облик здания радикально отличается от того, что можно наблюдать во внутреннем дворе. Силуэт этой постройки определяют многочисленные башенки и дымоходы, которыми она будто ощетинилась. Этот дом с его выпуклыми эркерами, мощными воротами, фланкированными башнями — антитеза классического искусства. При этом все вышеназванные элементы — башни западного фасада, пирамида над башней внутреннего двора и пр. — были созданы заметно позднее, чем убранство внутреннего двора (в 70–80-е годы). Образно эта постройка больше всего напоминает дворец Генриха VII в Ричмонде, выстроенный к свадьбе принца Артура и Катерины Арагонской в самом начале века, в 1501 году, и совершенно средневековый по духу.

В этой постройке, таким образом, мы можем наблюдать резкий поворот от, казалось бы, окрепшего в середине век классицизма к куда более сложным, прихотливым и навеянным образами местного средневековья

формам. И переход этот не был личным предпочтением Берли — он еще более громогласно заявит о себе в других елизаветинских домах.

В правление Елизаветы происходит осознанный поворот в сторону более сложных образов и форм, сочетающих приметы местного готического стиля и североевропейского маньеризма. Классический лексикон в это время является не Абсолютом, а лишь одним из разделов обширного словаря архитектурных форм, доступного елизаветинским мастерам и удовлетворяющего вкусы заказчиков. Классические формы воспринимаются главным образом орнаментально. Их пропорции и функции играли (за редкими исключениями) второстепенную роль. Так, печальную известность в историографии по елизаветинской архитектуре обрели дымоходы в поместье сэра Уильяма Сесила Берли хаус, исполненные в виде колонн. Само слово «anticke» (античный), крайне часто встречающееся в современных письмах, контрактах и счетах, обозначало главным образом гротескным орнамент. В конце века Генри Пичем в своей книге «Искусство рисования» так изложил представления об античном стиле: «Форма его неточная и необычная, беспорядочная; композиция услаждает взор, состоит из людей, чудовищ, птиц, рыб, цветов и прочего, без повторений, ведь чем больше разнообразия ты представишь в совей работе, тем более угодишь … Можно изобразить обнаженных младенцев, оседлавших в веселой игре козлов, орлов, дельфинов и т.д.; череп быка, увешанный бусинами и лентами, сатиров, тритонов, обезьян, рог изобилия, собачьи упряжки … а также огурцы, вишни и любые виды побегов дикого винограда (согласуясь лишь с собственным воображением), с еще тысячей подобных забав, ибо здесь нельзя показаться чрезмерно причудливым» [18].

Хотя источником подобного орнамента послужили античные памятники Италии (Золотой дом Нерона и пр.), в Англии он интерпретировался достаточно вольно и не ассоциировался с чем-то древним, историческим. Английская элита начала 16 века испытывала пылкий интерес к «античному», но понимание новых художественных образов было весьма поверхностным.

Именно таким отношением к классическим формам (а не только исторически обусловленной ситуацией охлаждения к Италии) вызвана особая популярность североевропейских архитектурных трактатов

и книг образцов, в которых елизаветинцам предоставлялись самые изощренные и сложные вариации и искажения ордерных элементов и примет классического стиля (работы Ганса Блюма, Вредемана де Вриса, Венделя Диттерлина и пр.).

Таким образом, классическое влияние проникло в Англию в первозданном виде с итальянскими мастерами в начале XVI века, но было понято поверхностно во всех смыслах этого слова (оставалось атрибутом архитектурной поверхности, декора). В середине века продолжилось освоение новых архитектурных форм — они стали включаться в саму материю построек, участвовать в композиционной организации фасадов, в построении объемно-пространственной композиции. Ордер был воспринят как система, существующая по своим пропорциональным и тектоническим законам. В елизаветинскую же эпоху происходит расширение круга континентальных влияний — и волной печатной продукции из стран Северной Европы, главным образом, выходящей из-под прессов Антверпена, сметает складную, но не успевшую достаточно укорениться, строительную тенденцию середины века. Как архитектурная система итальянский ренессанс вновь проявился в Англии лишь через сорок лет после смерти Палладио, когда праздник елизаветинского Возрождения давно отшумел. Превалировавшее в правление Елизаветы нидерландское влияние было призмой, придававшей классическим формам желанные в придворных кругах сложность и прихотливость. Сложные и запутанные, нидерландские образцы увлекали неокрепших в приверженности чистым и строгим классическим формам англичан второстепенными деталями, например, т.н. рольверком, ремешковым орнаментом, завладевшим сердцем англичан не меньше, чем пять ордеров. В одном из самых величественных поместий елизаветинской поры, в некотором роде апогее елизаветинского архитектурного стиля — Уоллатон Холле — этот орнамент занимает довольно неестественное для себя место — он венчает боковые башни дома, уподобляясь фронтонам.

Культурно-художественные связи с Италией, только начавшие устанавливаться в начале века и обещавшие быть крепкими и плодотворными, не оборвались и с приходом Реформации. Сама тяга к новому стилю, к классицизирующей традиции не покинула англичан. Ордерная декорация, пришедшая на английскую землю из Италии,

с итальянскими мастерами, прошла ряд модификаций. Слагавшееся исторически мировоззрение английских строителей-эмпириков, новизна и непривычность нового стиля, не сформировавшегося внутри культуры страны, а пришедшего извне, отсутствие возможности увидеть итальянские строения воочию, весьма самостийные представления англичан о совершенстве архитектурных форм — все эти факторы не позволили закономерностям ордерной системы и языку классической архитектуры прижиться в Англии XVI столетия во всей полноте.

**Примечания:**

1. *Shaw H.* Details of Elizabethan Architecture. — London, 1834.

2. *Hackewill J.* An Attempt to Determine the Exact Character of Elizabethan Architecture. — London, 1835.

3. *Blomfield R*. A Short History of Renaissance Architecture in England 1500–1800. — London, 1900.

4. *Gotch J.A*. Early Renaissance Architecture in England: A Historical Descriptive Account of the Tudor, Elizabethan and Jacobean Periods, 1500–1625. — London, 1901.

5. *Summerson J*. Architecture in Britain 1530–1830. — London, 1953.

6. *Thurley S.* The Royal Palaces of Tudor England. — New Haven and London, 1993. — P. 86.

7. Все сохранившиеся документы Королевской канцелярии строений изданы. См.: *Colvin. H.M*. The History of the King's Works. Vol. 3. — London, 1975

8. Входит в состав королевской коллекции; хранится в Виндзорском замке. *Penn T.* Winter King. Henry VII and the Dawn of Tudor England. — New York, 2011. — P. 254.

9. Работать над гробницей начал Бенедетто да Ровеццано, первоначально она предназначалась для кардинала Уолси. Но впоследствии (в связи с известными событиями) гробницу решено было переделать для короля — и как раз уже в трансформации памятника участвовал (наравне с Ровеццано) Джованни да Майано. Гробница так и не была завершена. Проект гробницы для короля Генриха VIII ранее создал также Баччо Бандинелли.

10. В документах о строительстве имя Беллина упоминается всего дважды, но его роль в качестве автора шиферных рельефов широко признана в научном сообществе. См.: *Campbell T.P.* Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court. — New Haven and London, 2007. — P. 271–274. *Biddle M*. Nonsuch, Henry VIII's Mirror for a Prince: Sources and Interpretation // Sicca C.M., Waldman L.A. (ed.). The Anglo-Florentine Renaissance. The Art of the Early Tudors. — New Haven and London. — P. 326–329.

11. См.: *Gent L*. Picture and Poetry. 1560–1620. — Leamington Spa, 1981. —Appendix I.

12. *Thurley S*. The Royal Palaces of Tudor England. — New Haven and London, 1993. — P. 93.

13. Например, в знаменитом поместье Уоллатон Холл. См.: *Durant D*. Wollaton Hall. A Rejected Plan. // Transactions of the Thoroton Society of Nottinghamshire. Vol. 76. — Nottingham, 1972. — P. 13–16.

14. *Wells-Cole A*. Art of Decoration in Elizabethan and Jacobean England: The Influence of Continental Prints, 1558–1625. — New Haven and London, 1997.

15. *Harris E*. British Architectural Books and Writers 1556–1785. — London, 1990. — P. 418–419.

16. *Hart V*. From Virgin to Courtesan in Early English Vitruvian Books // Hart V., Hicks P. (ed.). *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise.* — New Haven and London, 1998. — P. 297–318.

17. *Harris E*. British Architectural Books and Writers 1556–1785. — London, 1990. — P. 107.

18. *Croft-Murray E*. Decorative Painting in England. Vol. I. — London, 1962. — P. 26–7.

**Библиография:**

1. *Airs M.* The Tudor and Jacobean Great House: a Building History. — Stroud, 1995.

2. *Blomfield R*. A Short History of Renaissance Architecture in England 1500-1800. — London, 1900.

3. *Campbell T.P.* Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor

Court. — New Haven and London, 2007.

4. *Colvin H.M*. The History of the King's Works. Vol. 3. — London, 1975.

5. *Croft-Murray E.* Decorative Painting in England. Vol. I. — London, 1962.

6. *Durant D*. Wollaton Hall. A Rejected Plan. // Transactions of the Thoroton Society of Nottinghamshire. Vol. 76. — Nottingham, 1972. — P. 13–16.

7. *Gent L.* Picture and Poetry. 1560–1620. — Leamington Spa, 1981.

*Gotch J.* A. Early Renaissance Architecture in England: A Historical Descriptive Account of the Tudor, Elizabethan and Jacobean Periods, 1500–1625. — London, 1901.

8. *Hackewill J*. An Attempt to Determine the Exact Character of Elizabethan Architecture. — London, 1835.

9. *Harris E*. British Architectural Books and Writers 1556–1785. — London, 1990.

10. *Hart V., Hicks P. (ed.). Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise.* — New Haven and London, 1998.

11. *Howard M*. The Ideal House and Healthy Life // Guillaume J., Chastel A. Les traités d'architecture à la Renaissance. — Paris, 1988.

12. *Krinsky C.H*. Seventy-eight Vitruvius Manuscripts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXX. — 1967.

13. *Penn T*. Winter King. Henry VII and the Dawn of Tudor England. — New York, 2011.

14. *Shaw H*. Details of Elizabethan Architecture. — London, 1834.

15. *Sicca C.M., Waldman L.A. (ed.).* The Anglo-Florentine Renaissance. Art for the Early Tudors. — London, 2012.

16. *Summerson J*. Architecture in Britain 1530–1830. — London, 1953.

17. *Thurley S*. The Royal Palaces of Tudor England. — New Haven and London, 1993.

18. *Wells-Cole A*. Art of Decoration in Elizabethan and Jacobean England: The Influence of Continental Prints, 1558–1625. — New Haven and London, 1997.

О.В. Орловская

# СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КОРЕИ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО ЧОСОН (1392–1889 ГГ.) НА ПРИМЕРЕ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ ТОХВАСЕ И ЕЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В данной статье речь пойдет о классической школе живописи Тохвасе в Корее (1392–1885) и ее ярчайших представителях в различных стилевых направлениях. Также я рассмотрю различные виды жанров, их актуальность и особенности в концепции эпохи Позднего Чосон.

In this article, we will focus on the classical school of painting Tohvase in Korea (1392–1885) and its brightest representatives of various stylistic directions. As I will discuss different types of genres, their relevance and especially in the concept of the Late Joseon.

**Ключевые слова:** живопись, Чосон, Тохвасе, жанр, пейзаж, чингенсансухва.

**Keywords:** painting, Joseon, Tohvase, genre, landscape, Genghis Khan Su-hwa.

В настоящее время все большее влияние на мировую культуру и экономику оказывают азиатские страны. Нашим ближайшим соседом и другом являются Республика Южная Корея. Еще одно государство, с которым Россия состоит в долгих дружественных отношениях, — КНДР. В данной статье речь пойдет сразу о двух странах, в связи с тем, что до 1945 года они развивались как единое государство.

В 2015 году отмечалось важное событие — 25 лет дипломатических отношений между Россией и Республикой Южная Корея. Позиция дружественных отношений между государствами свидетельствует об актуальности изучения данного направления.



Рисунок 1

Основная проблематика моей работы заключается в изучении бытового жанра корейской школы живописи Тохвасо и особенностей ее развития.

Долгое время корейская культура имела влияние соседних стран Китая и Японии, а также других азиатских стран, что имело отголосок в творчестве корейцев. Результатом интенсивных контактов между Кореей и Китаем явилось проникновение неоконфуцианства — нового истолкования учения Конфуция, которое спустя столетия стало господствующей идеологией на полуострове.

В связи с частыми набегами монгольский и японских войск в период Позднего Корё XIII в. и начала Раннего Чосон XIV в. появилась необходимость организации военных походов для окончательного освобождения от набегов иноземцев.

В 1392 году полководец Ли Сонге основал новую династию Чосон (1392–1897). Первый век правления новой династии стал временем расцвета науки и культуры, укреплением национальной идеи корейского народа.

В 1392 году было учреждено главное учебное заведение страны — Академия живописи Тохвавон (позднее переименованная в Тохвасе вплоть до окончания существования).

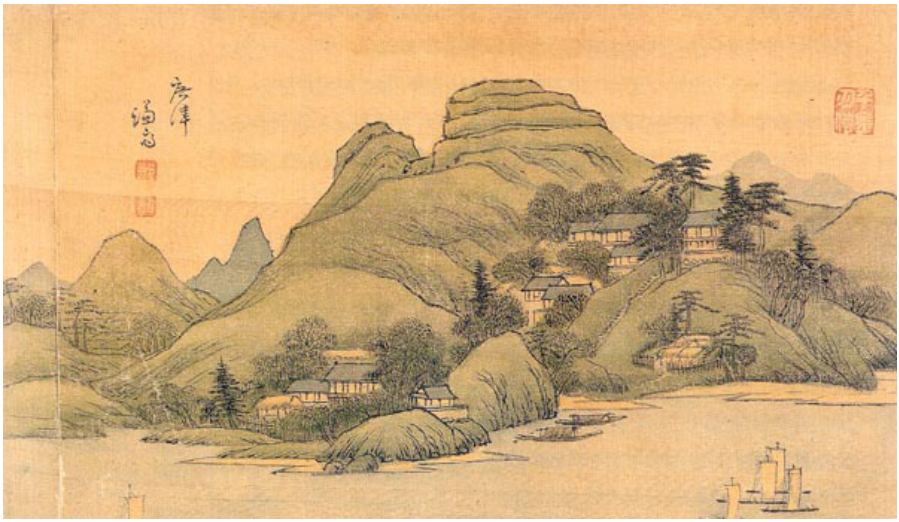


Рисунок 2

Искусство в период Чосон приобрело более светский характер. Ведь в предыдущие периоды тенденции к живописи диктовала монастырская община из-за влияния буддистской религии. Но с переходом на конфуцианство главным заказчиком являлся император, который возглавлял академию художеств наряду с коллегией других художников.

Академия предоставляла художникам жилье, жалование, поскольку художники считались привилегированным сословием.

В искусстве этого периода произошло окончательное становление станковой живописи на шелке или бумаге, картина приобрела форму свитка и предназначалась для украшения дома или дворца.

Академия Тохвасе принадлежала дворцовому ведомству и объединяла художников разных стилей и направлений. Но, несмотря на это, в академии действовали эстетические и технические запреты, например, высшим жанром живописи считались портрет видных деятелей и пейзаж (позднее именуемый как Чинген), также высшим жанром считался «сагунчжа», или жанр «четырех цветов».

В это время в академии также сложилась определенная техника живописи — «бескостная живопись», которой были характерны широкие свободные мазки и отсутствие четких контуров.

Пейзажным композициям «чинген», вплоть до XVII века, был характерен стиль «вымышленного пейзажа», т.е. изображение выполняло роль иллюстрации литературного произведения. Одним из самых известных художников, работавших в данном стиле, был Ан Гён (Хен ДонДжа). Его знаменитая работа «Путешествие во сне к персиковому дереву» (1447 г.) оставила большой след в дальнейшем развитии станковой живописи стиля «чинген» — пейзаж вымышленного вида. Картина не имеет перспективы, практически лишена воздушного пространства — несколько горных гряд изображены в единой системе. Сюжет этого произведения — сон принца Анпхёна о путешествии в райский сад. В 1447 г. принц посетил художника, рассказав ему о сне, в котором он путешествовал в персиковый рай. На основе этого рассказа и было создано произведение.

Следующий важный этап в корейской живописи начинается с XVIII века, когда Китайское искусство приходит в упадок из-за вторжения манчжурских войск. Корейцы остаются единственными носителями конфуцианской мудрости, что способствовало зарождению национальной идея и воспеванию красоты родной природы. Становление патриотического и национального единства повлекло за собой формирование отдельной стилистической единицы на арене мировой живописи. Появился новый жанр пейзажа «чинген сансухва»: изображение родной природы с натуры или по воспоминаниям. Самыми известными художниками этого направления были Чон Сон «После дождя на горе Инвансан» (рис. 1) , «Район Кванджин гу в Сеуле» (рис. 2).

В целом вся эпоха позднего Чосон стала золотым веком для корейской станковой живописи как в пейзажном, так и бытовом жанре. Именно в поздних работах мы можем наблюдать развитие и становление национальной художественной школы, выявление традиционной техники исполнения и композиционного решения картины.

Также с XVIII века периода позднего Чосон происходит развитие жанровой живописи (пхунсокхва). Жанровая живопись того периода — это фотография повседневной жизни. Эти картины являлись довольно откровенным для эпохи Чосон, но при этом полностью отображали быт и чувства людей.



Рисунок 3



Рисунок 4

Основными сюжетами для данного вида стали бытовые сюжеты, национальные праздники и развлечения. Как правило, до этого все картины идеализировались по настоянию правящей элиты и в соответствии со строгими канонами, однако в период позднего Чосон художники перестают следовать классическим канонам изображения пейзажа и портрета, также особый интерес начинает привлекать бытовой жанр.

Одним из ярких представителей этого жанра и выдающимся учеником академии Тохвасе был Ким Хон До. Творчество этого художника повествует о повседневном быте корейцев, не давая эмоциональной окраски происходящему. Например, работа «Борьба сирым» (рис. 3) В центре композиции происходит напряженная борьба, а вокруг сидят зрители, в левом нижнем углу скучает продавец тянучки.

Композиция имеет четкое круговое построение и центр. По одеждам и обуви мы можем судить о социальном статусе борцов. Линии рисунка точны, динамичны, им присуща графичность, одним из продавцов тянучки вносится контраст, так как зрители и борцы объединены напряжением, а он абсолютно отстранен от происходящего. Вероятно всего, для него это развлечение уже давно переросло в рутинную работу по продаже тянучки.

Еще одним примером художника-жанриста был Син Юн Бок (1758–?).



Рисунок 5

Своими картинами он сломал конфуцианское понимание сдержанного, строгого искусства. Его работы содержат бытовые сцены, при этом они полны лирики, эротизма, иногда высмеивают человеческие пороки. Быт уже приобретает скрытый смысл, как, например, в картинах «Влюбленные под луной» (рис. 4), «Праздник Тано» (рис. 5) — не просто сюжет, а некая тайна, недосказанность, читается эротический подтекст.

В его картинах менее обозначена композиция, в отличие от работ Хон До, но в картинах Сина Юн Бока начинает появляется цвет, что вносит лиричность. Очень характерным для его работ становиться язык символов.

«Праздник Тано» — праздник в знак благодарности богам за хороший урожай, когда женщины могли позволить себе собраться вместе, качаться на качелях, купаться, расплетать косы. В эпоху Чосон этот день почитался пятого числа пятого лунного месяца. Но если приглядеться, то в левом углу картины мы увидим двух подглядывающих мужчин. Именно эта пикантная деталь привносит в картину законченность, придавая ее скрытый подтекст.

Начиная с 1885 года, школа Тохвасе пришла в упадок и закрылась.

В искусстве Кореи появился новый виток развития, именуемый с 1910 года периодом японской оккупации, которая внесла новые тенденции западничества в искусство.

На этом закончился золотой век искусства корейского народа, но в современном мире очень многие художники пользуются достижениями былых столетий, привнося в них новый взгляд.

Прошлые мастера оставили своим потомкам огромное живописное наследие. А жанровые картины, повествующие нам о быте, праздниках и традициях, являются словно фотографиями реальной жизни людей одного из самых выдающихся периодов — эпохи Чосон.

**Библиография:**

1. *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. — М.: Искусство, 1982. — 255 с.

2. *Киреева А.Н.* Корейское классическое искусство // Сборник статей АН СССР. Институт востоковедения. — М.: Наука. — 1972–1996.

3. Ветер в соснах. 5000 лет корейского искусства, каталог выставки. Научн. редактор Б.Аранова. — СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2010.

4. *Ионова Ю.В.* Обычаи и их социальные функции в Корее. — М., 1982.

Анхи Лим Бюн

# ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ КОРЕЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ НА ХЕ СЁК

С именем корейской художницы На Хе Сёк, жившей и творившей в первой половине XX столетия, связано утверждение в корейском искусстве современных европейских художественных принципов художников-импрессионистов. На полотнах своих картин она изображала деревенские дома, осенние пейзажи, кореянок в традиционных национальных одеждах, открывая для зрителей мир солнца, воздуха и света.

Na Hye-Sok, the Korean artist who lived during the first half period of the 20th century, played a key role in establishing Korean art with the modern European artistic principles of Impressionism. In her works, Na Hye-Sok invited the audience to the world of sun, air, and light, through her pictures of village houses, autumn scenery, and Korean girl in a traditional Korean outfit.

**Ключевые слова:** корейская живопись, импрессионизм, традиции и новаторство, пленэр, мазок, пейзаж.

**Keywords**: Korean painting, impressionism, tradition and innovation, pleinair, smear, landscape.

Творчество корейской художницы На Хе Сёк (나혜석) занимает исключительное место в истории корейского искусства XX века. С ее именем связано утверждение в корейском искусстве современных европейских художественных принципов и нравственных свобод, поэтому оно вошло в золотой фонд корейской национальной культуры (рис. 1).



Рисунок 1. Портрет На Хе Сёк (1896–1948)



Рисунок 2. Деревня

В соответствии со строгими канонами, корейская живопись на протяжении многих веков была черно-белой; художники пользовались только тушью или акварелью и никогда не использовали масляные краски. Прежде всего, корейская живопись была живописью на свитках «чосон-хва», существовавшая веками, где изображались пейзажи, цветы и птицы. Создавались свитки и на философские темы, например, «человек и природа». К концу XVIII — началу XIX века появились бытовые картины. Так, известны картины художника Ким Хон До (김홍도), который в традициях корейской живописи с помощью туши или акварели правдиво изображал людей своего времени, создавая выразительную композицию и отражая индивидуальность характеров.

На Хэ Сёк стала первой женщиной-художником в традиционно ориентированном на мужчин мире корейского искусства. Она обучалась живописи в Европе и продвигала западный стиль в корейском искусстве. Настоящим новаторством в не изменявшемся веками корейском изобразительном искусстве стал тот факт, что она использовала достижения западной живописи и работала в технике европейских живописцев, соединяя традиции и новаторство.

На Хе Сёк — женщина новой формации в Корее начала XX века, родоначальница феминизма, борьбы женщин Кореи за свою свободу, за новые отношения в семье и в обществе. Она понимала свою роль первопроходца в корейской культурной жизни, но она была еще и просвещенной женщиной своего времени, художницей и писательницей.

Общественный строй того времени не признавал развитие женщины как личности и как художника и не давал ей ни малейшего шанса. В этой обстановке, говоря словами самой На Хэ Сёк, она, как явный след раннего утра, явила собой образ предшественницы, шедшей вперед.

На Хе Сёк родилась 28 апреля 1896 года в городе Сувон провинции Кёнгидо. Училась в японской художественной школе в Токио и получила высшее образование в Токийском университете, где изучала европейскую живопись периода импрессионизма и постимпрессионизма.

Живопись западного направления в Корее начала формироваться в период, когда Корея была оккупирована Японией. В то время в стране не было никаких художественных школ, поэтому стать художником, работающим в западном стиле, было очень сложно, особенно сложно для корейской женщины.

Корейцы, пожелавшие изучать живопись, могли в то время избрать один из двух путей. Один из них — поехать в Японию на стажировку или обучение, второй — остаться на родине, где к тому времени уже открылась художественная академия, в которой преподавали японские и корейские художники, принимавшие участие в ежегодных выставках. На Хе Сёк выбрала первый путь — она получила образование в Японии. Ее учителем и наставником был японский художник Манго Кобаяши (Mango Kobayashi, 1870–1947), 9 лет учившийся во Франции и рисовавший пейзажи [1].

В течение восьми месяцев На Хе Сёк проходила стажировку во Франции, в Париже, она посещала студии художников Пабло Пикассо, Анри Матисса, Мари Лорансен, выставки, музеи и художественные галереи, изучала историю и шедевры западноевропейской живописи. На Хе Сёк — первая женщина-кореянка, которая собственными глазами увидела западную жизнь и культуру. В художественной академии Парижа она постигала основы импрессионизма и постимпрессионизма, осваивала новую технику художественного письма, что позволило преодолеть старые традиции корейской живописи. В ее душе зрело желание дальнейшего художественного самообразования, вера в возможность собственного творческого пути и надежда на создание самобытного художественного мира. Все это формировало ее личностный мир как художницы, соединявшей в своем творчестве традиционное корейское и современное европейское искусство.

Единственной возможностью раскрыть свой художественный талант и получить признание в то время было участие в выставках-конкурсах, организованных японскими властями, поэтому На Хе Сёк принимает участие в различных выставках. 19 марта 1921 года в Сеуле в рамках международной открылась первая персональная выставка живописи На Хе Сёк, на которой не было работ в традиционной манере корейских художников. Это были произведения только собственного, основанного на современных западных течениях, стиля молодой художницы. Выставка стала событием в культурной жизни столицы.

Ее работы, представленные на выставке в Сеуле, выполненные в технике масляной живописи, вызвали огромный интерес профессионалов и любителей. В одной из статей в газете Дон Аильбо (동아일보) от 20 марта 1921 года было написано: «Открытая впервые в Сеуле персональная выставка западной живописи в течение всего лишь двух дней собрала невообразимое количество людей и имела большой успех. В первый день собралось более 1000 человек, а во второй день приходило столько людей, что даже не хватало экскурсоводов» [2].

Картины молодой художницы постоянно пользовались успехом, а ее творчество вознаграждалось различными премиями и наградами. В марте 1922 года она приняла участие в художественной выставке в Токио, выставив небольшую картину под названием «Деревня» (농가, 1922 г. 27х39). На выставке 1926 года На Хе Сёк была награждена первой премией Гран-при за картину «Дворец Чёнху» (천후궁). С этого времени началась «Золотая эпоха художницы На Хе Сёк». В 1931 году она, представив на всемирной выставке в Токио картину «Клумба» (정원), во второй раз получила золотую премию Гран-при. Многие известные художники внимательно следили за ее успехами, за ее творческими достижениями, восхищались ее талантом именно потому, что даже среди художников-мужчин в то время не было никого, кто бы получил Гран-при несколько раз.

Значимость выставок-конкурсов была в то время огромна, так как являлась способом повышения художественной квалификации автора. На выставках можно было показать новое искусство, наглядно разобраться, каким образом выбираются тема, композиция, светотень и т. п.

Корейскими художниками в начале XX столетия был избран импрессионизм как основное направление новой национальной живописи, потому что основной темой этого стиля являлось изображение природы. Европейский импрессионизм передает не только образы природных объектов, но и часто обращает внимание на виды городов, на портреты людей. А так как Корея изобилует прекрасными видами природы, то это было хорошим выбором, именно поэтому в корейском искусстве доминируют пейзажи. К тому же традиционная корейская живопись, как правило, всегда обращалась к пейзажам, поэтому художники предпочитали совмещать натурализм с импрессионизмом.

Взяв за основу творчества художественные принципы французских импрессионистов, На Хе Сёк на полотнах своих картин изображала деревенские дома, осенние или весенние пейзажи, кореянок в традиционных национальных одеждах и др.

На картине «Деревня» (농가, 1922 г. 27x39) изображена деревня Кём Нам До, в которой родился муж На Хе Сёк и на тот момент жили его родители, — именно это побудило художницу приехать туда и написать этот пейзаж. Картина значительно отличалась от картин корейских художников, которые использовали черно-белые тона. Посетители выставки впервые смогли увидеть реализм корейской жизни, переданный в многообразии цветовой гаммы, что производило на них огромное впечатление.

В правой ее части картины представлена деревенская хижина с крышей, покрытой рисовой соломой, в левой — для создания композиционного баланса изображены деревья на фоне рисовых соломенных стогов, а между ними дорога, по которой идет небольшого роста женщина в ханбок (традиционной женской одежде, 한복) с кувшином воды на голове, являющаяся связующим центром картины. Контраст в картине представлен солнечными лучами, льющимися слева, освещая деревья и левую часть фигуры женщины, и тенью от деревьев, правой части фигуры женщины и одной из стен хижины.

С одной стороны, на картине изображен реалистический пейзаж, этюд с натуры, а с другой — она выполнена в технике, когда краски не накладывались друг на друга, а писались чистыми цветами, один мазок, становившийся самостоятельным средством выразительности,



Рисунок 3. Пейзаж города Инчон

накладывался рядом с другим. Техника мелких мазков создавала впечатление расплывчатых тонов и полутонов, иллюзию непостоянства и трепетности изображения. Общий желтый, светло- и темно-коричневый фон картины способствовал созданию гармонии и грустного, лирического настроения приближающейся осени (рис. 2).

В этой же манере создана в более поздний период картина «Пейзаж города Инчон» (인천풍경). Картина «Пейзаж города Инчон» (인천풍경, 1933 г., 158x22,7) сильно отличается от ранних работ своей композицией и нагромождением островерхих зданий. В домах из красного кирпича тщательно прописаны отдельные детали стен, крыш, окон. Детали неба и леса остались не прописанными, так как картина не была завершена из-за материальных проблем после развода. В результате, рассматривая ее, можно почувствовать беспокойство и тревогу, т.е. то состояние, в котором находилась сама На Хе Сёк (рис. 3).

Влияние французского импрессионизма прослеживается в картинах На Хе Сёк, созданных в 20–30-е годы прошлого столетия, — «Парижский пейзаж» (파리풍경), «Пейзаж на границе с Испанией» (스페인국경), «Испанский порт» (스페인항구), «Ихуа дворец» (이화원) в одной из провинций Кореи и др. Эти картины были написаны на пленэре, в них уже нет светло- и темно-коричневых красок, художница освободила свою живопись, открыв для себя и зрителей мир солнца, воздуха, цвета

и света, в который как бы погружены фигуры дома, деревья и предметы. Работа на открытом воздухе позволяла воспроизводить природу во всей ее красоте и непосредственности, тонко анализировать и отражать ее переходные состояния, улавливать малейшие изменения цвета.

Будучи в Париже, она написала пейзаж, на котором был изображен пруд, по обе его стороны росли деревья, а вдоль правого берега в один ряд стояли европейского типа дома на фоне горного массива, который художница оформила в серый цвет. По контрасту с серой массой гор изображено розового цвета небо. В водной глади пруда отражаются дома, деревья, небо, в правом углу она изобразила две одинокие лодки. Так появилась картина «Парижский пейзаж» (파리풍경, 1927–28 гг., 23,5x33). Картина написана мощной рукой мастера в мужской манере яркими, интенсивными красками, приобретенными в Париже. Широкий художественный мазок четко создает ощущение романтического восприятия мира, что отличает картину от корейских пейзажей.

В августе 1928 года На Хе Сёк ездила в Испанию, в Сан-Себастьян, где ею был написан «Пейзаж на границе с Испанией» (스페인국경 1928 г., 23,5x33). Пейзаж состоит из двух композиций — изображения неба и воды. Небо простирается в бескрайнюю даль, и в какой-то момент кажется, что небо и вода соприкасаются друг с другом. Внизу изображена прибрежная песчаная полоса, устремляющаяся к небу; посередине, как разделение между небом и водой, идет полоса суши, выполненная в коричневом тоне. На картине изображены дома с крышами, покрытыми розовой черепицей. Этот типично европейский пейзаж оставляет впечатление теплой атмосферы южной страны.

Пейзажная живопись На Хе Сёк наглядно подтверждает мысль, высказанную Э.С.Маркарян: «Импрессионизм — это в первую очередь достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения реальной действительности» [1, с. 64]. Действительно, эта женщина была первой художницей, обучавшейся в Европе, писавшей в западной изобразительной манере и сумевшей в новой нетрадиционной манере отразить красоту и утонченность родной природы. Именно это достижение На Хе Сёк является самым важным в истории живописи Кореи.

**Примечания:**

1. Пейзажи Манго Кобаяши выставляются и в настоящее время на аукционах в Токио, Гонконге и др. — URL: http://www.artprice.com/ (дата обращения: 05.08.2015).

2. 동아일보, 20.03.1921: открытие первой выставки На Хе Сёк (정월): перевод автора.

**Библиография:**

1. 김희정. *Ким Хиджон*.나혜석의 삶과 회화연구. Жизнь На Хе Сёк и анализ её картин. — Сеул: Университет Кенги, 2002.

2. 이성경. *Ли Сон Кён*. 나혜석전집. Биография На Хе Сёк. — Сеул: Университет Кенги, 2000.

3. *Маркарян Э.С*. Теория культуры и современная наука: учебное пособие / Э.С.Маркарян. — М.: 2003.

4. 오광수. *О Канн Су*. 한국현대미술사. История новой корейской живописи. 서울. — Сеул, 2010.

5. 정금희. *Чон Кым Хи*. 프리다칼로와 나혜석, 그리고 까미유 끌로델. Фрида Кало, На Хе Сёк и Камилла Клодель. — Сеул: Дже Вон, 2003.

6. URL: http://world.kbs.co.kr/russian/program/program_koreanstory_detail.htm?lang=r&No=25254&current_page=9 (дата обращения: 08.08.2015).

О.О. Лысенкова

# ОПЫТ ТВОРЧЕСКИХ ПЛЕНЭРОВ СТУДЕНТОВ СПГХПА ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА В РЕСПУБЛИКЕ КАРЕЛИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ ПАРКЕ «ВОДЛОЗЕРСКИЙ»

Опыт проведения творческих пленэров (учебных практик) студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица в Национальном парке «Водлозерский» в республике Карелия. Целевая аудитория — преподавательский состав и студенты-специалисты (напр. подготовки — «Художник-живописец» (071001), профиль подготовки — театрально-декорационная живопись).

The experience of conducting creative plein-airs (student internships) for students of the department textile arts of the Saint Petersburg State Art and Industry Academy, named after Stieglitz in the National park «Vodlozersky» in the Republic of Karelia.

The target audience is the faculty and students of the specialty programs (for example in the programs of «Painting» (071001), the specialization — scenic painting).

**Ключевые слова:** творческий пленэр, художественный текстиль, декоративная композиция, СПГХПА, учебная практика студентов, Национальный парк «Водлозерский».

**Keywords:** creative plein-air, textile art, decorative composition, student internships, Saint Petersburg State Art and Industry Academy, National park «Vodlozersky».

Кафедра художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица является одной из старейших в нашей стране. Ее выпускники

наследуют лучшие традиции петербургской, ленинградской школы декоративно-прикладного искусства, остро чувствуют современные направления и тенденции.

Молодому художнику-живописцу, дизайнеру необходим широкий взгляд на окружающий мир, универсальные знания и богатый творческий потенциал для успешного решения задач художественного оформления текстильных изделий, создания театральных декораций (оформления спектаклей), работы над камерными и монументальными произведениями в различных техниках художественного текстиля. Поэтому в программе подготовки специалистов театрально-декорационной живописи в СПГХПА им. А.Л.Штиглица важной составляющей летней учебной практики стал творческий пленэр «Земля и Небо Водлозерья», в течение семи лет проходящий на территории труднодоступной Заонежской области Карелии.

Своеобразие выездной учебно-творческой практики заключается в полном «погружении» студентов в замечательный мир севернорусской природы, проникнутый неброской красотой, гармонией, духовностью.

Авторский метод практических занятий со студентами на удаленном от цивилизации полуострове Заонежья заключается в предоставлении участникам пленэра значительной свободы в выборе и интерпретации мотивов окружающей девственной природы и деревянной архитектуры, растений и животных. Молодым художникам предоставляется возможность экспериментировать с композиционным решением листа, графическими и живописными фактурами и материалами. В процессе «сотворчества» педагога со студентом происходит живой творческий диалог поколений, работает принцип «делай как я», укрепляется связь «учитель-ученик».

Цель предлагаемой статьи — показать реальные результаты более полного раскрытия творческих способностей будущих художников в процессе созерцания и воплощения в творческих работах образов нетронутой природы, через знакомство с традиционным бытом, фольклором, верованиями водлозеров, через осознание собственного места в современном многополярном мире.

Водлозерский национальный парк — это уникальное сочетание нетронутой природы и традиционной северно-русской архитектуры.

Территория парка — одно из немногих мест в мире, где сохранились большие пространства первобытной тайги, своеобразного царства лесов и болот, простирается почти на полмиллиона гектаров.

С другой стороны, в южной, доступной для посещения части парка, сохраняется уникальная культура водлозеров, представленная памятниками археологии и архитектуры, заветными деревьями и священными камнями, еще живой устной народной культурой. Именно на Русском Севере сказителями создавались былины и сказания про богатыря Илью Муромца, купца Садко, духовная поэзия.

Специфика территории Водлозерского национального парка определила основные цели и задачи пленэра.

**Цели пленэра:** практическое применение знаний, полученных в процессе обучения; более полное раскрытие творческой личности студента, восприятие собственной личности как частицы экосистемы; мотивация будущих художников к «погружению» в непрерывный творческий процесс пленэра.

**Задачи пленэра:**

1. Изучение и творческое осмысление пейзажных, природных, растительных и животных мотивов Водлозерья.

2. Изучение и творческое осмысление архитектурных мотивов и ландшафта озерных поселений.

3. Изучение севернорусских этнографических мотивов в текстиле, деревянной резьбе и предметах традиционного быта Водлозерья.

4. Стилизация, живописное и графическое переложение в плоскость листа вышеперечисленных мотивов и объектов окружающей природы Заонежья.

5. Совершенствование композиционных, технических (графических и живописных) приемов передачи многообразия окружающего мира.

В результате прохождения учебной практики на водлозерском пленэре студент кафедры художественного текстиля должен уметь собирать и изучать натурный материал в виде набросков, этюдов, штудий; решать основные изобразительные графические и живописные задачи, мыслить орнаментальными образами; создавать фор-эскизы композиций на основе изученного местного материала в соответствии с темой и заданиями пленэра.

Для результативного участия в творческом пленэре обучающимся необходимо владеть культурой мышления и способностью к общению, восприятию и анализу информации; уметь поставить цель и выбрать пути ее достижения; критически оценивать свои достоинства и недостатки; намечать путь и выбирать средства самосовершенствования; уважительно и бережно относиться к историческому наследию и национальным традициям.

Северная природа наполнена «сокровенной», неброской красотой, сдержанной по цветовой гамме. Молодому художнику необходимо ощутить и выявить внутреннюю пластику и ритмы леса, воды, неба, деревянной архитектуры, чтобы переложить увиденное и пережитое на плоскость листа.

Выдумать форму нельзя, она подсказывается (дается) природой, а также историко-культурной традицией. Об этом говорил А.С.Пушкин: «...нельзя найти то, чего нет даже в пластических образах, – это мне внушило искусство. Выдумать форму нельзя: её надо взять из того, что существует» [2].

На пленэре в Водлозерье все вокруг необычно — восхищает, концентрирует, направляет к творчеству. Молодые художники естественным образом включаются в поиск своего, авторского подхода к переложению на язык орнамента пейзажных, архитектурных и этнографических мотивов. Наиболее удачные варианты этих композиций могут стать курсовыми работами и даже фор-эскизами к дипломным проектам.

Выбор «натуры» для работы на пленэре, в основном, доверен самим студентам. Поэтому можно говорить о творческом самостоятельном подходе к интерпретации мотивов.

Педагог здесь уходит на «второй план», мягко направляя и корректируя ход работы, обращая внимание студентов на смысловые и визуальные акценты, поддержание доброжелательной атмосферы и здоровой соревновательности.

Важен индивидуальный подход к каждому участнику пленэра, учитывающий уровень подготовки студента, позволяющий дифференцировать по уровню сложности задачи зарисовок и фор-эскизов композиций на обширном местном материале.

Наиболее сложная задача для преподавателя — высвободить и развить творческие способности студента. Тогда на смену поверхностному зрению, быстро меняющимся мыслям должны придти внутреннее видение и готовность подчиниться собственному воображению. Здесь успешно работает принцип художественной интерпретации выбранного мотива: «почувствовать — понять — сделать».

**Этапы пленэра.** По прибытии в деревню Варишпельда, которая стала базой творческого пленэра, работа начинается с первого этапа — это привыкание к новой обстановке, «вхождение» в тему Водлозерья. Необходимо осмыслить окружающее пространство, выразить увиденное на бумаге. Здесь студентам оказывают неоценимую помощь лекции и беседы нашего бессменного спутника и экскурсовода Натальи Владимировны Червяковой. Для того чтобы будущий художник осознанно создавал композиции, ему необходимо погрузиться в атмосферу мифопоэтических образов Водлозерья.

Вторым, не менее важным этапом пленэра является активная работа над различными мотивами декоративных композиций на тему севернорусской природы и архитектуры. Насыщенная экскурсионная программа дает множество впечатлений — зрительных и эмоциональных, требующих осмысления и сопереживания, изложения на листе.

Каждый вечер наработанный материал просматривается и обсуждается совместно, разбираются сильные и слабые стороны работ. Заключительный этап пленэра подразумевает создание фор-эскизов и их дальнейшую разработку с целью создания замкнутых плоскостных композиций по теме «Водлозерье».

Краткий обзор учебных заданий по композиции кафедры художественного текстиля с использованием материалов и наработок пленэра «Земля и Небо Водлозерья».

Рассмотрим примеры использования собранного и переработанного на творческом пленэре материала в учебных заданиях кафедры.

В первом семестре V курса студенты-специалисты в кратком задании по композиции «Проект декоративного палантина на тему “Водлозерье” с включением мотивов народного и геометрического

орнамента» представляют проекты в уменьшенном масштабе и кальки изделия в натуральную величину для последующего исполнения в технике горячего батика на шелке.

Палантин является неотъемлемой частью ансамбля нарядной одежды и должен гармонично сочетаться с ним стилевым и образным решением, масштабом и колористикой. Основной задачей студентов является творческая переработка, осмысление природных мотивов и актуализация традиционных орнаментов в современном костюме и текстиле.

При построении замкнутой (штучной) композиции проекта палантина возможно не только статичное, симметричное расположение элементов орнамента, но и купонное (т. е. насыщенное с одного конца палантина). Для грамотного решения композиции студенту необходимо определить характер равновесия — статический или динамический, выявить доминанты композиции, ритм и масштабные соотношения. Распределение всех элементов текстильного рисунка в плоскости изделия, независимо от его сложности, должно быть уравновешенным с учетом формы и масштаба палантина, колорита, соотношения фона и всего изобразительного мотива. Традиционный орнамент при этом не лишается главных особенностей стилистического языка, органично входит в графические, колористические и фактурные средства выразительности текстильной композиции.

Спектр изобразительных приемов в проектировании штучной композиции очень широк. Один и тот же орнаментальный мотив может стать основой для различных композиционных решений растительного и геометрического орнамента с различной степенью условности.

Орнамент — это «застывшая музыка». Народное искусство ближе всего стоит к природным ритмам и простейшим орнаментальным формам, построенным на сопоставлении линий и геометрических фигур, создающим образ спокойного, вечного движения. Знания и опыт, полученные при копировании мотивов народного орнамента в Государственном этнографическом музее, где можно сравнить особенности различных регионов России, дополняются на Водлозерье яркими впечатлениями от внутреннего убранства реального исторического интерьера гостевого дома с печью, вышитыми

рушниками и домотканными покрывалами, где проживают участники пленэра. Традиционный русский орнамент перестает быть отвлеченным музейным понятием, оживает в окружающем быте, интерьере, архитектуре.

На III курсе обучения студентам-специалистам кафедры предлагается задание на тему «Орнаментальная замкнутая композиция со стилизованным решением человеческой фигуры в предметной или природной среде», в котором необходимо создать декоративную замкнутую композицию с одной или двумя фигурами, показанными в движении. Необходимо выбрать конкретный вид деятельности человека: труд, спорт, искусство, театр, музыка, танец. Задание предусматривает стилизованное плоскостное решение фигуры человека с включением условно трактованных мотивов окружающей среды, атрибутов профессии, орнаментальных элементов. Все элементы композиции должны иметь единое стилевое решение и быть подчинены фигуре человека.

Для студентов, обучающихся на V курсе кафедры художественного текстиля, задача усложняется: выполняется проект монументального панно или гобелена для общественного интерьера с изображением двух или нескольких человеческих фигур.

В проекте необходимо выявить эмоционально-образный строй произведения, основанный на поиске наиболее убедительных пропорций членения плоскости и основных ритмических элементов, найти и выделить композиционную доминанту, найти пластику изобразительных элементов и продумать колористику. Цветовая гармония может быть организована как по принципам нюансных отношений, так и на контрасте, в зависимости от выбранной темы. В разработке декоративного решения возможно включение графических элементов и фактур.

Работа над выполнением этого задания начинается со сбора аналогов и выполнения творческих копий по выбранной теме, с работы в библиотеке академии, просмотра материалов по декоративно-прикладному, монументальному искусству, скульптуре. Студенты-специалисты, побывавшие на творческом пленэре «Земля и Небо Водлозерья», при создании проекта многофигурной композиции

для общественного интерьера часто обращаются к собранным на пленэре изобразительным материалам, к своим летним наблюдениям деревенского быта, животноводства, сельскохозяйственных работ, строительства и рыбной ловли в сохранившемся нетронутом природном ландшафте, мало чем отличающемся от временного периода начала XX века.

В ходе пленэра руководитель изначально ставит задачу условной, плоскостной трактовки человеческих фигур, образов, портретов, не видя смысла в слепом копировании натуры. Любая тема подается участниками в свободной интерпретации. Студенты кафедры учатся самостоятельно мыслить и сочинять; развивается творческий подход к работе, что так необходимо как для художника театра, так и для дизайнера текстиля, которому приходится постоянно генерировать оригинальные идеи для новых проектов.

На выполнение этого задания отводится значительная часть семестра. Задание разбивается на 6 этапов:

— развернутый сбор материала по истории монументальной живописи и гобелена (не менее 10 авторских копий, включающих исторические аналоги, эскизы построения композиции, трактовки фигур и сопутствующих элементов);

— утверждение фор-эскиза панно и выбор темы;

— трансформация и стилизация фигур и окружения в единой стилистике по собранному материалу по выбранной теме;

— разработка проекта панно по выбранной теме — не менее трех вариантов с размещением в интерьере в определенном масштабе;

— разработка композиционной доминанты и узлов с показом стилизованных фигур, выполнение эскизного проекта в масштабе и фрагмента панно в натуральную величину;

— подача окончательного проекта декоративного панно в интерьере с указанием масштаба и показ фрагмента в натуральную величину.

Цель задания — совершенствование умения студентов-специалистов стилизовать фигуры человека, животных; выполнять плоскостную интерпретацию предметного мира и ландшафта, выявлять их пластические взаимосвязи, преобразовывать их в условные орнаментальные изображения. В этом сложном композиционном

задании студенты осознают важность монументального подхода к изображению человеческой фигуры, раскрытию темы взаимосвязи человека и животных, человека и архитектуры, человека и природы.

Профиль подготовки студентов кафедры «Театрально-декорационная живопись» предполагает включение в учебную программу старших курсов заданий, связанных с профессиональной деятельностью художника театра: оформление сцены, занавеса, фойе (холла), интерьеров общественных зрелищных сооружений. Создание подобных тематических театральных проектов требует высокого интеллектуального уровня студента-специалиста, тщательного изучения и творческого осмысления им наследия русских и советских художников-декораторов, зарубежных мастеров. Умение почувствовать лейтмотив произведения, образность спектакля и создать убедительный проект текстильного оформления сцены — непростая задача для молодого художника. По нашему мнению, участие студентов в тематических творческих пленэрах проекта «Земля и Небо Водлозерья» дает интересный материал для оформления классических и детских сказочных спектаклей, молодежных и авангардных проектов. Погружение в мир «Берендеева царства» тайги, знакомство со старинными верованиями и преданиями Водлозерья и Русского Севера дают мощный толчок творческой фантазии будущих декораторов.

Кафедра художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица выпускает полноценных специалистов, воспитанных на классических традициях пионеров русского и советского дизайна. При этом наши выпускники в своих дипломных и последующих работах (в том числе для театральных постановок и общественных интерьеров) демонстрируют авторский почерк, разнообразие творческих подходов, хорошо развитое чувство стиля и современных тенденций в искусстве текстиля.

**Библиография:**

1. *Лысенкова О.О.* Зарисовки севернорусской архитектуры и природы с переложением их в декоративные плоскостные композиции на примере ежегодного творческого пленэра «Земля и Небо Водлозерья» // Учебно-методическое пособие. — Эл. издание СПГХПА им. А.Л.Штиглица, 2015.

2. *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы Композиции. — Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2011.

3. Ильинский Водлозерский Погост // Материалы научной конференции. — Петрозаводск: Издательство Петрозаводского ГУ, 2009.

4. *Логинов К.К.* Традиционный жизненный цикл русских Водлозерья: обряды, обычаи и конфликты // Университет Дмитрия Пожарского. — Москва-Петрозаводск, 2010.

5. *Иттен И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. — Тверь: Издатель Д.Аронов, 2013.

6. *Иттен И.* Искусство цвета. — Тверь: Издатель Д.Аронов, 2014.

Н.Н. Ганцева, Н.А. Костиков, Г.И. Курган

# ИСТОРИЧЕСКОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ИСКУССТВА Ф. ШЕЛЛИНГА

Статья посвящена философии искусства в изложении Ф.Шеллинга, в частности, теории мифа как одной их основополагающих идей конструирования искусства в общеисторическом процессе.

The aricle is dedicated to interpretation of philosophy of art in Friedrich Wilhelm Schelling writings and particularly his theory of the myth as one of the basic ideas of construction of art in the general historical process.

**Ключевые слова**: философия искусства, Ф.Шеллинг, конструирование искусства, миф.

**Keywords:** philosophy of art, Friedrich Wilhelm Schelling, construction of art, myth.

Философия Шеллинга представляет собой несколько систем, последовательно развитых им в течение всей жизни. В целом они составляют собой гармоническое единство, но так как разработке тех или иных основных принципов своей научной системы немецкий философ в определенные этапы своего творчества придавал первостепенное значение, развитие его философской системы можно подразделить на четыре периода. Первый период посвящен, в основном, гносеологической проблеме: основному принципу познания и возможностях познания. Во втором периоде развития философии Шеллинга центральное место занимает проблема конструирования природы как саморазвивающегося духовного организма. Для третьего периода характерен анализ системы тождества, где основное внимание уделено раскрытию идеи абсолютного как тождества основных

противоположностей реального и идеального, конечного и бесконечного. В четвертом периоде Шеллингом излагается его понимание философии религии, основу которой составляет теория отпадания мира от Бога и возвращение к Богу посредством христианства. К этому же периоду примыкает в качестве дополнения «положительная» философия, известная только по лекциям Шеллинга. В ней философия религии излагается не как предмет рационального познания, а как интуитивно открываемая истина. С этой точки зрения положительная философия является в то же время философией мифологии и откровения.

Система трансцендентального идеализма Ф.Шеллинга делится, наподобие трех критик Канта, на три части: в первой, теоретической, исследуется процесс объективации, происходящий путем воспроизведения разумом природы объективного; во второй, практической, — создание объективного в свободном действии; в третьей, эстетической, — процесс художественного творчества, в котором противоположность теоретического и практического начала находит свой высший синтез. Органом трансцендентального исследования Шеллинг считает интеллектуальную интуицию, т. е. способность к внутреннему усмотрению своих собственных актов. В интеллектуальной интуиции интеллигенция непосредственно усматривает свою собственную сущность. В развитии объективного Шеллинг различает три эпохи, в которых интеллигенция последовательно переходит от смутного и связанного состояния к свободному волевому акту. Первая эпоха начинается с возникновения ощущения. Ощущение обусловлено собственным самоограничением, полаганием предела своему «я». Оно есть сознание этого ограничения, представляющегося для сознания как что-то внешнее. Ощущение, осознанное как внешний объект, явственно различаемый от субъекта, превращается в продуктивное созерцание, знаменующее собою вторую эпоху. Третью эпоху составляет рефлексия, т. е. свободное рассмотрение продуктов созерцания, обращающееся по произволу от одного объекта к другому.

Этот ход развития объективного в сознании вполне соответствует, по Шеллингу, развитию природы, открываемому в натурфилософии. Как здесь исходным пунктом является самоограничение, так там динамический процесс возникает из ограничения отталкивающей

силы притягательною. В одном случае продуктом является ощущение, в другом — материя. Подобным образом все ступени познания соответствуют ступеням природы. Причина этого соответствия и совпадения лежит в том, что оба процесса коренятся в одной и той же сущности и в известном смысле идентичны. Возможность свободного действия обусловлена способностью абсолютно абстрагироваться от всех объектов. При посредстве этого абстрагирования «я» сознает себя как самостоятельное, самодеятельное начало. Возникающая при этом деятельность практического «я» становится целеположной. Волевая деятельность направляется на внешние нам индивидуальности. В этом взаимоотношении с другими существами она и получает свое разнообразное содержание. Трансцендентальный идеализм приводит Шеллинга к пониманию исторического процесса как осуществлению свободы. Однако поскольку здесь имеется в виду свобода всех, а не отдельных индивидуумов, это осуществление имеет своим ограничением правовой порядок. Созидание такого правового порядка совмещает в себе свободу и необходимость. Необходимость присуща бессознательным факторам исторического процесса, свобода — сознательным. Оба процесса ведут к одной и той же цели. Совпадение необходимого и свободного в осуществлении мировой цели указывает на то, что в основе мира лежит некоторое абсолютное тождество, которое и есть Бог.

Участие божественной силы в историческом процессе проявляется трояко: прежде всего, в виде слепой силы рока, властвующего над людьми; таков первый фаталистический период, отличающийся трагическим характером. Во втором периоде, к которому относится и современность, властвующим принципом является механическая закономерность. В третьем периоде божественная мощь проявится как провидение. «Когда наступит этот период, тогда будет и Бог», — загадочно утверждает Шеллинг. Если в истории абсолютное совпадение необходимого и свободного существует только в Боге, то в искусстве это же совпадение имеет место в творчестве художника. Художественное творчество, представляя собой планомерный акт, совершается так же бессознательно и необходимо, как и процесс природы. Такая необходимость является для художника чем-то

вроде роковой судьбы, но эта судьба, этот рок и есть его гений. В искусстве развитие самосознания получает свое завершение. В первой, теоретической, стадии оно является миросозерцающим, во второй, практической, — мироупорядочивающим, в третьей, художественной, она обнаруживается как творящее мир. Открываемая Шеллингом аналогия между художественным творчеством и мировой историей дает возможность нового эстетического обоснования космологии. При этом мир понимается как продукт художественного творчества Бога и, наоборот, всякое произведение искусства — как своего рода микрокосмос.

Философская система Шеллинга — система трансцендентального идеализма — делится на три части: первая — теоретическая, в которой исследуется процесс объективации, происходящий путем воспроизведения разумом природы объективного; вторая — практическая, посвященная созданию объективного в свободном действии; и третья, в которой анализируется процесс художественного творчества, когда противоположность теоретического и практического начал снимается в результате синтеза.

Большое влияние на формирование философии искусства Ф.Шеллинга и, по существу, всей теории романтизма оказала философия И.Канта. По Канту, искусство отличается от науки как практическая способность от теоретической по принципу: не только знать, но мочь. Всякое искусство обязательно предполагает деятельность, но не делание, которое является признаком ремесла: то, что сделано по известным правилам, по канонам и ради определенной практической цели, есть ремесло, художественная же деятельность свободна. Талант имеет отношение к свободе, а ремесло связано нормами. Тем самым, искусство есть способ материализации, реализации жизни свободного воображения, поэтому в чистом виде эта деятельность вне правил осуществляется не ради практических задач. Деятельность воображения не подчинена априорно заданным правилам, так как нельзя заранее иметь понятие о красоте данного произведения: «изящное искусство не может измыслить для себя правило, согласно которому оно должно было бы создавать свои произведения». [5]

Искусство есть творчество гения, для прирожденно продуктивной

способности воображения которого не может быть никаких правил: «Искусством по праву следовало бы признать только созидание через свободу». Именно этот принцип «свободы творчества» романтизм провозгласил как основу своей теории. Основанием, которое позволяет считать искусство высшей ступенью способности воображения, является тот факт, что искусство дает нам возможность возвыситься над эмпирическим обобщением и одновременно мыслить больше, чем может быть выражено в понятии. Таково историческое оправдание искусства как необходимой и ничем незаменимой формы человеческой деятельности. Но не все произведения искусства отвечают требованиям духа (хотя и не противоречат критериям вкуса). Искусство только тогда соответствует своей сущности, когда живет жизнью духа.

Конструирование по Шеллингу — это метод структурно-системного анализа. Относительно искусства, согласно этому методу исследования Шеллинга, конкретизация общих положений возникает в «историческом конструировании искусства», которое представляет собой системное рассмотрение искусства. Традиционно исходным пунктом исторического рассмотрения искусства является классическое искусство греческой античности. Прежде всего, оно привлекает Шеллинга тем, что его основой, исходной точкой являлась мифология, которая представляет собой целостную форму сознания, тот период, когда субъект мыслил себя частью природы. Мифология являлась первой образной формой мировоззрения и была художественной по своей сути. Миф — художественно-образная форма осознания действительности. По существу, согласно философскому категориальному аппарату, миф — это первая форма художественного сознания.

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

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

Итак, если в бытии и в жизни самое главное — не личность и не общество, не история и не человек, а тело, здоровое, красивое человеческое тело, то оно и есть идеал для всего. Все должно быть с ним в гармонии.

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

Что же такое красота, взятая в своей максимальной общности и в то же время представляемая как живое человеческое тело? Это греческие боги. Античная теория искусств в своей основе опирается на мифологию. Каждый бог есть бесконечное обобщенное бытие данного типа, смысловой принцип и в то же время человеческое тело. Этот бог пластичен, он — скульптурное изваяние, вечная статуя, вечный скульптурный прообраз и идеальная модель для всего совершающегося в пределах соответствующей области бытия. Так, Зевс — идеальное человеческое тело, являющееся прообразом неба; Посейдон — воды и моря, Гефест — огня, Афродита — любви, красоты и т.д.

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

Миф — форма единства общего и особенного, лежащей в основе искусства. Она представляет собой символ — созерцание мира как целостности. Мифология, согласно Шеллингу, есть «общее созерцание универсума», «замкнутая совокупность сказаний о богах», где каждый отдельный образ бога есть не обозначение какой-то отдельной сущности или явления, а мыслится в отношении целого только в некотором ограниченном, обособленном обличии. «Так как здесь в каждом образе абсолютное делается с ограничением, то именно благодаря этому каждый образ предполагает другие … каждый в отдельности — все остальные, и все вместе — каждый в отдельности. Поэтому они неизбежно составляют некоторый мир,

в котором все насквозь взаимоопределено, органическое целое, целокупность, (отдельный) мир» [5, с. 98–99]. Более того, мифология представляет собой саморазвивающийся организм, способный порождать новые мифы.

Эти свойства мифа Шеллинг считает принципиально важными для понимания искусства, на основании чего он делает исторически важный вывод о том, что греческая мифология есть «величайший первообраз поэтического мира» [5, с. 92]. Но вместе с тем, он определяет отличие мифа от искусства. Действительно, искусство исторически возникает из мифологии, но мифология отличается от искусства тем, что свои символы она отождествляет с реальностью, тогда как искусство отличает свои образы от действительности. Однако структурные свойства мифологии в качестве постоянно высшего идеала внутренне присущи искусству во все времена. Это свойство мифологии придает ей статус универсальной категории теории искусств: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [5].

На основе материала античности Шеллинг выявил структурные свойства, объединяющие искусство всех эпох, тем самым система философско-исторического понимания искусства наполнялась строго структурированными элементами. Выявив системно-структурные основы искусства античности, Шеллинг переходит к конструированию противоположности античного и нового искусства, под которым подразумевается искусство Западной Европы времен христианства.

Сопоставляя в целом эти культурные эпохи, Шеллинг определяет, прежде всего, различный характер мифологий. Если греческая мифология была ориентирована на внеисторический, вневременной мир природы, то предметом мифологии Нового времени является моральный мир, развивающийся в историческом времени. Здесь идеал отделяется от реальности, становится ее противоположностью, родовое сознание распадается. «Возник мир индивидуумов, мир распада», — пишет Ф.Шеллинг [5, с. 82]. В искусстве античности господствует образец, в новом искусстве — оригинальность. Будущее искусства Шеллинг видит в создании новой мифологии на основе философского взгляда на природу.

Значение философии Шеллинга состоит в проведении той мысли, что в основе мира лежит живой идейный процесс, имеющий свое правдивое отражение в человеческом познании.

Шеллингов метод системного исследования позволил ему рассмотреть каждую форму как структурно организованное многогранное целое. Он сводится к тому, что процесс развертывания системы от общего к особенному упорядочивает анализ каждой формы путем со- и противопоставлений с другими формами так, что обеспечивается ее наиболее разностороннее рассмотрение. Эта разносторонность направлена на преодоление схематизма систематизационных категорий, она порождает эффект целостного понимания каждой формы. Схематизм преодолевается еще и потому, что Шеллинг понимает формы искусства не формально, а как единство формы и смысла, как смыслонесущие и смыслообразующие формы. Таким образом, описания отдельных форм у Шеллинга, наряду с философской стройностью, структурностью достигают большой содержательной насыщенности, интуитивной глубины, образной выразительности, перерастают в феноменологию искусства.

В философии Романтизма Шеллингу принадлежит, несомненно, главенствующая роль. Если понимание мира как искусства — основы романтического мировоззрения — не могло быть долговечным, то подход к искусству как целостному миру, универсуму, организму, т. е. романтический синтез, обращенный вглубь искусства, выявил в нем действительные внутренние возможности. Системно-структурный характер полученных на этом пути представлений об искусстве позволил им продолжить свое существование за пределами эпохи Романтизма и независимо от романтической идейной нагрузки стать порождающими моделями художественного мышления, способными принимать на себя новые функции.

Немаловажное значение имело увлечение Шеллингом в России. Многие выдающиеся представители интеллектуальной жизни России в 20-х и 30-х годах XIX века находились под непосредственным или косвенным его влиянием. В прямой зависимости от философии Шеллинга были почти все славянофилы, лишь впоследствии обратившиеся к гегельянству. Его идеи излагали с академических

и университетских кафедр Велланский, Галич, Давыдов, Павлов, Надежин, Скворцов. Наконец, возрождение религиозно-мистических чаяний Шеллинга нельзя не отметить в произведениях В.Соловьева, давшего в своей повести об антихристе живую картину восстановления единства церкви просветленным старцем Иоанном.

Философия Романтизма органично соответствовала мировоззренческим основам романтического искусства: чувство неудовлетворенности, безысходного конфликта между миром и сознанием, историей и личностью, в универсалиях и структурах создавало творческую гармонию разума и мира, обращенную в историческую перспективу.

В настоящее время, в начале XXI века, когда идеал синтеза искусств не потерял своей актуальности в теоретическом мышлении, философское наследие немецкого Романтизма приобретает новое значение и раскрывает всю глубину его теоретической мысли.

**Библиография:**

1. *Гегель Г*. Лекции по философии истории. — СПб., 1993.

2. *Гулыга А.В*. Философия искусства Шеллинга // Вопросы философии. — 1982. — № 6.

3. *Ганцева Н.Н., Курган Г.И*. Вопросы теории искусства в немецком романтизме // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2014. — № 4.

4. *Давыдов Ю.Н*. Шеллинг и трансформация романтической концепции искусства // Искусство и элита. — М., 1966.

5. *Шеллинг Ф*. Философия искусства. — М., 1999.

А.В. Трощинская

# ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А.Я. ГОЛОВИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ИСКУССТВА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Статья посвящена орнаментальному творчеству Александра Головина, принадлежащего плеяде выдающихся художников Серебряного века. Стилизаторский талант Головина и его талант орнаменталиста можно назвать универсальными и редкими, так как мастеру с одинаковым успехом удавались вещи, выполненные как в русском стиле, так и в европейском. Выявить символические смыслы и первоисточники орнаментальных композиций Головина не всегда представляется возможным: насколько точно он мог передать стиль различных эпох и стран, через цвет и орнаментальную форму погрузить зрителя в настроение определенного времени, места и действия, настолько большинство его фантазий-декораций самостоятельны и не имеют точных и прямых прообразов.

The article is devoted to ornamental creativity of Alexander Golovin, who was one of the most remarkable artists of the Russian Silver Age. It would be fair to say that Golovin's brilliant use of ornament and diverse styles was both versatile and rare — his creations in the Russian Revival style were as much a success as his works in the "European" manner. The symbolic meanings draw much interest from art historians and deserve serious consideration, even though it is not always possible to discover the sources of Golovin's ornament compositions — as skillful as he was at recreating the styles of different times and places through colour and ornament and transporting his audience through time and space, he was as good at making most of his decorative fantasies unique and independent, with no obvious or direct forerunners.

**Ключевые слова:** Александр Головин, орнамент, орнаментальное искусство, декоративное искусство, Серебряный век, символизм.

**Keywords:** Alexander Golovin, ornament, ornamental art, decorative art, Silver Age, Symbolism.

Александр Яковлевич Головин принадлежит плеяде выдающихся русских художников Серебряного века, для которых искусство не делилось на «высокое» и «низкое», а ремесло художника-декоратора не уступало по своей значимости труду живописца, архитектора и скульптора. Среди мастеров такого универсального, «ренессансного» таланта — В.Д. и Е.Д.Поленовы, М.А.Врубель, К.А.Коровин, Ф.О.Шехтель, С.В.Малютин и другие русские художники рубежа XIX – XX вв., много внимания и сил отдавшие декоративно-прикладному искусству и орнаментальному творчеству.

Хорошее знание стилей и орнамента в целом отличало представителей художественной среды того времени. Этому способствовало введение в последней трети XIX в. в программу художественного образования таких дисциплин как «Орнаменты» (курс делился, в свою очередь, на орнаменты «простые», «сложные», «сложные и вазы») и «Стилизация». В Строгановском училище в 1870 г. был опубликован труд «История русского орнамента» под редакцией В.И.Бутовского; в 1889 г. — «Краткие очерки орнаментальных стилей» под редакцией С.У.Соловьева и Ф.Ф. Львова. Последнее издание стало фактически первым учебником на русском языке по истории орнаментальных стилей, в его основу легли книги известных зарубежных авторов – архитектора Оуэна Джонса и историка искусства и литографа Огюста Расине. Эти публикации знаменовали огромный интерес к орнаментальному наследию прошлого, причем художники стали изучать орнамент как часть цельной стилистической системы, как художественный язык («почерк эпохи», «нерв стиля»), без которого понять историю искусства невозможно. Со временем, мастера искусств начинают использовать орнаментальные композиции определенных эпох не формально, путем копирования и механической компиляции, но интерпретируя их по-своему, пропуская через призму своего понимания, можно сказать, своей внутренней культуры и степени одаренности.

Ярким примером можно считать творчество М.А. Врубеля. Помимо собственных орнаментальных опытов (очень удачных), художник около

трех лет, с 1898 по 1901 г., преподал дисциплину «Стилизация цветов». Это был совершенно новый предмет (введен в СУ с осени 1898 г.), являвшийся данью современности и откликом на серьезные изменения в изобразительном и декоративном искусстве, обусловленные распространением неорусского стиля и модерна с их смелым декоративизмом, требовавшим не натуралистичного воспроизведения, а «обобщенной подачи видимого и вместо иллюзорности — известной условности» (1). Важно отметить и то, что сам термин, «стилизация», основополагающий для эстетики модерна, был введен в России в конце 1890-х годов Е.Д.Поленовой, «давшей импульс к творческому переосмыслению живой природы и сознательно искавшей приемы эстетической трансформации натуры» (2).

Головин обращается к декоративным работам и тесно связанным с ними орнаменту с первых своих самостоятельных шагов в искусстве и не оставляет эту стезю на протяжении всего своего творческого пути. Примечательно, тем не менее, что эта область его художественного наследия, как самостоятельное явление, до настоящего момента пристально не исследовалась. Впервые на серьезность проблемы орнаментальности и стиля в произведениях Головина обратила внимание Э.В. Пастон в одной из последних своих работ — в статье «Украшение самой жизни», посвященной наследию художника в области декоративного и декоративно-прикладного искусства (опубликована в фундаментальном каталоге выставки «Александр Головин», недавно прошедшей в ГТГ) (3). Прежде всего, исследовательница выявляет и анализирует источники и пути постижения художником национального орнамента, рассматривая его декоративные произведения в контексте художественной ситуации своего времени.

Ранние сохранившиеся работы А.Я.Головина – это исполненные в 1893 г. совместно с Е.Д.Поленовой эскизы икон для церкви в Кологривском сельскохозяйственном техническом училище имени Ф.В.Чижова в Костромской губернии (проект не осуществлен). В орнаментах Е.Д.Поленовой, обрамляющих образы Богоматери и Спасителя, использован несколько видоизмененный византийский мотив растительных стеблей с пальметками, а также цветочные бордюры из лилий, трактованные в стилистике ар-нуво, и в то же

время, отвечающие духу европейского символизма, которым живо интересовались русские художники. Декоративистское дарование А.Я. Головина здесь еще не проявляется как сильное и самостоятельное, но в следующей совместной работе — оформлении в 1897–1898 гг. столовой загородного дома М.Ф. Якунчиковой в Наре под Москвой, уже проступают знаковые для художника декоративные приемы, интересен и сам характер решения интерьера. Появляется столь удачно решавшаяся Головиным в дальнейшем тема теремной палаты «в сказочном стиле», которую художник развивает в оформлении внутреннего убранства русского Кустарного отдела на Парижской выставке 1900 г., в решении ряда театральных декораций и сказочного «Теремка» для выставки Современного искусства 1903 г.

В.Д. и Е.Д.Поленовы привлекли внимание Головина к русскому орнаментальному наследию и народному декоративно-прикладному искусству; способствовало этому и его знакомство с С.И. Мамонтовым и М.К.Тенишевой. Интерес к национальной художественной традиции подкрепила совместная поездка с К.Коровиным по русским северным городам, где они изучали «..церкви, работы крестьян, дуги, сани, рубахи, вышивки, валеные сапоги… Любовались и разглядывали их узор, окраску…» (4). В период подготовки русского павильона для Парижской выставки художник увлеченно «…делал рисунки для кустарей: по его рисункам вышивали, ткали, делали ковры, мебель» (5). Он активно занимается декорационными работами: оформлением интерьера русского павильона, пробует свои силы в майолике, предметах мебели. По его проектам создаются выразительные кувшины, жбаны, ковши, блюда — отмеченные влиянием скопинской народной керамики, монументальных форм, остро декоративные, словно рассчитанные для украшения театральной сцены (6).

Головин сотрудничал с журналом «Мир искусства», в котором репродуцировались его работы, нередко он сам выступал как книжный график — особенный, «графический» стиль просматривается и в его живописи, и в театральных эскизах.

Из основных орнаментальных мотивов, характерных для произведений А.Я.Головина можно выделить изображения солнца (иногда в виде условных солярных знаков), звезд, жар-птиц,

филинов, лебедей, неизменное «древо» с раскидистыми до земли ветвями, то усыпанное золотыми яблоками, то с геральдическими животными по сторонам — «заклятым зверьем». Много в композициях Головина и травно-цветочных мотивов. А.Н.Бенуа сумел дать емкую характеристику сказочно-фантастическим орнаментам художника: «Чарующие по краскам, странные по формам растения вздымаются, сгибаются, сплетаются, в роскошные венки, хороводы царственных лебедей тянутся длинными рядами, красивые и сказочные звери вьются и кружатся в приятной и спокойной фантасмагории» (7).

При всей броской монументальности, «былинности», обращении художника к языческим изобразительным схемам и даже скифо-сибирскому звериному стилю (сцена с древом для интерьера «Теремка» 1903 г.), его композиции лишены, тем не менее, суровости, в них нет изображений «терзаний» хищников травоядных, они прочно связаны с миром русской сказки, с ее таинственностью и необычайностью. Орнаментальные декорации в головинских интерьерах выполнены в разных материалах: резное дерево, роспись, фигурные и кафельные изразцы, вышивка, кованые и чеканные металлические детали (характерные двери с крупными скобами и накладками), использование эффектов электрического освещения.

Образ сказочного терема со всем его нарядным убранством — сквозная тема Головина как художника-декоратора. Находясь в эмиграции современник художника, князь М.А.Щербатов — организатор и спонсор выставки «Современного искусства» в Петербурге 1903 г. — ностальгически вспоминал именно эти головинские работы, как наиболее удачные в его творчестве, связывая одновременно национально-романтическую линию русского искусства с вдохновенным А.С.Пушкиным: «Пушкин…Терем…Сказка… Головин…» (8). Ему почти в унисон вторит и С.К.Маковский: «Русские живописцы до недавнего времени «не помнили о «чудесах», воспетых Пушкиным. Почти ничего не знали о том, что в преданиях загадочного прошлого, в очертаниях крестьянской утвари, в затейливых изображениях и орнаментах, которыми испещрены пожелтелые страницы старых церковных книг, — во всем своеобразном колорите народных обычаев, суеверий, скрыты неисчерпаемые богатства

форм и красок, драгоценные россыпи живописных образов… […] Пусть художник — археолог, но – до минуты творчества. Лишь бы с этой минуты он был поэтом! Тогда же все отступления от внешней правды, все самые неправдоподобные фантазии получат силу и убедительность… […] Сказка создала современных «национальных» художников. Они сказочники. Для них древняя, допетровская Русь — как сон волшебный. И в этом их приближение к «исторической правде». В красоте сказочного, фантастического, выявляющего вневременную сущность народного духа, оживают мертвые века и становятся близкими, реальными, явными…» (9).

Мотив древа на декоративных панно сказочного головинского «Теремка» для выставки «Современного искусства» 1903 г. прочно ассоциируется с темой Эдема, райских кущей, в которых «каждой твари по паре» (пары копытных, пантер-тигров, павлинов, голубь и горлица, даже цветочные розетки и завитки виноградной лозы своеобразно удвоены). Сцена с древом слева, вписанная в трапециевидный медальон, замыкает и охватывает который ветхозаветный пятнистый змий, фантастическим образом вплетается в русскую сказочную инверсию «птичьего концерта» (темы, распространенной в аллегорической живописи XVII в., восходящей к басне Эзопа «Сова и птица»), с хором филинов и воронов в правой части. М.А.Щербатов так описывает «Теремок»: «Из глаз сидящих на ветках майоликовых филинов светился сказочно и таинственно электрический свет, освещавший комнату, уютно обставленную полками, резными глубокими креслами с подушками, деревянными предметами и чашками» (10). Резали деревянный декор народные мастера-кустари: «…непринужденно, с таким природным чутьем, вкусом и уверенностью работала рука, вылеплялись орнаменты, нигде не засушенные, живые, сочные, притом с точностью «на глаз» математической» (11), — вспоминал князь.

Популярностью на рубеже XIX–XX вв. в орнаментах пользовались мотивы павлиньего пера и павлина — жар-птицы. Помимо Головина, этот сюжет неоднократно варьировался в декоративных работах М.А.Врубеля (12). Царственная птица, как и мотив павлиньего пера неоднократно встречаются в абрамцевской керамике. Тот же элемент использовал князь Щербатов для оформления своей «темной

проходной» комнаты на выставке «Современного искусства». Орнаментальным лейтмотивом его интерьера были длинное павлинье перо и придуманный им майоликовый фриз: «из стилизованных павлинов с раскрытыми хвостами цвета старого золота, с вставленными глазками бирюзового цвета. Шеи павлинов темно-лиловато-синего тона ритмически перебивали узорчатый стилизованный орнамент хвостов, сверкавших позолотой при электрическом освещении темной комнаты» (13).

Не исключено, что мотив павлина у русских художников, в особенности у М.А.Врубеля, который использовал его особенно часто, мог иметь византийскую природу, так как он чрезвычайно перекликается по своей фронтальной компоновке, строению головы с трехчастным хохолком с тем, что изображен на константинопольских расписных керамических изразцах IX – X вв. (Париж, Лувр). В византийской интерпретации при всем сходстве преобладают статичность и фронтальность композиции, это некая стандартная схема, канон — павлины, изображенные анфас одинакового типа, будь это плоский расписной изразец, поливное блюдо или рельефная резьба по камню. Как и на Востоке, павлин в византийском искусстве олицетворял роскошь и царственное достоинство; как «райская» культовая птица в церковных циклах он являлся традиционным символом Воскресения и бессмертия. Были ли знакомы русские «стилисты» (как их называл С. К.Маковский) с византийским керамическим прототипом, или создавали свои образы интуитивно, будучи блестящими стилизаторами русско-византийского направления, нам сегодня судить сложно – скорее всего, это точный интуитивный выход на византийский аналог.

У А.Я.Головина, как и у М.А.Врубеля тема павлина, которого можно интерпретировать и как русскую жар-птицу, была одной из основных. Царственных и сказочных птиц с распущенным веером или сложенным хвостом мы встречаем не только на эскизах художника, но и на абрамцевских майоликах: на массивной вазе для тростей и зонтов, парковой тумбе (частные собрания), на трех крупных блюдах, на раме зеркала и задней доске умывального прибора. К ним же можно причислить и симметрично удвоенных птиц, изображенных на балалайке из собрания княгини М.К.Тенишевой. Трактовка пернатых

довольно заметно отличается от врубелевской своей фантастичностью, пышностью, цветностью и монументальным размахом. У Головина нет единой «формулы» изображения павлинов-жар-птиц, какую мы видим у Врубеля, лишь слегка видоизменявшего положение птичьей головы, изгиб ее шеи. На тумбе и вазе — образы павлинов с пышными хвостами, изображенными как бы отдельными перьями, в ярко-белом лировидном обрамлении; на блюдах же все его жар-птицы разные – прежде всего, они решены в разном масштабе, их фигуры могут вписываться в крону яблони, усыпанную золотыми яблочками, или увенчивать фантастически изгибающийся ветвями куст-цветок (здесь птица меньше, она распластывается подобно геральдической эмблеме), они изображаются с плоским и круглым, как «кикладская сковорода», чуть отставленным в сторону хвостом, или они симметрично удваиваются в геральдической композиции, как на умывальном приборе. Многие эмблематические и орнаментальные образы Головина «расползаются» и распластываются, уподобляясь формату, согласно принципам классической геральдики, отчего изображения становятся более выразительными и хорошо читающимися на расстоянии.

Схожие декоративные мотивы можно встретить у А.Я.Головина в эскизах театральных декораций. Характерно, что отдельные их элементы, особенно орнаментальные, почти всегда заметно увеличены, монументализированы, они имеют четкие графические контуры. Главное, на что обращает художник свое внимание — это цветовое решение, выверенный колорит (о нем очень часто упоминает Головин и в своих записях, это показывает, насколько большое значение он придавал колористическим качествам живописи).

Композициям художника, будь то театральный эскиз, декор стены, даже некоторым пейзажам и портретам, свойственно такое декоративное качество как плоскостная ковровость построения. Художественная ткань его полотен, особенно театральных декораций, напоминает старинный персидский ковер, с градациями апраша, с изумительным синим цветом индиго разных тонов, сложными красными цветами. Из излюбленных сочетаний — красное с черным, красные и желтые разных оттенков от лимонного до оранжевого, необычное сочетание желтого с розовым или фиолетовым, синего с коричневым, с нежной нюансировкой тонов.

Материал художественного текстиля, его фактура и орнаментика, галуны, пышные складки, занавесы, полосы, банты, ламбрекены, кружево, ленты, — это те декоративные детали, которые Головин изображал в своих театральных эскизах постоянно и неизменно. И если К.Коровину в его «исканиях гармонии красок и декоративной работе для театра» служили «натурщиками» осколки цветных стекол, обрезки материй, бусы, покрытые от времени патиной греческие и римские древние монеты, то А.Я.Головина вдохновляла стихия старинной ткани: ренессансные золотные бархаты, барочные ламбрекены, атлас и парча, гродетуры XVIII века.

Полукруги, полуовалы, зубцы фестонов с бахромой и кистями, нередко с фигурными медальонами, вертикальные полосы обоев и драпировок при разнообразнейшем, но всегда тончайшем и изысканном колорите и бархатистая фактура темперной живописи — отличительные признаки стиля Головина как декоратора. «В его творчестве — в театральных эскизах — любимым мотивом его было как бы изящное кружево, тонкая ювелирная работа… Он был как бы зачарован изысканностью орнамента…» (14), — писал о нем К.Коровин. В театральных эскизах Головина завораживает ритм полос, клеток, треугольников, ромбов, соседствующих с тончайшими бутоньерками, гирляндами роз, вазонами, старинным фарфором, сетками трельяжей. Поистине, барокко и русский ампир (очень своеобразные, «ироничные», по меткому замечанию Т.Л.Астраханцевой) — это те стили, на которые чаще всего опирался Головин как декоратор. Но его вдохновляли одновременно и образы русского Средневековья, нашего Севера, поэзия русской усадьбы.

Как художник костюма, А.Я.Головин выступает блестящим кутюрье – отголоски его идей заметны в «русской коллекции» Ив Сен-Лорана (французский дизайнер, как и многие его коллеги по цеху, вдохновлялся дягилевскими Русскими сезонами, в создании которых принимал участие Головин). Одно высказывание французского модельера точно соответствует гению русского художника: «Мода преходяща, стиль вечен».

Примечательно, что С.К. Маковский намного раньше вводит такое специальное понятие как «стилизм», когда говорит о художниках —

мастерах «Мира искусства», мастерах «стиля», среди которых особенно выделяет «русского европейца», «большого и разностороннего мастера, блестящего декоратора» — А.Я. Головина. Он обосновывает свою точку зрения, заключая, что перспективной площадкой для воплощения новаторских идей художников мог в то время стать только театр: «Стилизм всегда нуждается в применении, в прикладном оправдании. Попытка создать новую художественную промышленность, распространить изысканный вкус на предметы домашнего обихода (мебель, гончарные изделия, стекло, вышивки и т.д.) вскоре была оставлена дягилевцами […] Зато театр сразу оказался к услугам стилизма. В обеих столицах театральное новаторство заключило тесный союз с ретроспективной ученостью и красочным своеволием передовых художников. Здесь разноязычный историзм и всякая фантастика пришлись ко двору. Толпа не понимала картин, но рукоплескала декорациям и костюмам» (15).

Действительно, знакомясь с творчеством Головина, прежде всего с его работой для театра, понимаешь, что он был прекрасным стилистом. Он создавал ощущение подлинности места действия, но не документально точного — напротив, Головин боролся с «бытовизмом» среды, в его декорациях историко-бытовое начало не доминировало, как и подражательно-реставрационное. Он, как композитор, по меткому определению современников «создавал музыку в красках», боролся с «банальностью» и безвкусием декораций.

Стилизаторский талант Головина и его талант как орнаменталиста можно назвать универсальным и редким, т.к. ему с одинаковым успехом удавались вещи, выполненные как в русском стиле (его «живая связь с национальным прошлым» выразилась в керамике, «Теремке», в ряде театральных постановок), так и в европейском. Он с одинаковым успехом мог воссоздать «характерную» Испанию или Францию (безусловно, этому способствовало и то, что художник много путешествовал, учился за границей). Князь М.А.Щербатов писал о его поразительном даре: «Он был очень русским в душе, но обладал особым свойством русского человека (о нем говорит Достоевский) — чувствовать дух и культуру других стран до некоего духовного перевоплощения, что для художника является свойством и даром бесценным. Особенно сильно чувствовал Головин и сказочный мир, в изображении которого его фантазия была неиссякаема» (16).

В то же время, творя в эпоху символизма, создав свои лучшие вещи в период его расцвета, Головин вкладывал в свои орнаменты определенные смыслы, хотя и не преувеличивал их значение, зачастую иронизируя по поводу попыток современников их дешифровать. Так, известен курьезный случай с оформленной Головиным театральной программой к «Лоэнгрину», на которой были изображены три лебедя с коронами на головах (схожий мотив использовал художник для панно особняка Якунчиковой в Наре): «Среди придворных возник разговор о том, что тут имеется намек на трех коронованных особ. В.А.Теляковскому (Управляющему Дирекцией Императорских театров. — А.Т.) пришлось разубеждать фантазеров и доказывать, что никакой аллегории в рисунках нет» (17). Сам художник писал, что работа над оформлением программ императорских театров, несмотря на то, что «допускалось большое разнообразие красок, применение позолоты и пр., так что можно было создавать сложные по тонам и нарядные композиции», требовала «особого внимания и осторожности, поскольку афиши предназначались для придворных спектаклей, где всегда могли возникнуть какие-нибудь «аллегорические» толкования рисунка» (18).

В заключение, хотелось бы отметить, что не всегда просто проследить и первоисточники орнаментальных композиций мастера: насколько точно он мог передать стиль различных эпох и стран, через цвет и орнаментальную форму погрузить зрителя в настроение определенного времени, места и действия, настолько большинство его фантазий-декораций самостоятельны и не имеют точных и прямых прообразов. Орнаментальные фантазии Головина действительно заслуживают самого пристального, «должного» внимания и вызывают большой исследовательский интерес в перспективе. Их можно рассматривать под разными ракурсами, с точки зрения стилистической эволюции, художественного и смыслового контекстов и т.д.

**Примечания:**

1. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825 – 1918. М., 2002. С. 135.

2. Там же. С. 141.

3. *Пастон Э.В.* «Украшение самой жизни» // Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. М., 2014. С. 352 – 371.

4. Константин Коровин вспоминает…/ Авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1990. С. 140.

5. Там же.

6. О такой практике использования майоликовых кувшинов и братин А.Я. Головина в тенишевском театре в Талашкино упоминает К.Н. Пруслина (Пруслина К.Н. Русская керамика (конец XIX – начало XX в.). М., 1974. С. 71). Специально для театральных постановок исполнял керамические сосуды В.Д. Поленов.

7. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М., 1999. С. 394–395.

8. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 175.

9. *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 143.

10. *Щербатов С.А.* Указ. соч. С. 171.

11. Там же.

12. *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. С. 20–23.

13. *Щербатов С.А.* Указ. соч. С. 176.

14. Константин Коровин вспоминает… Указ соч. С. 141.

15. *Маковский С.К.* Указ. соч. С. 80.

16. *Щербатов С.А.* Указ. соч. С. 138.

17. *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. А. Мовшенсон. Л.-М., 1960. С. 76–77.

18. Там же.

**Библиография:**

1. Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. М., 2014.

2. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М., 1999.

3. *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. А. Мовшенсон. Л.-М., 1960.

4. Константин Коровин вспоминает…/ Авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1990.

5. *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М., 1999.

6. *Пруслина К.Н.* Русская керамика (конец XIX – начало XX в.). М., 1974.

7. *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. С. 20–23.

8. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825 – 1918. М., 2002.

9. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. М., 2000.

Л.Г. Крамаренко, В.А. Малолетков, А.С. Бугровская

# ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ КЕРАМИКИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА

В статье рассматривается послевоенный этап развития строгановской керамической школы и его особенности. В этом периоде строгановскую школу керамики представляют художники: В.И.Космачев, В.А.Малолетков, В.П.Орехова, Ю.П.Леонов, Г.А.Корзина, В.С.Петров, Н.В.Полторацкая, М.В.Фаворская. Авторами представлен сравнительный анализ особенностей художественной деятельности данных художников и основные вехи их творческого пути.

The article is dedicated to the Post-war period of the Stroganov school of ceramics and its specific features. During these years (after 1945) the Stroganov school of ceramics was represented by the names of V.I.Kosmachev, V.A.Maloletkov, V.P.Orekhov, Yu.P.Leonov, G.A.Korzina, V.S.Petrov, N.V.Poltorackaja, M.V.Favorskaja.

**Ключевые слова:** Строгановская школа керамики, ремесло, художественная керамика, система художественного образования, эксперименты, образное мышление.

**Keywords:** Stroganov schoool of ceramics, craft, art-ceramics, art-education, experiments, artistic imagery.

Художественная керамика занимает значительное место в искусстве XXI века. В ней современные художники успешно решают проблемы формообразования, архитектоники, цвета, пространства и конструкции, дополненные художественной образностью и исполнительским мастерством.

Одним из значительных явлений в авторской керамике сегодня

является московская школа, тесно связанная с традициями Строгановской керамики. Ее важнейшими отличительными чертами являются объемно-пространственное образное мышление, скульптурный подход, выразительность формы и богатство росписи.

Деятельность легендарного учебного заведения была возобновлена в феврале 1945 года. Основанием стало постановление Совета Народных Комиссаров СССР, после принятие которого, началось воссоздание Московского Центрального художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Возрождение Строгановки, обновление методов подготовки художников и создание современной школы художественного конструирования, неразрывно связанно с именем З. Н. Быкова. Современники с благодарностью вспоминают атмосферу творческого содружества, преобладавшую в Строгановке при этом замечательном ректоре. В 1957 г. по приказу Министерства высшего и среднего образования в училище была воссоздана кафедра художественной керамики и стекла. Инициатором создания кафедры был профессор Н.С.Селезнев, а первым руководителем стал профессор В.А.Васильев.

В середине XX века возник большой интерес к художественной керамике, результатом которого стало основание Международной Академии керамики в 1953 году в Женеве.

Интерес к декоративной керамике в России сопровождался формированием отечественных керамических школ в конце 50–х — начале 60-х гг. Керамика становится востребованной в быту, в интерьерах, экстерьерах и ландшафтной среде и активно используется в качестве облицовочного материала.

В 60 - 70 годы XX века одним из творческих ориентиров стал постепенный отход от массовых керамических изделий. В это время возникают новые, более утонченные, художественные средства выразительности, усложняется и обогащается образно-пластический язык керамики, постепенно стираются границы между разными видами искусства. Литературно-содержательная основа керамических произведений соединяется с ритмом, цветом и пластикой глины.

Возрождению активного интереса к отечественной художественной керамики в начале 70х годов XX века во многом способствовал

московский художник В. Космачев. Он был одним из самых ярких представителей этого движения, во многом изменившего характер и специфику московской школы керамики.

В.Космачев окончил вечернее отделение на факультете керамики МВХПУ (б. Строгановское) в 1968 г. и начал активную работу в керамике и фарфоре. Центральной темой творчества этого мастера стала технология и конструктивный подход к древнему материалу. Скульптурно-игровые, фантазийно-пластические конструкции художник создает, синтезируя органические и механические элементы, маталл и керамику.

Для его почерка характерно влияние супрематизма, отход от изобразительности, сознательное противопоставление Социальному реализму постреволюционного искусства в России. Его можно охарактеризовать как прагматичного реалиста, мечтателя, конструктора. С начала 80-х Космачев переезжает в Германию, а затем в Австрию, сегодня его мастерская, построенная в духе Баухауза, находиться недалеко от Вены.

В работах В.Космачева знакомые технологические элементы приобретают новую свободу, призывая к более вдумчивому прочтению, а предусмотренные скульптором движения конструкций устанавливают особую хронологию и влияют на характер их просмотра.

Важной вехой творчества В.Космачева семидесятых годов стала работа (совместно со скульпторами Э.Неизвестным, В.Лемпортом и В.Сидуром в 1975 г). над монументальным скульптурным ансамблем оформления Туркменской государственной библиотеки имени К. Маркса (Ашхабад). В культурной среде того времени архитектурный ансамбль ашхабадского «Парфенона» вызвал большой резонанс. Перед зданием библиотеки В.Космачев создал современную пространственную композицию «Конструкта», в виде 20-метровой парящей в небе вантовой конструкции.

В 2007 г. на выставке «Победа над солнцем», посвященной взаимодействию науки и искусства в Государственном центре современного искусства в Москве, В.Космачев впервые после нескольких десятилетий творческой деятельности за границей показывает компьютерный видео - проект, моделирующий «Квадрат»

- мобильную скульптуру, прототип которой был ранее установлен в Штутгарте, она напоминает подвижное оригами — может складываться и раскладываться, преломляя отражения окружающего ландшафта. По замыслу художника сталь, из которой сделана скульптура, должна быть покрыта тончайшей пленкой нового органического вещества, поглощающего солнечную энергию. Подобные технологии разрабатывались для космических кораблей будущего, которые, возможно, будут летать под такими же подвижными «парусами» — солнечными батареями. Помимо «Квадрата», в ГЦСИ художник представил цикл произведений «Сердце», включающий в себя огромное графическое панно, эскизы скульптуры, составленной из биомеханических форм, так и видеозаписи реальной операции на сердце. В режиме слайд-шоу отсканированные снимки сердца сменяются 3D-кадрами макета скульптуры. Усиленный звук сердцебиения дополняет изображения, превращая выставочный зал в подобие футуристической операционной.

Перспективные открытия в области искусства керамики также были сделаны известным московским художником В. А. Малолетковым, вступившим на творческий путь в начале 70 – х годов. В древнем керамическом материале он синтезирует широкий спектр современных выразительных средств глины: ее конструктивность, пластичность, цвет, объём, монументальность и пространственность. Все эти качества он воплощает в виде многочастных ансамблей, монументальных рельефов и декоративной пластики. В. А. Малолетков работал над уникальными крупнейшими керамическими монументально — декоративными рельефами «Рождение моря» и «Морские лилии» (1983 - 1984 гг.) для музейного комплекса — Палеонтологического музея Российской Академии Наук (Москва).

Отечественное керамическое искусство в 70-е — 80-е годы обретает особое стилистическое разнообразие: традиции сосудоваяния органично сосуществуют с новыми видами пластики, лиричность камерных образов с грандиозностью монументально-декоративных решений.

Общая тенденция искусства 80-х годов — движение от образно-эмоционального начала в отражении действительности к

интеллектуальной художественной деятельности. На первый план выходят философские размышления, оригинальность и ироничность замысла художника.

В этом периоде строгановскую керамическую школу представляют художники: В.А.Малолетков, В.П.Орехова, Ю.П.Леонов, Г.А.Корзина, В.С.Петров, Н.В.Полторацкая, М.В.Фаворская.

Предметный мир произведений М.В.Фаворской имеет поэтическую душу, — она керамист по призванию. Обладая разносторонними талантами скульптора и живописца, художница работает в самых разных областях керамического искусства: в станковой керамике, в монументально-декоративной скульптуре. Простота и ясность, тектоника композиционных построений в ее произведениях — это результат высокой художественной культуры, непрерывного поиска классической гармонии и тонких наблюдений. Самая большая работа М.Фаворской (2,5 х 20 м) — настенный керамический рельеф «Эволюция растений» (1993) в зале Палеонтологического музея (удостоена Госпремии России). Свое творчество мастер характеризует так: «Для меня очень важно сочетание скульптурной формы, цвета и росписи. Искать меру и гармонию в их сочетании — для меня самая увлекательная задача…Каждый материал имеет свою специфику: глина — монументальна, эпична, фаянс — светлый, легкий, веселый, а фарфор — строгий, требует особой отточенности формы». [3, стр. 30]

В творчестве Г.Корзиной звучат реминисценции символизма и русского авангарда XX века. Произведения художницы отличает индивидуальность творческого почерка, декоративность, театральность. Художественный язык мастера характеризует синтез росписи и пространственных форм, изысканная графика и ритмичность, игра светотеней, театральность поз, асимметричность композиции и подвижное равновесие форм.

Для творческого метода Ю.Леонова характерно использование сложных и локальных цветов для передачи не только настроения, но и для создания цветового кода произведения, тонкое и деликатное применение национального колорита, органичное соединение формы и идейно-пластического замысла. Произведения художника отличает многопредметность построения композиции, как способ выражения

идейно-пространственного замысла, использование пластических ходов русской народной игрушки. Он дополняет их собственной творческой фантазией, необычными деталями и сюжетами.

Живая кистевая роспись автора экспрессивно передает атмосферу изображаемого сюжета, а богатая палитра полутонов и сложное перспективное построение способствует собственному прочтению жанровых и пейзажных сцен.

Московские керамисты В.Петров и Н.Полторацкая обращаются к технологиям дровяных обжигов. Организуют студенческие выставки, поездки в Дом творчества Дзинтари (Латвия) и на Международный симпозиум керамики на базе университета в Касселе (Германия, 1989 г.), которые благотворно влияют на творческое мировоззрение молодых художников.

В. Петров организует экспериментальную творческую акцию - Молодежный международный керамический симпозиум по работе с печами архаической конструкции (1989 г.) в поселке Рамонь Воронежской области.

Духовный фундамент известной художницы А.С.Дудовой сложился под влиянием художественно-литературного окружения семьи. А.Дудова — внучка А.М.Чернышева, поэта, литератора, «истинного мецената литературной молодежи», создателя художественно-публицистического журнала, посвященного искусству, — «Маковец», стоявшего в авангарде передовых идей того времени. В литературном отделе журнала работали Н.Асеев, С.Буданцев, Н.Ливкин, Б.Пастернак, А.Решетов, Н.Рудин, С.Спасский, П.Флоренский, В.Хлебников, А.Чернышев (1932 г.). Ранее А.Чернышев издавал журнал «Млечный Путь» (1914–1918) в сотрудничестве с С.Есениным, И.Северяниным, поэтами-футуристами и А.Новиковым-Прибоем. [4, стр. 3]

Творчество А. Дудовой отличает лиричность и романтизм, особое звучание женской темы и темы домашнего очага, соединенные с напряженным, имеющим четкую программу экспериментом. Излюбленная техника художника — соединение шамотной и фарфоровой глин. Творческий диапазон А.Дудовой необычайно широк: она создает разномасштабные интерьерные произведения (декоративные пласты: триптих «Город» (1968), «Женский силуэт», «Стол», триптих «Флора»,

«Цветы в корзиночке» (1970), «Женский лик» (1971); декоративные рельефы: «Часовщик» (1970), барельефы: «Выставка» и др.; ландшафтные и станковые керамические произведения (декоративные скульптуры: «Всадник с птицами» (1966), «Русалка» (1967), «Старый двор» (1981), декоративный подсвечник (1969) и др.) и утилитарные формы (блюда «Старая Москва», «Москва белокаменная» (1965), «Дерево жизнии др.).

Свои изящно обыгранные конструктивные приемы, автор убедительно возвела в целую систему, позволяющую добиться органичности и целостности. Отличительной чертой творческого мировосприятия А.Дудовой стало то, что ее произведения не только сами трехмерны, но и заключают в себе пространство, мастерски переданное художником графически и пластически.

Ее творчество вобрало в себя традиции русского искусства XVIII века и открытия XX века, опыты народного творчества и конструктивизма. Неоднократно проделывая путь от пластической миниатюры к декоративному рельефу или композиционной пластике на открытом воздухе, А.С.Дудова прочитывала эту связь различных жанров и форм искусства как непрерывное обогащение творческой мысли. Она умела насыщать монументализмом станковые работы, сообщать камерное обаяние декоративному оформлению интерьера. Искусство создания интерьерных ансамблей у Дудовой выражено в умении формировать поэтический ритм пространства.

В творческом союзе с художником Б.Петровым А.Дудова создает значительные произведения монументально-декоративной архитектурной керамики: камин, керамические решетки и вставки в стене для оформления Туристической базы ВЦСПС (Домбай в 1974–1975 гг.), декоративную керамическую стенку и рельеф для интерьера гостиницы (Новочеркасск в 1976–1977 гг.), монументально-декоративную стенку — рельеф для интерьера аэропорта Внуково (Москва в 1979–1980 гг.), стелу «Лель», рельеф в экстерьере «Солнышко», рельеф «Сказка», малый рельеф «Теремок», декоративные фонари для детского санатория Поляны, (Московская обл. в 1982–1983 гг). и др. А.Дудова работала и в творческих группах Дома творчества в Дзинтари (Латвия), ЭТПК «Воронцово», щедро делясь богатым художественным опытом с коллегами.

Строгановская школа керамики всегда отличалась масштабностью обучения, которая проявлялась в последовательной программе подготовки специалистов от мастеров-исполнителей до художников декоративного искусства. Искусство диалогично по своей сути, это всегда поиск путей приближения к выражению идеала: через «разговор» о вечных ценностях и технологический эксперимент, творческое осмысление возможностей материала. Строгановская керамическая школа являет собой стройную линию развития, поскольку опыт предшественников творчески переосмысливается потомками, на традицию накладывается современный взгляд и этот синтез снова становится традицией. Сегодня, в новаторских пластических решениях современных мастеров строгановской школы керамики, на ряду с интересом к ведущим мировым тенденциям в искусстве, основой остаются общечеловеческие ценности, которые открывают зрителю все новые и новые возможности древнейшего на земле материала.

**Библиография:**

1. *Крамаренко Л.* Отечественное декоративное искусство XX века. М.: 2003.
2. *Малолетков В.А.* Мозаика памяти. М.: 2013
3. *Фаворская М.В.* Маленькие тексты, М.: 2009
4. Каталог произведений Б.Петров, А.Дудова. М.: 1990

П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший)

# МАЙ ДАНЦИГ: ВОЕННЫЙ ЦИКЛ

Авторы знакомят с циклом произведений известного белорусского художника Мая Данцига, одного из ярких представителей «сурового стиля» в советской живописи, на тему Великой Отечественной войны, раскрывают символические и образно-художественные мотивы его произведений.

The authors speak about the cycle of paintings by the famous Belorussian artist, and one of the bright figures of the «severe style» in Soviet painting May Danzig dedicated to the Great Patriotic War and explain the symbolic and artistic motifs of his works.

**Ключевые слова:** Май Данциг, живопись «сурового стиля», Великая Отечественная война в искусстве.

**Keywords:** May Danzig, painting of the «severe style», Great Patriotic War in art.

В канун 70-летия Великой Победы судьба подарила нам встречу с замечательным художником Маем Данцигом. В 2015 году мастер отметил 85-летний юбилей, и его персональная выставка, открывшаяся в Минском художественном музее, стала уникальной возможностью увидеть портрет советской страны и людей, которые эту страну создавали и защищали. Наши долгие беседы с мастером, в творчестве которого чувствуется созвучие работам великих мастеров прошлого — Эль Греко, Мантеньи, Микеланджело — и диалог с современниками — Виктором Попковым, Гелием Коржевым, легли в основу книги [1].

Цикл произведений Мая Вольфовича Данцига на тему Великой Отечественной войны включает графические и живописные

произведения, среди них: «Разрушенный Минск», «Беларусь — Мать партизанская», «Партизанская свадьба», «Партизанская мадонна», «О Великой Отечественной», или «Натюрморт с пишущей машинкой», «Ветеран», «Наследие». Память о войне в каждой из картин находит свое удивительное воплощение. Какая-то небольшая деталь служит импульсом для развертывания потока ассоциаций, обобщений и глобальных по масштабу образов.

Историю создания каждой из этих картин сам мастер подробно описывает, давая зрителю и молодым художникам своеобразный «мастер-класс творчества». У каждой картины своя история, свой сюжет, своя деталь, послужившая импульсом для ее создания.

При этом художник подчеркивает, что ему всегда «хотелось сделать что-то вопреки, не то, что делают все, ведь самое интересное в искусстве — даже не новая тема, а старая тема, взятая и решённая по-новому» [1, с. 21]. Только так можно пробудить чувства и эмоции зрителя.

Доказательством нового подхода к теме может стать история возникновения идеи картины о войне, в которой нет ни сражений, ни изображений воинов, а только предметы и их своеобразная внутренняя память.

Лейтмотивом военного натюрморта («О Великой Отечественной», или «Натюрморт с пишущей машинкой», 1980) стала разорванная гильза от снаряда. Это рабочий стол человека, пишущего мемуары о Великой Отечественной войне.

«Мысль создать такую композицию родилась у меня сразу после того, как мы вернулись в Минск после войны, и я, бродя среди руин, нашел на помойке разорванную гильзу от снаряда. И я решил про себя: “Вот он, образ войны: раненая гильза!”. А все остальное — пишущую машинку, пепельницу с окурком, брошенные бумаги, копирку чёрную, сигареты, часы и зимний двор за окном — я уже потом придумал. И ещё вставил рябиновую веточку в эту самую гильзу. То есть я опять попытался решить тему войны опять не напрямую, а косвенно, через отдельную говорящую деталь» [1, с. 23].

В приведенном выше фрагменте текста художник дает свою собственную трактовку привычного жанра живописного натюрморта. Для него это не салонное произведение с изображением ваз с цветами,

а «тихая жизнь», Stilleben, момент созерцания и восприятия предметов как свидетелей событий. «Поэтому я пошёл своим путем, прочь от натюрморта в банальном, обывательском понимании, и у меня он постепенно перерос в содержательную сюжетно-тематическую картину, и тема войны здесь опять же сыграла далеко не последнюю роль» [1, с. 29].

Аналогично родилась и идея живописного полотна «Войной пронзенная весна» 1981 г. «Я как-то шёл по Минску, и на том месте, где была деревня Веселовка, а потом проложили дорогу и сделали огромный парк, в котором, однако, осталось несколько домов, увидел горящий домик, жильцов уже выселили, а его подожгли, чтобы освободить место. И меня поразил этот контраст: кругом весна, цветущие деревья, а тут человеческое жильё горит, кукла забытая валяется, а природа не обращает внимания, цветёт буйным цветом. Другой раз ёлку, после Нового года выброшенную, написал: это ведь почти символ, образ человеческой судьбы» [1, с. 23].

Также скрытый образ прошедшей войны прочитывается в картине «Тишина» 1976 г., или «Многоголосая тишина», как ее называет сам автор.

«...истекающие смолой деревья с надсечками, которые делают как раз для того, чтобы получить смолу, умирают стоя, то есть стойко, так же, как солдаты во время войны. И тут же изображены остатки колючей проволоки, пешеходная тропинка, обрывающаяся окопом, так же, как жизнь человеческая была оборвана, перерезана войной, и под стать всему этому — напряженный колорит заката, окрашивающий весь образ в красноватые тона» [1, с. 23].

Умение выстроить тему не «в лоб», а иносказательно, отличает все произведения Мая Данцига. Он подчеркивает, что в его обращении к теме войны нет ни одной батальной сцены, ни одного боя, даже ни одного выстрела...

В картине «Беларусь — мать партизанская» 1967 г. повествование строится на двух моментах: холодный пулемет, накрытый детским лоскутным одеяльцем, как самое дорогое, и тут же, параллельно, матери собрались в кучку, и одна держит ребенка, тоже завернутого в лоскутное одеяло. То есть лоскутное одеяло — символ жизни, тепла, домашнего и человеческого.

На тему войн написано немало картин. Тут и классические батальные

сцены в живописи эпохи Возрождения или бой как борьба титанов у А.А.Дейнеки в «Обороне Севастополя», и моменты сдачи городов, и драматические моменты оккупации во время Великой Отечественной войны (например, «Мать партизана» Б.В.Иогансона). Но такого сюжета, как «Партизанская свадьба» 1968 г., не было в истории искусства ни одной страны.

Май Данциг написал совершенно неожиданную свадьбу — свадьбу в партизанском отряде. Художник вспоминает: «На какой-то стройке нашел мощные ботинки, надел их на девочку-натурщицу, патронташ закрепил, а на голову накинул белую хусточку. И вот молодые идут у меня сквозь строй солдат, на передний план выскочил пацан с голыми ногами, а вокруг деревья стоят, как колонны, как будто всё происходит в особом лесном храме. Кругом бушует смерть, а они справляют свадьбу, торжественно декларируют силу жизни и любви» [1, с. 23].

В живописи Данцига мотивы из истории искусства всегда как бы «прорастают» новой, современной, пережитой им тематикой. Так было и с «Партизанской балладой» 1969 г., картиной, которую долгое время не понимали, исключали, убирали из экспозиций.

На обложке книги неслучайно стоит фрагмент этой картины. «Партизанская баллада», по воспоминаниям художника, — самая опальная картина, где раненого солдата кормит грудью партизанка. Те, кто ее критиковали, даже не поняли, откуда была позаимствована тема. Художник вдохновился сюжетом «Отцелюбие римлянки» (1612 г.) в трактовке Рубенса, из собрания Эрмитажа. Рубенс изобразил на картине приговоренного к голодной смерти старика Кимона, которого из сострадания тайком кормит грудью его дочь Перо. «Старца за какие-то грехи посадили в темницу, и он был обречён на голодную смерть, но к нему пробралась дочка, и вскормила его грудью и тем самым спасла. И вот, увидев эту работу, я сказал: “Да ведь это же наша тема: мать-земля белорусская вскормила партизан”. И я решил сделать на эту тему современную картину: партизанка спасает от смерти раненого воина, который должен был погибнуть, брошенным на поле боя, потому что раненых не очень-то удобно было вытаскивать, и были случаи, когда их просто оставляли умирать. Но меня не поняли, и работу не допустили до выставки» [1, с. 24].

Впервые эту работу показали лишь годы спустя на персональной выставке Мая Данцига в ЦДХ на Крымском валу.

Завершением серии картин, посвященных теме войны, можно считать гигантское полотно «И помнит мир спасенный...» 1985–1995 гг.

Идея этого эпического произведения художника связана с историей картин Дрезденской галереи, спрятанных в штольнях и спасенных от уничтожения солдатами Красной Армии. Перевезенные в Москву картины были отреставрированы, «ещё при Грабаре, а потом возвращены немцам, но прежде была выставка в Пушкинском музее, на которую я ходил много раз, и ещё тогда, глядя на Сикстинскую Мадонну Рафаэля, выстраивал сюжет будущей картины. Спасая картины, спасли образ Мадонны, образ матери, то есть, по сути, саму жизнь, а поскольку это ещё и произведение искусства, значит спасли саму культуру и даже шире — цивилизацию» [1, с. 26].

Под стать задаче художник написал эпическое полотно, родственное монументальной росписи: размер 3,5 х 7 м. Над этой многоплановой, многофигурной и многосюжетной картиной художник работал более десяти лет. Каждая деталь, фрагмент встраивается в общую мозаику смыслов: Рейхстаг с красным флагом, солдат, подбитый в последние минуты войны, группа матерей, сестер и вдов, пожилой солдат, держащий на руках убитого молодого солдата, мальчик-вестник победы, минер, очищающий землю от скверны...

В книге о художнике мы впервые поместили свидетельства художника о самом себе, об эпохе, окружении. Зачастую такого рода свидетельства оказываются важнее, чем пухлые тома рассуждений искусствоведов. Мы построили эту книгу как монолог художника. Его авторские комментарии, воспоминания и оценки дают работам и циклам новый, личностный уникальный контекст.

Короткие брошенные реплики и оценки дают больше для молодых художников, чем пространнные рассуждения и пожелания, потому что все это идет из личного творческого опыта, опыта преодоления материала, опыта «выращивания», прорастания темы в своей душе.

«Вообще, искусство — удивительная вещь, — говорит художник. — Очень часто, когда я писал этюды, возле меня собирались или просто проходили мимо люди, сравнивали этюд с натурой и говорили: “Боже

мой! Сто раз здесь проходим каждый день, но не видели того, что это так красиво". В этом есть какая-то тайна — в том, что человек начинает по-настоящему видеть только с помощью художника. И вот это приоткрывание завесы, возможность увидеть неявное, но бесконечно важное — это, наверно, и есть самое лучшее, что может сделать художник».

«Живопись — это особый язык человечества, и, пока человек жив на земле, живопись тоже будет жить. Что такое живопись? Это натура, прошедшая через сердце художника, через его восприятие и перенесённая на холст эмоционально окрашенной, и эти эмоции передаются посредством мазков» [1, с. 33].

Май Данциг принадлежит к поколению «шестидесятников», к поколению мастеров «сурового стиля» [3]. Это поколение привлекает внимание искусствоведов, историков как поколение оттепели, поколение обретенной творческой свободы, поколение, откликнувшееся на утраты и трагедии прошедшей войны.

**Библиография:**

1. *Май Данциг.* К 70-летию Великой Победы. — М.: Art Russe, 2015 (автор проекта: Козорезенко П.П. мл., консультант: Козорезенко П.П. ст.).

2. *Сурский О.А.* Май Данциг. Живопись. — М., 1988.

3. История русского и советского искусства: учебное пособие для студентов вузов. М.М.Алленов [и др.]; изд 2-е, перераб. и доп. — М., 1989.

4. *Селицкая Н.Л.* Май Данциг. Мой город древний, молодой // Мастацкая адукация і культура: штоквартальны навукова-метадычны часопіс. — 2011. — № 3.

Л.Г. Мясникова

# ВЛАДИМИР ЕГОРОВ: УЧЁНЫЙ РИСОВАЛЬЩИК, СТАВШИЙ «КИНОШНИКОМ»

Владимир Евгеньевич Егоров (1878-1960) — блистательный выпускник Строгановского училища, получивший звание «учёного рисовальщика» и золотую медаль в 1900 г., а с 1915 года прочно связавший свою жизнь с кинематографом. В статье рассматривается его вклад в отечественный кинематограф, в частности, метод эскизной разработки кинодекорационного комплекса.

Vladimir Yegorov (1878-1960), a bright graduate of the Stroganov school, who received his diploma of “a skilled drawing artist” and a gold medal in 1900. Since 1915 he devoted himself to cinema making. The article describes his contribution to Russian cinematography, especially his method of sketching movie sets.

**Ключевые слова:** Владимир Егоров, кинематограф, художник кино, эскиз, кинодекорация, реквизит, Строгановское училище.

**Keywords:** Vladimir Yegorov, cinematography, art director, sketch, set, props, Stroganov school.

Владимир Евгеньевич Егоров (рис.1) родился 20 марта 1878 года в крестьянской семье в селе Покровское Орловской губернии. Его родители – Евгений Никифорович и Агафья Аристарховна – переехали в Москву и поступили на службу в театр Лентулова, когда мальчику было 8 лет.

В 1891 году мать определила сына на учебу в Рисовальную школу (Строгановское училище). С большим чувством вспоминал Егоров своих учителей: директора Николая Глобу, Станислава Ноаковского, Федора



Рисунок 1. Владимир Евгеньевич Егоров (1878-1960)

Шехтеля. «Не знаю как другие, но я считаю себя обязанным им, – пишет он в автобиографии. – Проходя мимо дома Ф.О.Шехтеля в Ермолаевском переулке, я с благоговением снимаю шапку, как [проходя] мимо церкви. Там, под этим входом с мозаичным ирисом, я многому научился и многое получил» [1].

В 1900 году он с отличием окончил положенные 8 классов училища и удостоен был, согласно диплому, «звания учёного рисовальщика, со всеми правами, присвоенными сему званию, и награждён золотой медалью за рисунки по композиции» [2].

В последующей творческой деятельности первоначально работал как художник-монументалист: по приглашению Шехтеля оформлял русские павильоны на Международной выставке в Глазго (1901), расписывал большую церковь в Иваново-Вознесенске, занимался иконостасом в Рыбинске. Но с 1905 года полностью переключился на работу в театре. В этом году Егоров познакомился со Станиславским и вместе с его студией уехал с гастролями в длительное турне по Европе. Родился великолепный театральный художник, непревзойдённым шедевром которого стал спектакль Московского художественного театра «Синяя птица» (1908), который до сих пор (более 100 лет!) идёт в его костюмах и декорациях. В 1912 году по просьбе автора пьесы Метерлинка Егоров поехал в Париж, чтобы повторить свою постановку в театре «Режан».

1915 год стал переломным в судьбе художника. «Наконец, – пишет он, – я нашёл дело, или дело нашло меня: я узнал, что такое кино!» [3]. Новое молодое искусство настолько захватило Егорова, что сделалось его главным занятием до конца жизни. «Я не художник, я – «киношник»», – так говорил уже в советское время своим студентам профессор Строгановского училища Владимир Евгеньевич Егоров по воспоминаниям его ученика Г.В.Черёмушкина.

Первым кинофильмом Егорова стал «Портрет Дориана Грея» (1915) в постановке Вс. Мейерхольда, выпущенный московской кинофабрикой

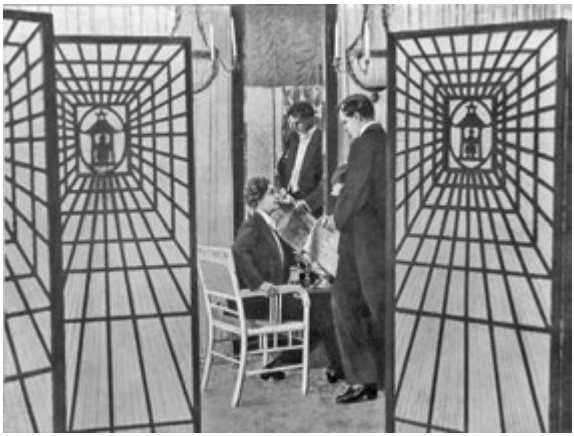


Рисунок 2. Кадр из к/к «Портрет Дориана Грея» (1915). Графическое решение глубины кадра с помощью ширм



Рисунок 3. Декорация «Кабинет Дориана». Дориан Грей (В.Янова) и лорд Генри (Вс.Мейерхольд)

«Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°». Фильм, к сожалению, утрачен, но известно, что он целиком снимался в павильоне. Сохранившиеся кадры позволяют говорить о кинематографической грамотности его декорационного оформления: отсутствует бутафорский театральный реквизит и костюм; пластическая выразительность достигается за счёт четких ритмов, игры света и тени, фактур и поверхностей; вопрос глубины кадра решается как графическими методами (как в театре), так и многоплановым построением самого пространства декорации с соответствующим боковым освещением. (Рис. 2, 3) Маститый и к тому времени уже прославившийся театральный художник Егоров сумел понять специфику киноязыка, отличного от языка театральной сцены, и перестроить свою работу, в чём ему, без сомнения, помог опытный оператор фильма, зачинатель отечественной операторской школы Александр Левицкий. Егоров внимательно наблюдал за работой оператора, участвовал в просмотрах и быстро учился, осваивая приёмы киномастерства вместе с одним из лучших профессионалов того времени. Он, по свидетельству Мейерхольда, даже спорил с Левицким по поводу освещения картины.

Через 40 лет после «Дориана Грея» Егоров скажет с ностальгической

ноткой: «Мы были молоды, мы были смелы...» Чрезвычайно требовательный и к самому себя, и к другим, [4] он выделит один из интерьеров своего самого первого фильма, начертит к нему план и включит в научную статью, рассказывающую о главных принципах работы художника театра и художника кино. Он так опишет декорацию: «Вся декорация, всё оформление кадра – кресло, в нём с ногами лондонский денди, угол камина – и всё... За сорок лет мы сделали массу кабинетов, но этот я считаю самым удачным для кино...» [5]. В этом, в конечном итоге, и заключается его творческое кредо как кинохудожника. Профессор ВГИКА Г.А.Мясникова, автор курса по истории отечественного кинодекорационного искусства, считает, что именно с приходом Егорова в кино в 1915 году, «когда он впервые выступил как художник-новатор в фильме «Портрет Дориана Грея», и начинается формирование творческой профессии художника кино» [6].

Егоров принёс в кинематограф и поставил ему на службу свой талант художника, тонко чувствующего композицию, за что он ещё в Строгановском училище получил золотую медаль; свой опыт художника-монументалиста, прекрасно понимающего архитектуру и перспективу; свои достижения и открытия в области театральной сценографии; и, наконец, свой вкус, высочайшую культуру и богатый жизненный опыт, в том числе знание российской и европейской жизни самого разного толка. Крестьянский сын по происхождению, он неоднократно бывал в Европе: в Париже, Берлине, Лондоне, Копенгагене – практически, во всех крупных европейских городах. Он рассказывал своим ученикам, как в одну из таких поездок получил приглашение на чай в Букингемский дворец и писал портрет английской королевы Марии. Будучи «учёным рисовальщиком» Строгановской школы, он следовал заветам своих учителей и никогда не расставался с карандашом. К 37 годам, когда он пришёл в кино, у него накопился бесценный багаж зарисовок, набросков и эскизов архитектурных и натурных объектов, портретов, человеческих типажей, ярких характерных деталей. Вот почему и эскизы, и декорации Егорова так достоверны, правдоподобны и выразительны.

В дальнейшем он сам учил студентов вновь воссозданного Строгановского училища приёмам старой школы. «Рисунок, – говорил

он, – всегда должен выражать мысль, это язык художника. Он должен быть чёток, лаконичен и прост... Всё, что волнует вас, берите на карандаш, это ваша память, это должно быть потребностью художника, как хлеб, как воздух. Рисунок всегда напомнит и мысль, и время, и место, чем-то поразившее вас. Главное – научиться правильно видеть, воспитать свой глаз...» Большое значение Егоров уделял наброску, и сам мастерски владел им. «...Умей в простом минутном рисунке добиться сходства с оригиналом, выразительности и жизни; а сумел, значит, увидел главное, характерное, отбросил мелочи, понял суть – вот и молодец!..» [7]

Нужно сказать, что в бурно развивающемся кинематографе в 20-е, а тем более в 10-е гг. прошлого столетия какая-либо графическая разработка кинофильма не была нормой. Сам художник не обязательно приглашался для съемок фильма. Его функции в таком случае выполнял режиссёр, который зачастую не имел никакой художественной подготовки и, следовательно, того самого глаза, о котором говорил Егоров. Декорации часто импровизировались прямо в павильоне. Они редко выдерживались в стиле, определённом действием фильма, перегружались мебелью, домашней утварью, случайными предметами. Режиссёр В.Гардин вспоминал, что с появлением Егорова на фабрике Тимана «повсюду заговорили о новом направлении в постановках фирмы, о введении живописных приемов, о построении кадра, основанном на принципе красоты общедекоративного плана» [8]. Т.е. речь пошла о художественных достоинствах кинофильма как произведения пластического искусства. Оператор Левицкий был крайне удивлён тем, что Егоров делал предварительные эскизы к декорационным объектам. На съемках фильма «Портрет Дориана Грея» в 1915 г. он «первый раз за время своей работы оператором видел художника, который давал предварительные эскизы декораций фильма» [9].

Егоров с большим юмором вспоминал первые годы работы в кино: «От художника требовалось немного: «скоро, дешево и хорошо». Никаких заседаний, совещаний – все ясно! Эскиз режиссеру не нужен – он знает, раз взялся; взял деньги – должен сделать. Ему нужна дверь, откуда входит герой, и окно, куда он выскакивает (появляется муж) и кушетка, на которой в красивой позе в обмороке лежит жена. Для

меня это была великолепная школа изучения задач киноаппарата и построения кадра. Такое было кино до 1917 года, до революции. Во многом оно осталось таким и до сего дня, прибавились только заседания и совещания!» [10]

Егоров принёс в кинематограф метод эскизного проектирования, которому сам он никогда не изменял вне зависимости от того, с каким режиссёром ему приходилось работать. «Эскиз – это проект», – говорил он. И ещё: «Эскиз как для кино, так и для театра, кроме своей ценности как художественного произведения, имеет цель дать ярко выраженный образ, проект будущего создания, в характерных деталях показать итог работы художника-композитора. По эскизу можно определить, какую задачу себе ставит мастер» [11]. Егоров применял метод эскизного проектирования в театре, то же самое он стал делать и в кино. В чём же было отличие? Почему нередко случалось, что художники театра приходили в кинематограф и терпели неудачу, а Егоров, состоявшись в театре, вписал также своё имя и в историю кинематографа, стал классиком кинодекорационного искусства, и, в добавление к тому, был в состоянии параллельно работать и в театре, и в кино, переключаясь с одного на другое без видимых усилий? В чём был его секрет?

Сам Егоров считал самым важным понять главное отличие театра и кино с точки зрения плана. В театре зритель смотрит спектакль со своего места в зале – сколько зрителей, столько лучей зрения; в кино зритель видит фильм только через объектив аппарата – существует один единственный луч зрения. Отсюда Егоров делает важнейший для художника-декоратора вывод, что принципиальное различие заключено не в эскизе как таковом, а в планировке декорации: в театре это прямоугольник, а в кино – треугольник. Художник театра имеет дело с прямоугольником сцены – местом создания декорации, которую должно быть хорошо видно и из партера, и из боковой ложи, и с галёрки. Ви́дение же камеры, ограниченное оптикой, – это узкий конус, который даёт в плане треугольник – место будущих построек стен, арок, колонн, а также расположения мебели и других вещей, место действия актёров. Если бы кинооператор захотел взять декорацию в кадр по-театральному фронтально, то ему пришлось бы отойти довольно далеко от места действия актёров. Фигуры актёров получились бы очень мелкими, пол

пустой, а потолок декорации было бы нечем закрыть. Поэтому оператор в кино не пытается снимать фронтальную декорацию. Кинооператор, если можно так сказать, поднимается на сцену и посматривает глазом аппарата на действие по диагонали, как бы через плечо ближайшего актёра. Чем крупнее план, тем теснее актёру и, соответственно, оформителю кадра в конусе луча зрения аппарата. Поэтому при длинном кадре мизансцена естественным образом должна развиваться в глубину. Также и декорация: то, что не попадает в поле видения аппарата, не нужно в декорации, является лишним. То, что видит «киноглаз», должно усиливать пространство, преодолевать тесноту, даже создавать иллюзию простора, когда в этом есть необходимость, и, разумеется, физически давать актёрам возможность свободно двигаться в соответствии с режиссёрской мизансценой. Бывали случаи, когда очень талантливые театральные художники создавали для кино запутанные проекты: детали построек и предметы закрывали друг друга, затрачивались большие усилия на создание вещей, которые не входили в кадр. Можно сказать, что они и на киноплощадке не переставали видеть театральный задник. Егоров был не таким. Место кинодействия он видел в виде конуса с вершиной в объективе аппарата, дающего в плане треугольник с открытой, неограниченной третьей стороной, уходящей в пространство, «как позволит место». Именно такой взгляд он считал «главным условием построения предвидения в творчестве эскиза будущих построек». Позднее он чётко сформулирует мысль и, планируя написать книгу, разработает наглядные образцы решения одного и того же декорационного объекта двумя разными способами: для театра и для кино. Обучая молодых художников-декораторов в 50-е гг., вновь и вновь он будет повторять: «В театре оформление сцены может быть разрешено на колорите, на плоскостях, как принято говорить, на фреске на плоскости. В кино, кроме всего этого, мы еще кроме плоскости имеем и форму, глубину. Главное – построение плана» [12].

Эскизы Владимира Егорова середины 20-х гг. к кинофильмам «Сердца и доллары» (1924. Реж. Н.В.Петров), «Красные партизаны» (1924. Реж. В.К.Висковский), «Его призыв» (1925. Реж. Я.Протазанов) свидетельствуют о зрелости его метода эскизного проектирования кинофильма уже в те ранние годы истории кино. В них прослеживаются

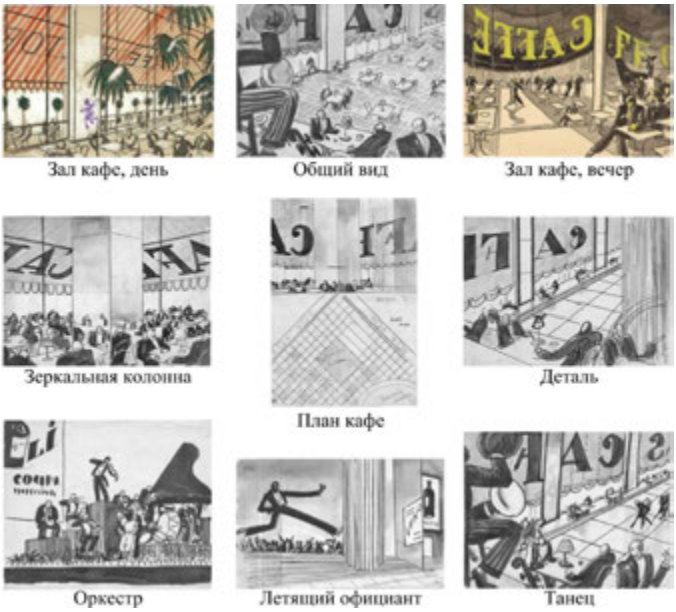



Рисунок 4. Эскизная разработка декорации «Кафе». К/к «Сердца и доллары». 1924. Реж. Н.В.Петров

основные характерные егоровские черты: прежде всего, художник предлагает огромное количество эскизов по каждому объекту съемки. Например, только по одному объекту «Кафе» из фильма «Сердца и доллары» в Московском музее кино хранятся девять эскизов, что является большой удачей, поскольку эскизы 20-х сами по себе являются большой редкостью, а кроме того, такой более-менее полный комплект позволяет представить весь метод эскизной разработки объекта целиком. Каждая работа к декорации «Кафе» представляет собой специализированный киноэскиз, учитывающий треугольный план будущей постройки, а также способность «глаза» аппарата двигаться по разным точкам в отличие от глаза театрального зрителя. По выражению Егорова в кино «объектив «гуляет» по плану и видит всё, что захочет», и, следовательно, «зрение зрителя «гуляет» вместе с объективом» [13]. Соответственно эскизы «Кафе» представляют собой разные точки съемки: общий план, обратную точку, ракурс, деталь, а также разное освещение (зал кафе днём и вечером), возможность изменения мизансцены (танец) и, наконец, непосредственно план декорации, которую Егоров всегда размещает



Рисунок 5. Укрупнённая деталь. Кадр из к/к «Конвейер смерти». 1933. Реж. И.Пырьев. В кадре народный артист СССР Михаил Астангов

в листе эскиза под углом, подсказывая оператору диагональную точку съемки. Эскиз «Зеркальная колонна» предлагает эффектный и простой способ расширения пространства. В этих ранних работах уже узнаваем стиль Егорова – укрупнённая характерная деталь (эскиз «Летящий официант» – гигантская фигура официанта нарисована на стене кафе), лаконизм, простота планировочного решения, острый ракурс, разнообразие фактур. (Рис. 4)

Обилие эскизов вообще является характерной егоровской чертой. Георгий Рошаль на съемках фильма «Саламандра» (1928 г.) совсем не использовал раскадровки, поскольку сам Егоров заваливал его эскизами. «Он делал их щедро, – говорит режиссёр, – по сути дела, создавая почти раскадровочные комплексы к каждому эпизоду» [14]. Ефим Дзиган, создавший в 1936 г. шедевр советской кинематографии «Мы из Кронштадта», всегда отдавал дань вкладу Егорова в этот фильм. Он был восхищён силе и смелости образного мышления художника, зоркости его глаза и способности мгновенно передать на бумаге самую суть увиденного. «Он взял карандаш, – вспоминает режиссёр о совместной



Рисунок 6. Гигантские картины. Один из вариантов эскиза «Лестница» и кадр из к/к «Мы из Кронштадта». 1936. Реж. Е.Дзиган

работе с Егоровым над фильмом, – и с молниеносной быстротой стал набрасывать рисунки одной и той же декорации. Каждый эскиз был не похож на другие, каждый отличался интереснейшим живописным и композиционным решением и был сделан совершенно иначе, чем предыдущие» [15]. И далее Дзиган вторит Рошалю: «...Я понял, что это художник, который не ограничивает себя одним вымученным рисунком. Щедрость его таланта так велика, что он буквально засыпает вас своими предложениями, своим мышлением, своим творческим видением» [16]. Буквально заваливая режиссёра эскизами на подготовительном этапе к съемкам, Егоров, несомненно, всегда влиял на результат — на изобразительный ряд кинофильма.

Характерную деталь Егоров вполне сознательно делает укрупнённой. (Рис. 5) Он знает, что кадр длится на экране секунды, иногда даже доли секунды. У зрителя фильма нет возможности рассматривать изображение, как станковую картину, поэтому впечатление от кадра должно быть создано быстро, и это впечатление должно быть ярким. Егоров безошибочно умеет отсечь лишнее и найти точные детали, которые передают дух эпохи и места действия, раскрывают драматургию сцены и психологию персонажа и мгновенно создают у зрителя нужное настроение. При этом он никогда не повторяется. Типичность и в то же время неповторимость вещи в эскизе художника – его отличительная черта.

Егоров мастерски использует человеческую фигуру в качестве ориентира масштабных соотношений – не только фигуру персонажа обычного роста, но картины и афиши с гигантскими фигурами на них в три-четыре человеческих роста. Всегда рядом с такой картиной на эскизах и в фильмах для ориентира стоит и действует человек. (Рис. 6) Как известно, человеческое восприятие – результат работы мозга. Гигантская картина просто не может висеть на небольшой стене, а понять, что она



Рисунок 7. Эскиз «Коридор госпиталя» к к/к «Красные партизаны». 1924. Реж. В.Висковатый

гигантская, нашему мозгу помогает фигура обычного роста. С помощью таких приёмов Егоров «поднимал» потолки и «раздвигал» стены тесных съемочных павильонов, за что и получил прозвище «большого колдуна» и «волшебника».

Самым фантастическим средством «волшебника» Егорова был свет. В его эскизах свет, как правило, решён. Определена температура света, его источник и его роль в будущем кинопроизведении. Свет мог играть как эмоционально-драматическую роль, выхватывая своим лучём какой-либо объект или порождая фантастические тени, так и чисто практическую. Даже в ранних своих фильмах Егоров умел строить разомкнутую многоплановую декорации. Об этом свидетельствует оператор Анатолий Головня, который был поражён конструкцией и смелостью решения декораций, которые он снимал на картине «Медвежья свадьба» (1925. Реж. К.Эггерт). Он отмечает их многоплановость и, по его выражению, «сочное решение всего пространства» [18]. О том же самом говорят и эскизы Егорова, как, например, «Коридор госпиталя» – эскиз 1924 года, в котором боковой свет усиливает многоплановость и делает извилистый коридор бесконечным. (Рис. 7) В эскизе декорации также заложен контровой свет – на заднем плане мы видим большое окно. Такая декорация идеально подходит для глубинной мизансцены.

Драматичен и эскиз «Допрос» к фильму 1928 г. «Ледяной дом» (Реж. К.Эггерт) с узником на переднем плане. (Рис. 8)

Егоров умело использует свет и световую проекцию в эскизах с



Рисунок 8. Эскиз «Допрос» к к/к «Ледяной дом». 1928. Реж. К.Эггерт



Рисунок 9. Эскиз «Типография» к к/к «Конвейер смерти» 1933. Реж. И.Пырьев

практической точки зрения. Например, в эскизе к кинокартине «Конвейер смерти» (1933. Реж. И.Пырьев) «Типография» на матовое стекло даётся проекция гигантского вращающегося колеса, что создаёт иллюзию работы большого цеха без каких-либо серьёзных материальных затрат в декорационном строительстве. Одновременно тот же самый свет по расчёту художника отбрасывает причудливые тени от рук рабочего, передавая его эмоциональное состояние. (Рис. 9) Некоторые свето-теневые решения Егорова режиссёры без изменений переносили в кинокартины, как это сделал Яков Протазанов в 1929 г. в своём фильме «Чины и люди». (Рис. 10)

Эскизы Егорова отличаются смелыми ритмами. Неважно, что становится лейтмотивом того или иного построения – лестницы или доски, детали архитектуры или обивка мебели, фигуры людей или... слоны, художник так задаёт метро-ритмический ряд эскиза, что пространство обретает глубину и объём, становится интересным для зрительского глаза и для режиссёрской мизансцены. (Рис. 11)

Метод эскизного проектирования кинодекорационного комплекса Егорова производил на режиссёров большое впечатление. Выразительные, яркие эскизы нравились, практически, всем. Но Егоров обладал также талантом материально-пространственного воплощения эскизов тех декораций, которые он с такой щедростью предлагал режиссёрам. Известны факты, что, находясь под впечатлением эскиза, иной режиссёр бывал недоволен постройкой. Она

казалась не такой интересной, как эскиз. Владимир Евгеньевич тогда объяснял, что павильон построен не для того, чтобы его рассматривать в живую. Его нужно снять на плёнку и рассматривать на экране. Художник прекрасно знал киноoптику своего времени и умел вносить в декорационную постройку необходимые перспективные искажения. Он безошибочно чувствовал наилучшую точку съемки и обычно не тратил силы и средства на то, чтобы окончательно отделывать те части декорации, которые не входили в кадр. Как однажды выразился Лев Кулешов, у егоровской декорации были видны «кишки» [19]. А на экране та же декорация смотрелась даже лучше, чем на эскизе. Владимир Гардин – один из первых российских режиссёров, великолепный актёр и большой поклонник Егорова, пишет: «...расчёты Егорова были основаны не на «колдовстве» и пресловутой интуиции, а на точном знании кинематографической техники, на учёте эффектов освещения, на геометрически выверенном распределении света и тени...» [20] Т.е. Егоров обладал удивительном даром изобразить на плоском листе бумаги то, что он же воплощал в трехмерном пространстве в материале так, чтобы результат в виде проекции на плоскость экрана был реалистичным, высокохудожественным и интересным. Такое мышление – 2D-3D-2D, когда художник ещё на этапе предварительных эскизов видит, как на киноэкране будет выглядеть результат его усилий, пропущенный через трёхмерную реализацию в материале, – и отличает настоящего «киношника».



Рисунок 10. Эскиз и кадр из первой части чеховской трилогии «Чины и люди» – «Анна на шее». 1929. Реж. Я.Протазанов

Владимир Егоров – огромный талант, страстно увлечённый кинематографом, отдавший ему все силы. К счастью, этот талант обладал таким характером, что был в состоянии убедить и настоять



Рисунок 11.
Эскиз «Комната Мартынова» к к/к «Лермонтов». 1943. Реж. А.Гендельштейн

на своём решении. В каждом фильме, в котором принимал участие художник, невзирая на верховенство режиссёра, прослеживается его неповторимая творческая индивидуальность.

Младший коллега Егорова по работе на киностудии «Мосфильм» и в Строгановской школе Л.Д.Михайлов, до сих пор работающий в МГХПА имени С.Г.Строганова, вспоминает эпизод, который произошёл на съемочной площадке фильма «Без вины виноватые» (1945. Реж. В.Петров). Снималась сцена банкета в честь актирисы Кручининой на даче Дудукина. Егоров, как обычно проверявший состояние декорации перед съемкой, обнаружил, что не хватает кресла. Помощник режиссёра объяснил, что кресло не привезли из МХАТа, а актриса Тарасова, исполнявшая роль Кручининой, вот-вот приедет, поэтому решено снимать без кресла. «Съёмки не будет, пока не привезут кресло. Актриса подождёт», – безапелляционно заявил Егоров, стукнув палкой об пол. Он всегда ходил с палкой, чем-то напоминая современникам Петра I с картины Серова. Палка была необходимостью. Он с молодости страдал эпилепсией и иногда переживал по 2-3 припадка в месяц. Так произошло и в тот раз. Случился припадок – Егоров стал недееспособен, сцену сняли без кресла. И это видно. Великолепная декорация дачи Дудукина – несколько залов, терраса, сад, вид на Волгу – всё снято с движения. Отличная совместная работа художника и оператора. Камера

движется вместе с танцующими парами, выходит на террасу, любуется рекой, подсматривает за беседой хозяина с великой актрисой – и при этом каждый кадр совершенен по композиции. Но в сцене банкета явно чего-то не хватает. Режиссёр, правда, пытался решить композиционный дисбаланс с помощью мизансцены: на переднем плане пригибаясь, чтобы не мешать зрителю наблюдать за застольем в глубине зала, проходит официант с подносом. Правда, почему он идёт мимо стола, и куда направляется, не ясно, что только усиливает недоумение. Может быть, если бы подождали, пока привезут кресло, как настаивал Егоров, то фильм получил бы не 2-ю, а 1-ю премию.

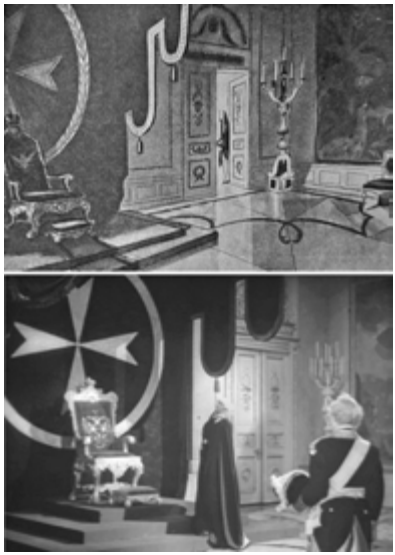


Рисунок 12. Эскиз «Тронный зал Павла I» и кадр из к/к «Суворов». 1940. Реж. Вс.Пудовкин

С некоторыми режиссёрами творческий союз Егорова был особенно плодотворен. Это уже упомянутые Ефим Дзиган, Яков Протазанов, а также Александр Роу («Василиса Прекрасная». 1939), Всеволод Пудовкин («Суворов». 1940; «Адмирал Нахимов». 1946). Егоров считал, что в кинематографе в идеале должен быть один творец в трёх лицах. «Хотелось бы, – пишет он, – чтобы режиссёр, оператор и художник работали бы так тесно связанные, чтобы соединились бы в одном лице, чтобы был один творец» [21]. Будучи скептиком, он добавлял «Но этого нет, и не будет...». Думается, что здесь есть доля лукавства. Ведь самому Егорову повезло быть участником такого триединства в фильмах «Суворов» и «Адмирал Нахимов». Режиссёр Пудовкин, оператор Головня и художник Егоров – прекрасный образец коллективного творчества единомышленников.

Всеволод Пудовкин высоко ценил композиционный дар художника. Он ясно видел, что те декорации, которые поставил

Егоров, представляют собой «не декорации как таковые, не постройку, а композицию, представляют собой осмысленное отражение среды, эпохи...» [22] Кроме того, егоровские декорации создавали образ, который работал на режиссёрский замысел и помогал раскрытию драматургию. Егоров прямо противоположен натурализму в кинематографе. Она – за образ, за необходимую долю условности, за обобщение и типизацию, и резко против «ползучего эмпирического земленюханья», как он выражался [23]. Образность его эскизов ничуть не уменьшилась в 40-е гг. Укрупнённая характерная деталь, выражающая самую суть образа, всё также безошибочная найдена им для фильмов «Суворов» и «Адмирал Нахимов». В «Суворове» – это огромный мальтийский крест в тронной зале Павла I – образ, придуманный Егоровым, который приняли и воплотили в фильме режиссёр и оператор. (Рис. 12) А в «Адмирале Нахимове» – это гигантский Андреевский флаг, который, возможно, был в финале фильма в сцене прощания с Нахимовым. Но после критики фильма [24] и его значительной переделки, сцена прощания была вырезана – это лишь предположение, имеющее под собой определенные основания, но не более того. Первая версия фильма полностью уничтожена. Но эскизы Егорова с флагом, салютом боевых кораблей и отдельной декорацией для сцены прощания с гробом Нахимова остались. И мы можем видеть на них совершенно бесконечный Андреевский флаг, пробитый ядрами, олицетворяющий собой и славу, и доблесть и неподдельную, искреннюю и чистую любовь к России. Это тот самый кормовой флаг с флагманского корабля «Императрица Мария», на котором адмирал Нахимов добился славной победы над турками при Синопе. С ним, как гласит история, Нахимов и был похоронен защитниками Севастополя (рис. 13).

Вклад Владимира Евгеньевича Егорова в отечественный кинематограф огромен. У него учились не только художники, но и режиссёры и операторы. «Владимир Евгеньевич Егоров, – пишет Лев Кулешов, – безусловно самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское» [25]. Его метод эскизной разработки декорационного комплекса кинокартины стал эталонным. Не будет большим преувеличением сказать, что именно



Рисунок 13. Эскиз «Прощальный салют адмиралу Нахимову» к к/к «Адмирал Нахимов». 1946. Реж. Вс.Пудовкин

с лёгкой, талантливой и щедрой руки Владимира Евгеньевича Егорова в советском кинопроизводстве весьма ценился талант рисовальщика. Большинство художников, которые приходили в кино и там оставались, имели подготовку живописцев, в то время, как в американском и европейском кино – это, в основном, архитекторы. Само образование художника-постановщика на открытом в 1938 г. художественном факультете ВГИКа было построено по типу традиционной художественной школы. Более того, на факультетах кинооператоров и режиссёров преподавался курс академического рисунка и живописи. Трудовой контракт, который подписывала киностудия с художником-постановщикам в 40-е – 50-е годы, состоял из двух частей: эскизной разработки фильма и практической реализации эскизов. Причём эскизы стоили примерно в два раза дороже, чем работы по выбору натуры, строительству, отделке, обживанию декораций и костюмов и прочее.

Приход в кино во втором десятилетии прошлого века таких выдающихся художников, как Евгений Бауэр, Владимир Егоров, Алексей Уткин стал важной вехой в развитии отечественного кинематографа (двое последних – выпускники Строгановского училища). Именно благодаря художникам-профессионалам уровень изобразительного мастерства фильмов поднялся так высоко, что кино стали называть новым, седьмым видом искусства. В юбилейный 2015

год и для Егорова (100 лет в кино), и для его alma-mater (190 лет со дня основания) особенно приятно вспомнить великих выпускников Строгановской школы и почтить их труд, талант и свершения.

**Примечания:**


1. Архив МГХПА им. С.Г.Строганова. Личное дело В.Е.Егорова 1945-1959 гг. Св.14. Ед.хр.105. Л.292.
2. Там же. Л.302.
3. Там же. Л.294.
4. В РГАЛИ хранятся рукописные дневники художника с 1923 г. по 1960 г. (РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.55-57, 60). Иногда Егоров цитирует строки Пушкина об оценке своего собственного труда: «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» И сам себе отвечает: «Нет. Много сделал, а всё не то, сколько еще надо успеть, ох как много, а жизнь уходит!»
5. Стенограмма выступления на торжественном заседании в ЦДК, посвященном юбилею В.Е.Егорова. // РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.8.
6. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). – М.: ВГИК, 1979. С.36.
7. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971. С.17-18.
8. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 1. – М.: Госкиноиздат, 1949.
9. Левицкий А.А. Забытая страница. // Киноведческие записки. 2004. №70. – http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/231/
10. Архив МГХПА им.С.Г.Строганова. Л.294.
11. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.39.
12. Там же. Л.14.
13. Там же. Л.5. Л.7.
14. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.9.
15. Там же. С.14-15.
16. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.18.
17. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.

18. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.14.

19. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. С.30.

20. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.16.

21. РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.

22. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. С.14.

23. Там же. С.9.

24. См. подробнее «Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь»» от 4 сентября 1946 г.

25. Кулешов Л., Хохлова А. Там же. С.30.

**Библиография:**

1. Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965.

2. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1918). – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

3. Гардин В.Р. Воспоминания. Том 1-2. – М.: Госкиноиздат, 1949-1952.

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

5. Головня А. Свет в искусстве оператора. – М.: Госкиноиздат, 1945.

6. Егоров В.Е.: Различие между художником кино и художником театра. // Искусство кино. 1964. №2.

7. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971.

8. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975.

9. Куманьков Е. Владимир Евгеньевич Егоров. – М.: Советский художник, 1965.

10. Мясников Г.А. Художник кинофильма. – М.: Искусство, 1963.

11. Мясников Г.А. Работа художника кино. – М.: Знание, 1965.

12. Мясников Г.А. Мастерство художника кино. (Введение в курс.)

– М.: ВГИК, 1965.

13. Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства (1908-1917). – М.: ВГИК, 1973.

14. Мясников Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930). – М.: ВГИК, 1975.

15. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). – М.: ВГИК, 1979.

16. Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1946-1957). – М.: ВГИК, 1982.

17. Ушаков С. Художник Владимир Евгеньевич Егоров. // Мосфильм. Вып. 2. Работа над изображением. – М.: 1961.

18. Фортескье Луи. Великий немой: Воспоминания кинооператора. – М.: Госкиноиздат, 1945.

19. Художники советского кино. Альбом. – М.: Советский художник, 1972.

20. Юров Н.Г. Основы кинотеледекорационной технологии (Реализация замысла художника в кинотеледекорациях). – М.: ВГИК, 1989.

Д.Ю. Позднякова, С.Е. Позднякова

# СТАМБУЛЬСКИЕ ПОДЛИННИКИ И ПОДДЕЛКИ. ЭКСПЛУАТАЦИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ И ДРЕВНЕРИМСКОЙ ТЕМАТИКИ

В статье рассматриваются некоторые стабильные формы стамбульского ювелирного искусства.

The article talks about some stable forms of the Istanbul jewelry art.

**Ключевые слова**: декоративно-прикладное искусство, ювелирное искусство, кольца.

**Keywords**: decorative-arts and crafts, jewelry, rings.

Тема эксплуатации в мелкой пластике и металле древнеримской и древнегреческой тематики не нова и с успехом осуществляется на Востоке. Если рассматривать побережье Турции и туристические зоны, в лавках встречаются копии древних римских, греческих и византийских монет, сделанных из недорого бронзового сплава, медных или покрытых амальгамой, по цвету подобной серебру.

Турецкая торговля, однако, имеет сосредоточение в Стамбуле, и, если изделия, рассчитанные на средний вкус, продаются в небольших турецких лавках и магазинах, то на Гранд Базаре, можно увидеть изделия высокого мастерства и элегантности. Не давая описания и перечисления разного рода восточным товарам, тканям, пряностям и пр., ограничимся в статье четырьмя видами ювелирных украшений.

Вопросы подлинности и подделки, аутентичности и копии, по первой видимости, не занимают продавцов, так как по одной и той же цене могут продаваться предметы старые и новые, современная подделка выдается за древний подлинник в диалогах чисто



Рисунок 1. Сердоликовые инталии. Фото Поздняковой С.Е.

восточной торговли. Тем не менее, можно проследить основную линию ювелирных украшений: будь это старая вещь или новая, мастерство изготовления очень высоко, критериями является вкус, безукоризненное чутье подлинности и легкость исполнения, та, что отличала античных мастеров.

Некоторые предметы довольно редко доходят до России, это, например, агатовые и сердоликовые геммы, или «инталии» (ит. intaglio — резьба, геммы с врезанными изображениями, обратные камеям), используемые в перстнях для печаток (рис.1). На них изображены портреты в профиль, фигуры античных богинь или богов, подписей, как правило, нет, поэтому их можно обозначить как ростовые фигуры в античных одеждах, на одной гемме может быть одна или две фигуры, беседующие или находящиеся во взаимодействии: в разворотах друг ко другу, держащие друг друга за руку и др.

Определить, подлинно ли римские эти геммы или новоделы, ориентируясь на стоимость, сложно из-за разности в ценах на изделия, россыпью эти геммы могут иметь одну цену, в оправе из золота эти же геммы на два порядка дороже. Что характерно, качество при этом остается очень высоким.

Подобные формы сердоликовых инталий в золотых украшениях можно видеть в ожерельях и браслетах работы итальянских мастеров (рис. 2): «Золотое ожерелье с инталиями из поделочного камня. Ок. 1865. Возможно, Италия. Инталии, в основном, старинные, возможно, I и II вв. Интерес к классическим камеям и инталиям, угасший на





Рисунок 2. Золотое ожерелье Италия, ок. 1865 г. Вставки, возможно, I и II вв. Фрагмент
Рисунок 3. Золотой браслет работы Пьере из Рима, ок. 1860, вставки неоклассические (нач. XIX в.). Фрагмент

полвека, возродился вновь. Предпочтение отдавалось сюжетам научно-археологическим, в отличие от сентиментальных, свойственных эпохе Наполеона» [1, 164]. Та же тематика встречается в браслетах того же времени, рис. 3: «Золотой браслет с инталиями из поделочного камня работы Пьере из Рима в археологическом стиле. Ок. 1860. Можно с уверенностью утверждать, что все инталии неоклассические (нач. XIX в.) <…>» [1, 188], и рис. 3: «Золотой браслет с мелким жемчугом и сердоликом работы Кастеллани. Ок. 1860–1865. В данном изделии Кастеллани использовал старинные камни» [там же].

Кроме инталий, излюбленная тема стамбульских мастеров, — это украшения с использованием античных монет с портретами императоров, и тоже нельзя ручаться в подлинности и древности монет. Тем не менее, исходя из относительно невысокой цены на сами старинные монеты, эти изделия стоят недорого и весьма интересны. Если сравнивать изготовленные стамбульскими мастерами перстни с отечественными ювелирными изделиями из металла, то можно выделить характерное различие в переходе от кольца, надеваемого на палец, к декоративному круглому обрамлению

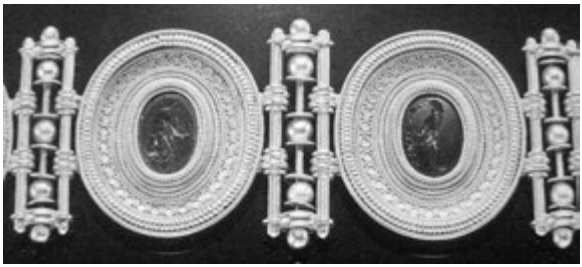


Рисунок 4. Золотой браслет работы Кастеллани, ок. 1860–1865, старинные камни. Фрагмент



Рисунок 5. Широкий перстень с монетой. Фото Поздняковой С.Е.

монеты. Отечественные предметы нельзя назвать «перстнями», а можно употребить только термин «кольца», так как не решен этот переход от круга вставки к кольцу. Если провести аналогию с языком архитектуры, то можно привести пример крестово-купольной системы, в которой переход от арки к барабану купола происходит благодаря промежуточной треугольной форме паруса. Если парус убрать, то будет схема крепления арки и круга, фиксированная в одном месте. В кольце монета, конечно, имеет не одно, а два места крепежа, но форма не становится цельно воспринимаемой. В стамбульских кольцах вопрос перехода решен за счет боковых промежуточных форм, кольцо приобретает вид довольно солидного «перстня» (рис. 4). Тогда как в Стамбуле в ювелирных украшениях эксплуатировались как копии, так и подлинные монеты, итальянским ювелирным домом «Булгари» для модных в 1970–80-е гг. украшений использовались имитации, рис. 5 [1, 439].

Третий вид ювелирных изделий будет противоречащим понятию элегантности отечественного покупателя, но очень интересен для историка искусства и тем, кто занимается раннехристианским искусством и искусством Византии. Это серебряные, позолоченные перстни с огромными камнями, как правило, ширина перстня при этом не имеет фиксированного размера, крепление на пальце разомкнуто, один конец разветвляется на два завитка и может немного отгибаться по размеру пальца. Два завитка позволяют перстню не скользить и не прокручиваться. В эти перстни вставляются совершенно различные



Рисунок 6. Имитация античных монет, итальянский ювелирный дом «Bvlgari», 1970–1980-е гг.

камни: красные, зеленые, прозрачные по золотой подложке горные хрустали, аметисты. На древнеримских, раввенских, византийских и древнерусских мозаиках и фресках можно видеть на одеждах святых, ангелов, императоров такого размера камни, чередующиеся с жемчугом, исходя из этого, становится очевидным, что величина разноцветных камней на фресках — не метафора, а реальность (рис. 6).

О следующем вида украшений будет упомянуто только вскользь, они пользуются популярностью только у местных женщин, по цене они, из-за этой популярности, довольно дороги. В этих украшениях сочетаются металлические (серебряные, позолоченные части), отшлифованные камни разной формы и разноцветные объемные кусочки нежного разноцветного шелка. В чем секрет успеха этих изделий не совсем ясно, можно сделать предположение, что в разности фактур, сочетающих твердые и слишком нежные на ощупь материалы.

В заключение можно сказать, что восточные мастера с большой охотой обращаются к копированию древних форм как к гарантированному источнику дохода, и их мастерство от этого не умаляется.

**Библиография:**

1. *Девид Беннет и Даниэла Маскетти*. Ювелирное искусство. Иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. — М.: АРТ-РОДНИК , 2010. — 494 с.

2. *Соколова М.С., Белканова В.В*. Искусство Древней Греции и Рима как источник вдохновения современных ювелиров // Тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред.: М.Ю. Соколова, М.В. Соколов. Вып.10. — Москва-Магнитогорск, 2014. — С. 141–146.

А.В. Сикачев

# ХРАНИ ОГОНЬ РОДНОГО ОЧАГА

*Статья была написана в 1985 году на основе доклада автора на семинаре в Доме архитектора. Идеи не были восприняты, статья осталась неопубликованной, а прогнозы осуществились в самом неблагоприятном варианте. (Печатается с сокращениями).*

*Храни огонь родного очага,*
*И не позарься на костры чужие,*
*Таким законом наши предки жили*
*И завещали нам через века:*
*Храни огонь родного очага!*

*Ольга Фокина*
*Вологодский край*

В статье на основе исторического анализа архитектуры и предметного наполнения сельского жилища выдвигается авторская концепция формирования перспективной предметно-пространственной среды отечественного крестьянского быта «просод» (пространство содружества), предусматривающая гармоничный функционально-технический и культурный синтез традиций и последних достижений научно-технического прогресса.

Basing on the historical analysis of the native architecture and the objects of the peasant's house the author proposes a new concept of design of the countryside environment for contemporary Russian peasants - «Prosod» (*prostranstvo sodruzhestva*, space of community). This concept incorporates functional, technical and cultural synthesis of traditions and achievemnts of scientific and technical progress.

**Ключевые слова:** проектирование, сельское жилище, история крестьянского быта, предметно-пространственная среда, архитектура, дизайн, просод, пространство содружества.

**Keywords:** design, countryside dwelling, history of peasant's way of life, environment, architecture, prosod, space of community

Как часто за суетой сиюминутных забот, очень важных и нужных, забываем мы старую истину, что нет ничего важнее фундамента, ибо как бы искусно ни строили само здание, если фундамент возводили поспешно и недостаточно продуманно, все сооружение может выйти плохим, а то и вообще рухнет.

В формировании предметно-пространственно среды сельского жителя мы сейчас переживаем тот ответственный момент, когда важно уберечь себя от соблазна, ухватившись за лежащие на поверхности решения поскорей начать что-то строить, производить, внедрять и т.п. Вместо этого необходимо подойти к проблеме с полной мерой профессиональной и гражданской ответственности и, исходя из задач социального и культурного плана попытаться предвидеть не только ближайшие, но и отдаленные последствия принимаемых решений. Как показывает опыт, именно такой подход оказывается, в конечном счете, и наиболее эффективным, и наиболее практичным.

Исследователи изобретательского творчества указывают, что когда требуется найти перспективные решения не следует всеми силами пытаться усовершенствовать самые последние модели предмета. Вместо этого следует как бы отступить мысленно назад и проследить эволюцию данного предмета, обращая особое внимание на те побочные решения и боковые ветви развития, которые почти или даже полностью «вымерли», не выдержав конкуренции с основной линией развития. Именно в этих, якобы «неперспективных» линиях зачастую содержатся оригинальные идеи, которые можно, преобразовав соответствующим образом, использовать сегодня для действительно больших перспективных сдвигов.

То же самое утверждают и представители медицины. По их словам, выработанные веками традиции врачевания представляют собой

ценнейший концентрат человеческого опыта. При его игнорировании теряется и исчезает гигантский исторический опыт, накопленный человечеством.

В настоящее время бытует мнение, что изучение хозяйства русского крестьянина прошлых веков может представлять интерес разве что чисто этнографический, но никак не практический. А для дальнейшего совершенствования предметно-пространственной среды нашего Нечерноземья целесообразнее изучать мировой опыт по созданию средств малой сельскохозяйственной механизации, с тем, чтобы поскорее внедрить подобные изделия в наших личных подсобных хозяйствах.

Такая позиция «Ивана, не помнящего родства» далеко не нова. Вот что писалось в одном из русских журналов конца 19 века: «Мужик – очень не дурной хозяин, за ним есть несколько больший опыт, чем наш, не преступающий обыкновенно десятилетний срок. За его опытом стоят целые тысячелетия. Когда Западная Европа еще не разводила трав и уже хорошо забыла о травосеянии римлян, наш вологодский крестьянин сеял на лядах «палочник», который мы теперь называем по-иностранному «тимофеевой травой».

Тяжел был труд русского крестьянина, в основном ручной. Но именно отсутствие достаточного количества машин и механизмов невольно подталкивало компенсировать это совершенствованием пространственной структуры усадьбы. Отработанная веками, она представляет опыт, которому воистину нет цены. Если мы не успеем занести этот наш культурный багаж в своеобразную Красную Книгу и не предпримем соответствующих спасательных мер, негативные последствия, особенно отдаленные, подобной близорукости трудно даже представить. Необходимо внимательнейшим образом изучить историю русского крестьянского быта с целью возрождения на новом техническом и культурном уровне всех тех, как правило, целесообразных предметов, способов организации пространства, обычаев и традиций, которые в большинстве своем сейчас исчезают или уже исчезли из массового крестьянского быта и находятся под угрозой полного забвения.

В переведенной в 1975 г. на русский язык книге американца Дж.

Дженика «Основы садоводства» описывалось в качестве новейшего достижения так называемое «капельное» орошение, которое, по его словам было изобретено в начале 1960-х годов. А между тем еще в российских журналах начала 20 века рекомендовалась «поливка шнурками», дававшая фактически тот же самый эффект, да к тому же неизмеримо более простыми средствами.

Обрывать связи с собственным прошлым невыгодно, даже если оставаться на позициях голого сиюминутного рационализма. В 1894 году русский журнал «Хозяин», говоря о насущных задачах сельского хозяйства России того времени, писал следующее: «В Западной Европе наступила новая эра сельского хозяйства, когда было признано, что успехи его зависят не только от одних технических улучшений, но от понимания и приспособления государственных мер к разнообразным особенностям народного быта. Без соображения и приспособления к этим крестьянским устоям быта невозможно правильно поставить сельское хозяйство».

Приходится лишь удивляться, насколько актуально сейчас звучат эти строки. Долгие десятилетия мы считали, что наиболее правильный и даже единственно возможный путь совершенствования предметно-пространственной среды нашего сельского жителя – максимальное приближение к среде городской. Отсюда и появился в наших селах такой абсурдный феномен, как пятиэтажные дома, жители которых, оторванные от земли, поневоле стали свертывать свои личные подсобные хозяйства. Большинство построек в наших «образцово-показательных» поселках последних лет похоже не столько на жилище крестьянина, сколько на бледную тень зарубежных загородных вилл для горожан. И не будет большим сюрпризом, если переехав в подобные дома молодежь превратит свои участки в газоны, любовно подстригаемые на заграничный манер модной газонокосилкой. А потом побежит в магазин покупать импортные огурцы и салат. Неужели это наше «светлое будущее» 21 века?

Нет, нужно создавать иное, подлинно крестьянское жилище, воплощающее в себе специфику сельского образа жизни и максимально использующее все те, пока еще слабо выявленные положительные черты, заведомо недоступные жителю городскому. [1] Наряду с

этим нужен так называемый нормативный прогноз, представление о желаемом будущем, к которому следует стремиться (Идеальный Конечный Результат по терминологии Г.С.Альтшуллера).

Поскольку нормативный прогноз сельской среды в виде упрощенного варианта среды городской уже показал свою несостоятельность мы попытались еще раз обратиться к прошлому, но уже в совершенно ином аспекте. Мы решили выяснить, каким представляли себе желаемое будущее разные народы и в разные времена. Своеобразный свехдолгосрочный нормативный прогноз люди формировали практически постоянно. Это было их представление о рае. Если отвлечься от религиозной внешней формы этого «прогноза», то он может многое сказать об идеалах людей, народов и эпох.

Наиболее распространено было представление, согласно которому обитатели рая пребывают в вечной праздности и довольстве, срывая готовые плоды, находящиеся всегда под рукой и в готовом для потребления виде. Эта идея была, в частности, весьма распространена у народов Западной Европы. Переводя на современные понятия, такой рай – нечто вроде роскошного дома для престарелых, в котором обитают постояльцы, заслужившие праведным трудом в течение предыдущей жизни то, чтобы отныне существовать на всем готовом и абсолютно не трудиться.

Но встречалось и иное представление о рае, при котором прекрасное существование не мыслили без труда, не представляли как иждивенческое. В знаменитом словаре В.Даля среди пояснений значения слова «рай» приводилась такая русская пословица: «Пусти бабу в рай, она и корову за собой ведет!» А ведь в пословицах зафиксированы не случайные явления, а самые типичные черты характера народа.

Указанные соображения послужили основой предложенной нами концепции предметно-пространственной среды русского крестьянина, названной нами ПРОСОД – ПРОстранство СОДружества: содружества человека и природы, содружества членов семьи, содружества времен года, дизайна, архитектуры, биологии и техники, старой архитектуры с современной, труда и отдыха, последних достижений мировой науки и техники с ценной информацией, заключенной в русской национальной культуре.

Основной особенностью «просода» является то, что это среда, во-первых, русская и, во-вторых, крестьянская. В отличие от как крестьянского жилища многих других национальностей, так и от современных квартир горожан, являющихся пространством обитания только человека, «просод» - это пространство, в котором в содружестве обитают и человек, и растения, и животные. По сути дела, «просод» - это своеобразная интерпретация «неиждивенческого» рая.

Можно сказать, что «просод» генетически связан с крытым двором русского крестьянского жилища. [2] Мы провели выборочное обследование в Дмитровском районе Московской области и увидели немало крытых дворов, находящихся во вполне удовлетворительном состоянии. Это позволяет превращать их в «Просоды», заменяя кровельный материал светопрозрачным. Так что для широкого внедрения «просодов» совсем не обязательно уповать только на новое строительство. Модернизация существующих сельских домов – перспективный и экономически целесообразный путь решения проблемы. [3]

Ожидаю, что у некоторых уже готов вопрос: а разве нельзя ограничиться более привычными средствами – понастроить побольше усадебных односемейных домов со всеми удобствами и хозяйственными постройками, да наладить массовый выпуск разнообразных механизмов, облегчающих труд в личном подсобном хозяйстве?

Оказывается нельзя! Теория систем утверждает, что если равновесие какой-либо системы нарушено, то для приведения ее в прежнее положение требуется намного более сильное воздействие, нежели то, которое было достаточно для поддержания ее в равновесии. Так, специалисты, изучающие жизнь горных ледников, знают, что если в течение ряда лет средняя температура в данной местности держалась значительно выше средней и ледник начал уменьшаться в размерах, то установление нормальной температуры способно лишь замедлить, но никак не предотвратить гибель ледника. А выжить он может только в том случае, если несколько лет подряд среднегодовая температура окажется заметно ниже нормальной.

Похоже на то, что нечто подобное произошло и с сельской средой Нечерноземной зоны России. Реально восстановить жизнь нашего

«сельского ледника» способны только решительные меры, одной из которых может стать предлагаемая концепция «просод». Необходима междисциплинарная организация, объединяющая дизайнеров, архитекторов, специалистов сельского хозяйства, биологов, инженеров. Объединяющая не механически, а так, чтобы достигался синергетический эффект, эффект целостности, когда общий результат значительно превышает простую сумму результатов составляющих частей. И в качестве основы объединения предлагается концепция «просод». [4]

Это концепция бережного отношения к национальной культуре, сыновней любви к земле наших дедов и отцов. Концепция, созвучная тому стихотворению Ольги Фокиной, которым я начал свой разговор и которым хочу его закончить.

*Лелей лоскут отеческой земли,*
*Как ни болотист и ни каменист он.*
*Не потянись за черноземом чистым.*
*Что до тебя другие обрели,*
*Лелей лоскут отеческой земли!*

**Библиография:**

1. *А.В.Сикачев.* Альтернативные модели предметно - пространственной среды личного подсобного хозяйства.- Проблемы формирования номенклатуры и ассортимента изделий для личного подсобного хозяйства. М.: ВНИИТЭ, 1983.

2. *И.И.Лучкова.* Аналоги предметно-пространственной среды личных подсобных хозяйств. Проблемы формирования номенклатуры и ассортимента изделий для личного подсобного хозяйства. М.: ВНИИТЭ, 1983.

3. *И.И.Лучкова.* Хозяйственный двор ЛПХ: исторический опыт и современность. // Техническая эстетика, 1983, №5.

4. *И.И. Лучкова.* А.В.Сикачев. Каким быть сельскому дому? // Наука и жизнь. 1988, №12.

## СОДЕРЖАНИЕ


| | | |
|---|---|---|
| 1. В.Б. Кошаев | Ансамбль как образная система и целостность в искусстве | 4 |
| 2. М.Т. Майстровская | Всемирные выставки как феномен проектной культуры. Проблемы экспонирования искусства и культурных достижений | 14 |
| 3. С.В. Мкртчян | Ассоциативная интерпретация в контекстах архитектурно-дизайнерской среды | 28 |
| 4. А.М. Кожевников | Адриан Алексеевич Овчинников — профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. К столетию мастера | 41 |
| 5. А.В. Уваров М.Б. Удальцова | Проблема переосмысления образов прошлого в проектной культуре | 49 |
| 6. Т.Н. Бытачевская | Информационный стиль дизайна и интернет вещей | 58 |

7. Е.Ю. Кузнецова — Использование способов смыслообразования исторических идеограмм в проектировании современных коммуникативных знаков веб-пространства 65

8. О.Р. Белых — Развитие творческого потенциала будущего дизайнера на основе формирования его общей композиционной культуры 73

9. Т.О. Габриелян — Визуально-графическая идентификация бренда: построение модели единого стратегического дизайна 82

10. Н.Н. Цветкова — До и после конца света. Тема апокалипсиса в искусстве «fiber art». По материалам выставок 2011–2014 гг. 92

11. Н.Ю. Казакова, Ю.В. Назаров — Игровая деятельность как объект проектирования в рамках гейм-дизайна 100

12. В.В. Девдариани — Философские и эстетические идеи Владимира Фаворского и их отражение в творчестве художников группы ОСТ 117

13. Т.Ю. Пластова — Цикл иллюстраций А.А. Пластова к поэме Н.А. Некрасова «Мороз, красный нос» в контексте творчества художника 1940-х годов 136

14. Т.Д. Карякина — Светские темы в западноевропейском фарфоре эпохи барокко 146

15. Д.А. Калиничев — Кувшины с хоэфорами из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: проблемы реставрации и атрибуции 153

16. Б.Х. Мальбахов — Художественный металл у черкесов (адыгов) 166

17. И.В. Земцова, Т.А. Земцова — Ижемские резные шкатулки (краткий обзор коллекции Национального музея Республики Коми) 173

18. К.И. Маслов — Лицевые Святцы художника-археолога Фёдора Солнцева в оценках современников 183

19. В.О. Шипков — Храм в селе Пет (архитектор А.Г. Молокин).История и современность 196

| | | |
|---|---|---|
| 20. В.И. Прыгов | Ювелирное искусство эпохи историзма в экспозициях Всемирных выставок. Основные итоги | 202 |
| 21. И.А. Абрамкин | Философия и искусство: к методологии изучения русского портрета на рубеже XVIII–XIX веков | 220 |
| 22. Н.Н. Ганцева | К вопросу об историографии мебельного искусства Франции XVIII–XIX вв. | 232 |
| 23. А.А. Савенкова | Итальянские влияния и их интерпретации в архитектуре тюдоровской Англии | 239 |
| 24. О.В. Орловская | Становление национальной живописи Кореи эпохи позднего Чосон (1392–1889 гг.) на примере академии живописи Тохвасе и ее после-дователей | 255 |
| 25. Анхи Лим Бюн | Пейзаж в творчестве корейской художницы На Хе Сёк | 262 |
| 26. О.О. Лысенкова | Опыт творческих пленэров студентов СПГХПА им. А.Л. Штиглица в республике Карелия в национальном парке «Водлозерский» | 270 |

27. Н.Н. Ганцева, Н.А. Костиков, Г.И. Курган — Историческое конструирование искусства Ф. Шеллинга — 280

28. А.В. Трощинская — Орнаментальное творчество А.Я. Головина в контексте русского искусства серебряного века — 289

29. Л.Г. Крамаренко, В.А. Малолетков, А.С. Бугровская — Основные особенности строгановской школы керамики послевоенного периода — 302

30. П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) — Май Данциг: военный цикл — 310

31. Л.Г. Мясникова — Владимир Егоров: учёный рисовальщик, ставший «киношником» — 316

32. Д.Ю. Позднякова, С.Е. Позднякова — Стамбульские подлинники и подделки. Эксплуатация древнегреческой и древнеримской тематики — 336

33. А.В. Сикачев — Храни огонь родного очага — 342

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ


**Кошаев В.Б.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М.В. Ломоносова, профессор кафедры «Теория и история декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, член ВТОО СХР, лауреат премии Правительства РФ в области культуры
e-mail: koshaev@gmail.com

**Майстровская М.Т.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

**Мкртчян С.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рекламы, связей с общественностью и дизайна» ФГБОУ ВПО РЭУ им. Г.В. Плеханова
e-mail: 7655682@rambler.ru

**Кожевников А.М.** Кандидат архитектуры, доцент кафедры «Архитектура сельских населенных мест» МАРХИ, главный архитектор проектов компании «Гипрокон»
e-mail: kozhevnikov2002@mail.ru

**Уваров А.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова, зам. директора ВНИИТЭ по научной работе
e-mail: abbaka@mail.ru

**Удальцова М.Б.** Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. Строганова
e-mail: abbaka@mail.ru

**Бытачевская Т.Н.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: tam_bit@mail.ru

**Кузнецова Е.Ю.** Аспирант специальности 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн», ассистент кафедры «Дизайн и художественное проектирование изделий» Поволжского Государственного Университета Сервиса
e-mail: evgeniya2293@yandex.ru

**Белых О.Р.** Аспирант ФГНУ «Институт художественного образования» Российской академии образования
e-mail: artcigun@ya.ru

**Габриелян Т.О.** Преподаватель кафедры «Дизайн и изобразительное искусство» ГБО УВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: tigrangabr@rambler.ru

**Цветкова Н.Н.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

**Казакова Н.Ю.** Кандидат филологических наук, магистр дизайна
e-mail: temporary-use@mail.ru

**Назаров Ю.В.** Доктор искусствоведения, профессор
e-mail: temporary-use@mail.ru

**Девдариани В.В.** Соискатель аспирантуры исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, отделения искусствоведения, кафедра «История отечественного искусства»
e-mail: vdevd@yandex.ru

**Пластова Т.Ю.** Кандидат филологических наук, зав. кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

**Карякина Т.Д.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 (495) 158 70 62

**Калиничев Д.А.** Научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: kalinzar@mail.ru

**Мальбахов Б.Х.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»
e-mail: malboroadigo@mail.ru

**Земцова И.В.** Кандидат педагогических наук, зав. кафедрой «Декоративно-прикладное искусство» Института культуры и искусства
e-mail: zemtsova56@mail.ru

**Земцова Т.А.** Аспирант кафедры «Художественная реставрация мебели»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: brusovna@mail.ru

**Маслов К.И.** Кандидат искусствоведения, реставратор
e-mail: zmaslo@mail.ru

**Шипков В.О.** Аспирант Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова
e-mail: v-ship@mail.ru

**Прыгов В.И.** Соискатель кафедры «Всеобщая история искусства» исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: vadim-pr@yandex.ru

**Абрамкин И.А.** Аспирант кафедры «История отечественного искусства» исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: ivan_terracot@mail.ru

**Ганцева Н.Н.** Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

**Савенкова А.А.** Аспирант кафедры «Всеобщая история искусства» исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.
e-mail: savenkovaa@yandex.ru

**Орловская О.В.** Аспирант МГХПА им. Строганова
e-mail: 281091_2010@mail.ru

**Анхи Лим Бюн** Аспирант кафедры «История искусства» Московского педагогического государственного университета
e-mail: lkryuchkova@bk.ru

**Лысенкова О.О.** доцент кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: olga.hotenamel@gmail.com

**Костиков Н.А.** Доктор философских наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@ya.ru

**Курган Г.И.** Доктор философских наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@ya.ru

**Трощинская А.В.** Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: stroganov_museum@pochta.ru

**Крамаренко Л.Г.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: strog-tii412@ya.ru

**Малолетков В.А.** Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С. Г. Строганова e-mail: valmal7@mail.ru

**Бугровская А.С.** Учебный мастер МГХПА им. С. Г. Строганова e-mail: ledi-linsi@mail.ru

**Козорезенко П.П. (старший)** Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ e-mail: pochta@evart.ru

**Козорезенко П.П. (младший)** Доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ e-mail: pochta@evart.ru

**Мясникова Л.Г.** Зам. начальника Отдела международных отношений и коммуникаций МГХПА им. С.Г. Строганова e-mal: id.stroganov@gmail.com

**Позднякова Д.Ю.** Художник, член СХ России e-mal: pozdnyakova.sima@yandex.ru

**Позднякова С.Е.** Член Международного Художественного фонда, студент I курса МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Реставрация художественного металла»
e-mal: pozdnyakova.sima@yandex.ru

**Сикачев А.В.** Архитектор, дизайнер
e-mail: av.sikachev@yandex.ru

*В публикациях сохранен авторский стиль изложения.*

**Декоративное искусство**
**и предметно-пространственная среда**
**Вестник МГХПА**

4/2015

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 15.12.2015
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 22,62.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2015