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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

1/2016
Часть 2

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, 2016. – № 1. Часть 2 – 284 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 ВО «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, 2016

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, 2016. – № 1. Part 2 – 284 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, 2016

Л.В. Фролова

ТРАКТАТ ВИТРУВИЯ КАК ОСНОВА ДЛЯ ПОИСКА ИДЕАЛЬНЫХ ПРОПОРЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А.ДЮРЕРА И МАСТЕРОВ ЕГО КРУГА

Пропорции человеческой фигуры, упомянутые в трактате Витрувия, стали отправной точкой для оригинальных теоретических и практических поисков А.Дюрера. Рассмотрен вопрос об эволюции отношения А.Дюрера к тексту Витрувия, а также об использовании витрувианских пропорций в художественной практике А.Дюрера и членов его мастерской (Г.Шойфеляйна, В.Траута, Г.Шпрингинклее), а также Г.Бургкмайра и А.Альтдорфера в период их работы над заказами императора Максимилиана I.

The article deals with the connection between the treaty by Vitruvius and search of man body proportions in art works and theoretical studies by A.Dürer and his followers. From this point of view are analyzed some pieces of art by H.Schäufelein, H.Springinklee, W.Traut, H.Burgkmair, A.Altdorfer, executed by request of Emperor Maximilian I.

Ключевые слова: А.Дюрер, Витрувий, теория пропорций, Г.Шойфеляйн, Г.Шпрингинклее, В.Траут, А.Альтдорфер, Г.Бургкмайр, подражание античности.

Keywords: A.Dürer, Vitruvius, theory of proportion, H.Schäufelein, H.Springinklee, W.Traut, A.Altdorfer, H.Burgkmair, imitation of antiquity.

Поиск идеальных пропорций человеческой фигуры играл важную роль в творчестве ведущего художника немецкого Возрождения А.Дюрера. Этот поиск, основанный на математических выкладках, имел принципиальное значение для творчества мастера, полагавшего,

что прекрасное недостижимо в природе и может быть обретено лишь за счет «истинного знания» [2, 84, 97–98, 104, 109]. При этом художник подчеркивал вклад античных авторов в развитие науки о прекрасном, сетуя на то, что сочинения древних авторов о живописи не сохранились [2, 76–77, 84–85, 95–96, 117, 219]. Закономерным при таком подходе становится обращение художника к труду римского архитектора и теоретика искусства Витрувия. Трактаты А.Дюрера, посвященные изучению пропорций идеальной человеческой фигуры, изучены достаточно полно. Однако вопрос о влиянии Витрувия на теоретические построения мастера требует более детальной разработки. Проблема влияния текста Витрувия на художественную теорию А.Дюрера важна не только для понимании творческой эволюции немецкого мастера. Этот вопрос касается и более фундаментальной тематики, связанной с вопросами рецепции античной традиции культурой немецкого Возрождения.

А.Дюрер был, по всей видимости, хорошо знаком с трактатом «Десять книг об архитектуре» [8, 12]. Возможно, эта книга была в библиотеке гуманиста В.Пиркгеймера, доступ к которой художнику был открыт [7, 103]. О знакомстве А.Дюрера с текстом говорит обширная цитата, посвященная пропорциям человеческого тела, позаимствованная из «Третьей книги об архитектуре». Эта цитата и комментарий к ней составляют существенную часть отрывка «О пропорциях человека», относящегося к раннему этапу работы мастера над его теорией [2, 85–88]. В это время мастер, видимо, был очарован находками римского автора и относился к ним некритически, упоминая пропорции Витрувия как верные и единственно возможные: «И таким образом он [Витрувий] воплотил пропорции человеческих членов в совершенных размерах здания в таком замечательном соответствии, что ни древние, ни новые не могли отказаться от этого» (курсив автора статьи) [2, 85–88].

Поиск идеальных пропорций, восходящих к Витрувию, захватил А.Дюрера ок. 1500 г. Именно в период с 1500 г. по 1505 г. мастер создал ряд рисунков «сконструированных» фигур. Эти поиски А.Дюрер обобщил в знаменитых гравюрах на меди «Адам и Ева» (1504) и «Немезида» [3, 67; 2, 9–68, 16]. На 1512–13 гг. приходится особенный

всплеск интереса к теории пропорций. К этому времени относится первая попытка обобщения накопленного опыта. В это время А.Дюрер уже не стремился создать некий универсальный идеал, но искал способы воплотить прекрасное в разных типах человеческой фигуры [2, 50]. Об этом говорится в варианте «Введения» 1512 г.: «С помощью измерения ты можешь найти способ изображать человеческие фигуры всякого рода — гневные или добродушные, испуганные или радостные и тому подобное» [2, 104].

Это стремление само по себе не противоречит принципам Витрувия, приведшего лишь вертикальные членения фигуры. Его данные не вступают в конфликт с идеей А.Дюрера о том, что возможно создать несколько одинаково прекрасных фигур, различных по толщине [2, 97].

Однако сведения, изложенные у Витрувия, не могли удовлетворить немецкого мастера в силу их неполноты. Римский теоретик описал пропорции тела человека весьма избирательно, указал, как строится верхняя часть фигуры, обозначил размеры ладони и стопы, но не привел пропорции для нижней части фигуры. Этот сведения требовали дополнения и, отыскивая недостающие пропорции фигуры, А.Дюрер от восторженного отношения к античному тексту перешел к критическому. Текст Витрувия для Дюрера не догма, а лишь отправная точка для самостоятельных исследований, в чем и сам мастер признается в «Набросках посвящения Пиркгеймеру» [2, 343], рукописи, созданной в период завершения работы над трактатом [2, 368]. Действительно, численные отношения, найденные А.Дюрером для частей человеческой фигуры, в ходе работы над «Книгой I», уже к 1512 г., отличаются от приведенных в античном трактате [2, 221–243]. Совпадает лишь размер лица, составляющего десятую часть от роста фигуры и разделенного на три равные части. Отрезки, задающие размеры частей фигуры, А.Дюрер предложил откладывать от нескольких фиксированных точек (макушки, шейной впадины, талии). Это также ново по отношению к построениям Витрувия, где каждый следующий отрезок был связан с построением предшествующего. Новшество, внесенное А.Дюрером, позволило нивелировать ошибки, связанные с несовершенством измерения. В поздних вариантах своего

трактата А.Дюрер стремился вывести математическое выражение для мельчайших деталей человеческого тела, пытаясь найти все максимально возможное число вариантов фигуры, которую можно назвать прекрасной с точки зрения теории пропорций. Подобная задача была принципиально неразрешима при помощи того математического аппарата, которым обладала наука времен Дюрера. Художнику была необходима иная математика, «математика бесконечно большого числа бесконечно малых измерений», сформировавшаяся через полтора столетия после А.Дюрера [6, 12].

Несмотря на несходство теоретических оснований, пропорции, указанные в трактате А.Дюрера, оказывались чрезвычайно близки витрувианским при переходе из мира идеальных математических формул в мир реальной художественной практики. В пересчете на целые числа членения, указанные в трактатах Витрувия и А.Дюрера, дают сходные результаты. А при работе с небольшими форматами, с гравюрой и рисунком различия становятся вовсе незаметными.

Подобные пропорции, появляются в ряде работ мастера, выполненных по заказу императора Максимилиана I Габсбурга в течение 1512–1519 гг. Вряд ли стоит всерьез воспринимать сложившуюся в советской историографии идею о том, что императорские заказы были лишь досадной помехой на творческом пути художника [3, 76] Напротив, окружение императора, состоявшее из ведущих ученых гуманистов своего времени, не могло не способствовать интересу к теоретическим изысканиям, построенным на переосмыслении античной мудрости. Тон официального императорского искусства был тоном возрождения величия Древнего Рима [9, 19]. И здесь как нельзя кстати оказалось стремление А.Дюрера возродить благородное искусство, известное прославленным художникам древности. Примерами использования идеальных пропорций человеческой фигуры могут служить изображения Максимилиана I в ксилографиях «Триумфальной арки» (1515), огромной гравюры, создававшейся А.Дюрером и его учениками. Построение фигуры императора с использованием идеальных пропорций человеческого тела оказалось вполне уместным в памятниках, которые призваны прославить его

личность, хотя и не было продиктовано требованиями официальной программы. Пропорции, напоминающие пропорции из трактата Витрувия характерны и для фигур на полях «Молитвенника». Эта книга, напечатанная в 1513 г. и украшенная рисунками А.Дюрера, Л.Кранаха, А.Альтдорфера и некоторых других мастеров, сейчас разделена на две части, хранящиеся в Национальной Библиотека Баварии и в Городской библиотеке Безансона. Примерами «витрувианских» пропорций могут служить рисунки А.Дюрера на страницах 25v, 29v, 47r.

Во след Витрувию, А.Дюрер не ограничивается применением идеальных пропорций для изображения человеческого тела. Те же пропорциональные членения можно проследить и в построении самой конструкции «Триумфальной арки». Значимые уровни (размер купола, высота пространства под ним, высота боковых башен) соответствуют тем членениям, которые Витрувий приводит для верхней части человеческой фигуры. Аналогичное построение характерно и для гротесков со страниц «Молитвенника»: изображение делится на блоки, которые соотносятся между собой, подобно членам идеального тела (fol 19r).

В историографии мало разработан вопрос о влиянии теории пропорций А.Дюрера на творчество последователей художника. М.Я.Либман, крупный знаток немецкого Возрождения, отмечает, что интерес к штудиям пропорций характерен для рисунков Г.Бальдунга и Г.З. фон Кульмбаха, Б.Бехама и его брата З.Бехама, а также Г.Пенца [4, 127]. Творчества других учеников А.Дюрера, а также тех, кто, работая с мастером над общими проектами, мог испытать его влияние, практически не изучено в связи с вопросом о пропорциях. Для восполнения этого пробела в историографии имеют особенное значение графические комплексы, создававшиеся по заказу императора Максимилиана I: сцены «Триумфальной арки» (1515) и «Триумфальной процессии» (1516–1519), иллюстрации к сочинениям императора «Тойерданку» (1517), «Вайсскунигу» (ок. 1512–1519). Над ними трудилась большая группа художника, включая А. Дюрера и его непосредственных учеников. При этом именно стиль А.Дюрера принято считать определяющим в искусстве

этого круга. Именно этот корпус памятников, создание которых предполагало выработку некого единого стиля, наиболее отчетливо может показать, кто из коллег и учеников А.Дюрера подпал под обаяние витрувианского канона, а кто остался равнодушен к нему.

«Витрувианские» пропорции присутствуют в работах некоторых учеников А.Дюрера. В первую очередь, они характерны для произведений Г.Шойфеляйна и В.Траута. Однако в их композициях, в отличие от работ учителя, фигуры выглядят несколько более скованными, менее подвижными. Примерами могут служить иллюстрации Г.Шойфеляйна к поэме «Тойрерданк» (иллюстрации к главам 26, 58), и композициях В.Траута для «Триумфальной арки». При этом в поздних работах Г.Шойфеляйна пропорции фигур меняются, персонажи становятся более коренастыми и ширококостными.

Совершенно иные пропорции характерны для человеческих фигур в работах Г.Шпрингинклее, еще одного ученика А.Дюрера. Фигуры в композициях, созданных Г.Шпрингинклее для «Триумфальной процессии», более приземистые, с крупными или, наоборот, слишком мелкими головами и укороченными шеями. При этом некой единой системы пропорций, которая была бы характерна для всех образов Г.Шпрингинклее, выявить не удается.

Среди коллег А.Дюрера, не обучавшихся у него, стоит отметить работы Г.Бургкмайра. В его ксилографиях для «Триумфальной процессии» Максимилиана I пропорции фигур в целом соответствуют тем, которые упомянуты у Витрувия и А.Дюрера. Однако строгого следования этим пропорциям нет. Иногда появляются некоторые отклонения в соотношении частей лица между собой или в соотношении длины головы и шеи. При этом те же пропорциональные соотношения характерны и для более ранних работ Г.Бургкмайра. Впервые они появляются в работах мастера, созданных после путешествия в Италию. Видимо, Г.Бургкмайр испытал определенное влияние пластических изысканий итальянских мастеров, также опиравшихся на витрувианский канон в своем творчестве, но не овладел соответствующими математическими методами.

Исследователи часто отмечают, что совместная работа с А.Дюрером над художественными заказами Максимилиана I сыграла определенную

роль в творческом становлении А.Альтдорфера [10, 21; 11, 22]. Эти влияния в первую очередь связаны с построениями пространства. Однако в композициях, созданных А.Альтдорфером для «Триумфальной арки», появляются пропорции, совпадающие с теми, которые упомянуты у Витрувия и в ранних редакциях трактата А.Дюрера. При этом человеческие фигуры в работах учеников А.Альтдорфера отличаются разнообразными пропорциями: с укрупненными или чересчур мелкими головами, с вытянутыми или слишком приземистыми телами. Все многообразие пропорциональных типов демонстрируют фигуры знаменосцев в миниатюрах «Триумфальной процессии» Максимилиана I (1512–1515 г., Вена, Альбертина).

По мнению классика искусствоведения Э.Панофского, для немецких художников эпохи Возрождения античность была «утерянным царством, которое необходимо было вновь завоевывать» [5, 273]. Поиск пропорций идеальной человеческой фигуры, которому посвятил себя А.Дюрер, можно рассматривать как один из способов этого завоевания. При этом отношение мастера к трактату «Витрувия» как к источнику знаний постепенно эволюционирует от безоговорочного принятия к критической переработке. Античный источник переосмыслен и адаптирован в соответствии с теми задачами, которые ставило современное А.Дюреру искусство. Этот подход наиболее близок к философским взглядам Эразма Роттердамского, осуждавшего слепое копирование античных образцов, но призывавшего использовать «все богатства древней культуры» для решения актуальных проблем современности [1, 115]. Использование описанных Витрувием пропорций в рамках работ художников круга А.Дюрера нельзя назвать систематическим. Однако витрувианский канон был достаточно востребован среди мастеров, работавших совместно с А.Дюрером над художественными заказами императора Максимилиана I.

Библиография:

1. *Брагина Л.М.* Эразм Роттердамский о роли итальянских гуманистов в европейской культуре // Долгое средневековье. — М., 2011. — С. 107–115.

2. *Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма. — СПб., 2000.

3. *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. — М., 1972.

4. *Либман М.Я.* Дюрер и его мастерская // Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. — М., 1991. — С. 120–133.

5. *Панофский Э.* Альбрехт Дюрер и классическая античность // Смысл и толкование изобразительного искусства. — СПб., 1999. — С. 273–332.

6. *Романенко Ю.М.* Философские и эстетические аспекты математического знания. — Автореф. дис… к. филос. н. — М., 2005.

7. *Черниенко И.Б.* Германия на рубеже XV–XVI веков: эпоха и ее видение в творчестве Альбрехта Дюрера. — Дис... к. и. н. — Ижевск, 2003.

8. *Leidinger G.* Albrecht Dürer und die «Hypnerotomachia Poliphili». — München, 1929.

9. *Müller M.F., Röver-Kann A.* Künstler und Kaiser. Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. Der Triumph des römischdeutschen Kaiserhofes. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen (25.11.2003—18.01.2004). — Bremen, 2003.

10. *Voss H.G.A.* Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. — Leipzig, 1910.

11. Winzinger F. Albrecht Altdorfer. Graphik Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. — München, 1963.

Т.В. Ковалева

ДЕКОР КАБИНЕТОВ «ПЕТРОВСКОГО БАРОККО»: К ВОПРОСУ О ФРАНЦУЗСКОМ ВЛИЯНИИ НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ПРАКТИКУ ОФОРМЛЕНИЯ РУССКОГО ДВОРЦОВОГО ИНТЕРЬЕРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

В статье рассматриваются особенности декора кабинетов в петербургских дворцах петровской эпохи. Их убранство свидетельствует о значительном влиянии передовых идей французских архитекторов на художественную практику в России. На примере работ Ж-Б.Леблона автор анализирует своеобразие «петровского барокко» в декоре русского дворцового интерьера первой четверти XVIII века.

The article considers the special features of private office decor into the Peterburg's palaces. Its decoration testifies to considerable influence on the art practice in Russia from the direction of French architects ideas. On the example of the projects of J.-B. Le Blond projects the author analyzes the originality of «Petrine Baroque» in the decoration of the Russian palaces interior in first quarter of XVIII century.

Ключевые слова: петровское барокко, дворцовый интерьер, личный кабинет, Ж.-Б.Леблон.

Keywords: Petrine Baroque, private office decoration, palaces interior, French influence, J-B. Le Blond.

Западноевропейское влияние на искусство интерьера в России первой четверти XVIII в. представляется одним из весьма значительных компонентов такого сложного явления, как «петровское барокко». Это время часто характеризуется такими, например, словами: происходит «своеобразный стадиальный поворот эпохального значения, <…>

развитие начинается как бы заново» [10, 15]. Термин «петровское барокко» обычно применяется для определения особого этапа в развитии русского искусства XVIII в., которому Д.В.Сарабьянов дает такую оценку: «Россия с жадностью перенимала чужой опыт, и поначалу эта жадность граничила с неразборчивостью» [18, 44].

Широко известно, что в первое десятилетие XVIII в. личные вкусы Петра I формировались под немецким и голландским влиянием, но с 1710-х гг. император ориентировался на Францию. Об этом свидетельствует приглашение в Петербург французского архитектора Жана Батиста Леблона.

Цель настоящей статьи — рассмотреть особенности убранства кабинетов в стиле «петровского барокко», в оформлении которых заметно влияние передовых идей французских архитекторов рубежа XVII–XVIII вв.

Б.Борнгессер отмечает, что тогда в самой Франции положение архитекторов, даже работавших при королевском дворе, было сложным: политический кризис и закат могущества французской короны повлекли за собой и изменения в архитектуре. Прямым следствием этих событий стало замедление или полная остановка строительства по королевским заказам [3, 142–144].

Именно в этой ситуации Ж.-Б.Леблон был приглашен в Россию, получив возможность использовать С.-Петербург как экспериментальную площадку для реализации самых передовых европейских идей по обустройству жилого пространства. Леблон был автором шести «Дополнений» (с иллюстрациями) к изданному в 1691 г. «Курсу» архитектора О.Давилье. Этот труд, содержащий подробные рекомендации по возведению, планировке и отделке новомодных зданий, с 1710 по 1760 гг. выдержал восемь изданий в различных городах Европы [7, 17]. В России он появился под названием «Описание об архитектуре, которое сделал Давильер, а прибавил Ле Блонд» [9, 69].

Можно предположить, что именно это издание повлияло на решение царя предложить Леблону высокую должность: Петр возлагал на него большие надежды. Он назначил его главным архитектором столицы, дал ему звание генерал-архитектора и подчинил ему остальных архитекторов Петербурга [12, 105–106].

Заметим, что все значительные сооружения того времени — Летний дворец, петергофские дворцы, дома, принадлежавшие Меншикову, и другие — имели кабинеты (иногда и не по одному). Решение выделять в жилых помещениях особую зону для работы трудно считать новшеством. Согласно описи великокняжеских хором в Коломне от 1577 г., в их состав входил и кабинет, примыкающий к опочивальне [11, 63–94]. Еще один пример — Престольная палата Теремного дворца Московского Кремля, которая выполняла функцию царского кабинета. Но именно в петровскую эпоху кабинеты появились почти во всех домах-дворцах [20, 127–147] новых вельмож. Г.В.Михайлов отмечает: «Среди нескольких кабинетов Петра, имевшихся в Зимнем дворце, особое место в истории занял тот, который все в подражание царю, называли уменьшительно-ласкательным словом «конторка». <…> Это помещение… служило Петру I не только рабочим кабинетом, но и кабинетом “редкостей”, где он хранил наиболее ценные и интересные, с его точки зрения, экспонаты своих многочисленных коллекций» [14, 140].

Согласно рекомендациям Леблона, жилые покои должны были разделяться на равные половины для хозяйки и хозяина с одним большим парадным входом и внутренними входами для каждого. В число апартаментов обязательно включались гардеробная, спальня, кабинет (для хозяина), будуар или «предспальня» (для хозяйки), а в центре здания — большой общий зал [7, 17].

Многочисленны примеры подобного планировочного решения. В леблоновском проекте Стрельнинского дворца на первом этаже были предусмотрены кабинеты для царя и царицы (в соответствующих «половинах»), а на втором этаже в каждом из многочисленных апартаментов для гостей обязательно присутствовали спальня и кабинет [6, 65–68]. Во дворцах Меншикова — в Петербурге и Ораниенбауме — в центре парадных помещений был зал, от которого в две стороны были симметрично расположены кабинеты и жилые комнаты.

Леблон был последователен: кроме новой планировки зданий, он рекомендовал и новые способы отделки петровских кабинетов, в том числе облицовку стен панелями из натурального дерева столярной работы. Такие панели назывались «ламбри» (от фр. lambris); они

могли быть окрашены в светлые тона, дополнены невысоким резным орнаментом, зеркальными или живописными вставками. Такими панелями Леблон декорировал не только главные залы («салоны по-итальянски») некоторых дворцов, где проводились знаменитые петровские «ассамблеи», но и кабинеты, что подчеркивало их значимость. Подобный прием декорирования помещений впервые появился во Франции при оформлении дворца Большой Трианон (арх. Ж.-А.Мансар, 1688–1689 гг.), и описан он был именно Леблоном [9, 72–73].

Использование элементов ордера и фигурных профилировок деревянной обшивки было весьма необычно для русского интерьера того времени. Пилястры, окрашенные в зеленый цвет, — основной мотив убранства Зеленого кабинета Летнего дворца. Подобное решение было известно во французской художественной практике: в Зеркальном салоне Мраморного Трианона в Версале (арх. Ж.Ардуэн-Мансар, при участии Р. де Котта, 1688–1703 гг.) деревянная облицовка стен с изящной резьбой была окрашена в белый цвет; вероятно, предполагалось и ее золочение, но средств для этого не хватило [15, 192]. В другом версальском интерьере — Приемной с «бычьим глазом» (арх. П.Лепотр, 1701 г.) — панели тоже были белого цвета, но орнаментальные рельефы и профили позолочены. Белый цвет с золотом в интерьере дворцов становится предвестником нового художественного стиля — рококо.

Ранний этап его развития во Франции принято выделять как «эпоха регентства»; имеется в виду время правления герцога Филиппа II Орлеанского (1715–1722 гг.) при малолетнем короле Людовике XV. Важная черта в убранстве интерьера этого периода — симметрия — сообщает всей пространственной композиции особую стройность, несмотря на пышность декора. Вероятно, именно такой характер убранства в петербургском обществе был воспринят как «французский манер».

Свое первое воплощение новая парижская мода получила при оформлении меншиковского Орехового кабинета, декорированного наборными панелями [4, 50]. Они были украшены крупными панно, которые выделялись на общем фоне не только рельефом, но и золочением, воспринимаясь как картины в рамах.

А в Зеленом кабинете Летнего дворца между пилястрами были размещены небольшие панно с тонко исполненной декоративной росписью; в овальных медальонах представлены аллегории четырех частей света — Европы, Азии, Америки, Африки. В Чинаровом кабинете дворца Марли квадратные и прямоугольные панели чередуются с узкими вертикальными лопатками; в его отделку включены также живописные портреты детей Петра I в резных рамах. В архитектурно-декоративную отделку Дубового кабинета Нагорного дворца в Петергофе тоже входят прямоугольные филенки, которыми обшиты не только стены, но и оконные откосы.

Вероятно, использование древесины дуба для стенных панелей во многих кабинетах петровского барокко было не случайным. Дуб — это излюбленный материал для «столярных дел мастеров» из-за его плотной структуры, легкости в обработке, широкого спектра цветовых градаций при тонировке. Кроме прочего, дуб использовался при сооружении судов — не только их несущих конструкций, но и внутренней отделки кают-компаний и капитанских кают. Может быть, именно поэтому дубовая обшивка встречается в Морском кабинете и примыкающей к нему Секретарской комнате «голландского домика» — небольшого дворца Монплезир (от фр. mon plaisir — мое удовольствие). Известно, что отделка его интерьеров велась по указаниям Леблона французскими мастерами. Петр I не переставал следить за этими работами даже во время заграничного путешествия. В 1717 г. в письмах Меншикову из Амстердама он давал указания об отделке стен в двух помещениях Монплезира дубовыми филенками [16, 396].

Особенно эффектным способом художественной обработки ламбри в кабинетах была резьба по дереву. Резные панно Дубового кабинета Петергофского дворца прославили этот интерьер. А.Гейрот, автор «Описания Петергофа», приводит мнение камер-юнкера герцога Голштинского Ф.Берхгольца: «Комнаты дворца… вообще малы, но красивы. <…> Замечателен в особенности кабинет царя, который отделан одним французским скульптором и отличается своими превосходными резными украшениями» [5, 27–28].

Автором проекта Дубового кабинета выступил Леблон, а эскизы резных панно разработал Николя Пино — потомок целой династии

французских резчиков [1, 120]. В его проектах нашли отражение тенденции, еще только зародившиеся во французском искусстве. Они получили «дальнейшее развитие в стиле рококо последующих десятилетий, приобретая в русском варианте более полнокровное барочное звучание» [7, 17].

Привлеченные к отделке дворцовых интерьеров русские мастера постигали новые для них технические приемы, но сам материал был им прекрасно знаком, так как в России резьба по дереву постоянно использовалась в убранстве фасадов и парадных интерьеров домов.

Особую нарядность кабинеты и другие интерьеры петровского барокко приобрели благодаря использованию в отделке зеркал. Леблон в своих «Дополнениях» подчеркивает: «Вот что придает великолепие новым ламбри — это зеркала» [9. 73]. Следуя французской моде, зеркала стали частью отделки стен и каминов в Зеленом кабинете Летнего дворца, Дубовом кабинете Петергофского дворца и других парадных интерьерах.

Деревянные панели в Морском кабинете и Секретарской комнате дополнены еще одним элементом убранства, характерным для интерьеров петровского барокко, — панно из бело-кобальтовых плиток. Известно, что еще для «убирания» Зимнего дворца в Петербург был приглашен голландский мастер (его имя в документах не указано). В 1718 г. под его руководством штукатуры Яков Обрезков и Никита Смирнов облицевали «шесть маленьких комор подле канала», а позднее «заморскими изразцами были отделаны стены и потолки пяти дворцовых помещений» [2, 66].

Решение использовать голландскую плитку для убранства петровских кабинетов тоже может свидетельствовать о французском влиянии. Ведь мода украшать интерьеры сине-белым фаянсом распространилась по Европе после невероятной популярности версальского Фарфорового Трианона (1670–1672 гг.). Этот дворец «снаружи был украшен фаянсом, а внутри — расписной штукатуркой, имитирующей голландские сине-белые изразцы» [13, 114]. У Леблона в «Дополнениях» голландские фаянсовые плитки уже рекомендовались для отделки малых кабинетов [9, 73]. Следовательно, архитектор мог принять решение украсить ими интерьеры «голландского домика» как по желанию императора, так и по собственной инициативе.

Для изготовления паркета Петр I в 1711 г. перевез в Петербург искусных резчиков, работавших в Оружейной палате [19, 10]. Это согласуется с разработками Леблона, который в своих «Дополнениях» рекомендовал настилать полы в кабинетах и других жилых комнатах наборным паркетом.

Узоры паркетов петровского времени отличаются лаконичным рисунком. А.Г.Раскин отмечает: «Рисунок наборного паркета в кабинете, как и в других комнатах Монплезира, сделан по собственноручным эскизам Петра, который использовал один из архитектурных альбомов, имевшихся в его библиотеке» [17, 133–134].

Обращает на себя внимание схема набора паркетного пола в Чинаровом и Дубовом кабинетах Марли. Здесь модуль раппорта укрупнен, а его сетка развернута под углом 45° относительно плана комнат. При этом диагонали, образованные темными деревянными плашками, пересекаясь, образуют ромбы, в которые вписаны квадраты из более светлой древесины. Такая схема напоминает оригинальную композицию паркета из Больших апартаментов Версальского дворца. Можно предположить, что она также была представлена в архитектурных альбомах, и выбор русского царя пал именно на нее.

Особое место в отделке интерьеров петровского барокко занимают декоративные плафоны. Роспись потолка Ореховой комнаты переделывали трижды, но в окончательном варианте там был установлен плафон работы французского художника Ф.Пильмана. Леблон в своем обращении к царю именно ему предлагал поручить «писать потолки и ламбри в палатах Питергофских и других… по французскому манеру» [9, 77]. Очевидно, Петр прислушался к рекомендациям архитектора, и художник Пильман со своими учениками оформил несколько плафонов еще и в Монплезире (в том числе в Секретарской комнате и Морском кабинете).

В тех петровских кабинетах, где потолки украшены плафонной живописью, ее композиционную схему можно охарактеризовать как пятичастную: центральный круг или овал дополняют угловые медальоны, между которыми находится изящная орнаментика (чаще всего лепная). О плафонной живописи кабинета Меншикова в его петербургском дворце Н.В.Калязина пишет: «Плафон исполнен

целиком в характере орнаментальном, с мотивами гротеска. Он, без сомнения, относится к произведениям французской орнаментально-декоративной живописи стиля регентства» [8, 59–60].

Таким образом, передовые идеи французских архитекторов рубежа XVII–XVIII вв. нашли не только прямое отражение, но и оригинальное прочтение в дворцовых интерьерах России. Петр Великий, выступив высочайшим заказчиком, предоставил архитекторам и декораторам французского двора возможность реализовать свои творческие замыслы. Среди них особенно выделяется генерал-архитектор Санкт-Петербурга Жан-Батист Леблон, чья деятельность оставила яркую страницу в истории русской архитектуры и искусства интерьера. Его теоретические разработки оказали заметное влияние на художественную практику оформления русского дворцового интерьера. В связи с этим вполне оправданным представляется и парадоксальное, на первый взгляд, мнение о том, что в петровскую пору «…не просто западные школы влияли на русское искусство, но последнее, развиваясь по пути, в какой-то мере ему предназначенному, как бы выбирало влияния» [18, 14].

Библиография:

1. Архитектурная графика России (первая половина XVIII века). Собрание Эрмитажа. Научный каталог / авт.-сост. А.Н.Воронихина, Н.В.Калязина, М.Ф.Коршунова, Т.А.Петрова. — Л.: Искусство, 1981. — 175 с.

2. *Баженова Е.М.* Изразцы в интерьерах первых Зимних дворцов // Музей-2. Художественные собрания СССР. — М., 1981. — С. 66–70.

3. *Борнгессер Б.* Архитектура барокко во Франции // Барокко. Архитектура, скульптура, живопись. — Konemann, 2000. – С. 122–161.

4. *Ботт И.К., Канева М.И.* Русская мебель. История. Стили. Мастера. — СПб.: Искусство-СПб., 2003. — 512 с.

5. *Гейрот А.Ф.* Описание Петергофа. Репринтное воспроизведение издания 1868 г. — Л.: Аврора, 1991. — 143 с.

6. *Горбатенко С.* Архитектура Стрельны. — СПб.: Европейский дом, 2008. — 376 с.

7. *Декоративно*-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: Иллюстрированная энциклопедия. Т. 2. — СПб.: ГЭ, АРС, 2006. — 296 с.

8. *Калязина Н.В.* Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере XVIII в. // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / под ред. Т.В.Алексеевой. — М.: Наука, 1977. — С. 55–69.

9. *Калязина Н.В., Калязин Е.А.* Жан Леблон // Зодчие Санкт-Петербурга XVIII в. / сост. В.Г.Исаченко. — СПб.: Лениздат, 1997. — С. 67–111.

10. *Кириченко Е.И.* Взаимосвязи России и Запада в архитектуре в новое время (Зодчество России в контексте мировой архитектуры) // Вопросы искусствознания. — М.: Галарт, 1993. — № 2–3. — С. 12–24.

11. *Красовский М.* Энциклопедия русской архитектуры. Деревянное зодчество / по изданию 1916 г. — СПб.: Сатисъ, 2002. — 383 с.

12. *Лисаевич И.И.* Доменико Трезини. — Л.: Лениздат, 1986. — 233 с.

13. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / пер. с англ. Е.А.Кантор. — М.: Искусство, 1990. — 246 с.

14. *Михайлов Г.В.* Зимние дворцы Петра I. История строительства. Архитектура и художественное убранство. События и люди. — СПб.: СПбГУ, 2002. — 224 с.

15. *Перуз де Монкло Ж.-М.* Версаль. — М.: Слово, 2001. — 504 с.

16. Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. — Л.: Стройиздат, 1985. — 615 с.

17. *Раскин А.Г.* Петродворец. — Л.: Лениздат, 1988. — 191 с.

18. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII — начала XX в. — М.: Искусство XXI в., 2003. — 296 с.

19. *Соловьев К.А.* Русский художественный паркет. — М.: Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. — 223 с.

20. *Тыдман Л.В.* Объемно-пространственная композиция домов-дворцов XVIII в. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Города. Ансамбли. Зодчие / отв. ред. В.П.Выголов. — М.: Наука, 1985. — 147 с.

М.Г. Рогозный

КАБИНЕТ ВЕЛИКОГО КНЯЗА МИХАИЛА ПАВЛОВИЧА В МИХАЙЛОВСКОМ ДВОРЦЕ. ИССЛЕДОВАНИЕ И ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ КЛЕЕВОЙ ЖИВОПИСИ

В статье исследована история создания и реставрации живописно-декоративной отделки Кабинета Михаила Павловича Романова в Михайловском дворце, приспособление под Музей императора Александра III. Затронуты проблемы современной реставрации клеевой живописи в интерьере.

In the article was researched the history of creation and restoration of the painting and the decorative décor of the Mikhail Pavlovitch Romanov's study-room in the Mikhailovsky Palace and its adaptation to the Museum of emperor Aleksander III. Also the problems dedicated to the modern restoration of the glutinous painting in the interior were discussed in this article.

Ключевые слова: Кабинет Михаила Павловича Романова, монументальная роспись, клеевая живопись, исследование, реставрация, живописно-декоративная отделка.

Keywords: the Cabinet of Mikhail Pavlovich Romanov, monumental painting, glutinous painting, research, restoration, art and decoration.

Великий князь Михаил Павлович (1798-1849 гг.) был последним ребёнком в семье императора Павла I и единственным сыном, рожденным в период его царствования. Современникам Михаил Павлович запомнился необычайной строгостью и требовательностью по отношению к военному делу, которое он видимо, унаследовал от своего родителя. В историю он вошел не только как великий князь,



Рисунок 1. Современный вид интерьера

но и как владелец знаменитого Михайловского дворца (впоследствии преобразованного в Музей императора Александра III, ныне Государственный Русский музей).

Дворец был построен в 1819-1825гг. специально для Михаила Павловича по проекту архитектора К.И. Росси, который был награжден за это строительство орденом Владимира III степени [1]. В отделке интерьеров участвовали самые известные художники-декораторы того времени – Джованни Батиста и Пьетро Скотти, Антонио Виги, Барнаба Медичи, Яков и Василий Дадоновы. Архитектура и внутреннее убранство поражали современников своим великолепием и чистотой стиля. Интерьер этого импозантного здания вобрал в себя все украшения, богатство и красоту исполнения, дорогие материалы и изобилие других средств, созданных с превосходным мастерством и безупречным вкусом. Редко в княжеском дворце такого масштаба расположение его частей позволяет соединить красоту и удобство, архитектурное величие с практичностью — так описывал его современник, английский ученый А.В.Гренвиль.

Жилые покои самого великого князя находились на первом этаже и выходили окнами в сад. Живописная отделка этих помещений, в отличие от верхних парадных залов, строга, без излишней роскоши и помпезности. Декор потолков, в основном, был выполнен под «лепную работу» клеевыми красками и гармонировал с цветом стен.

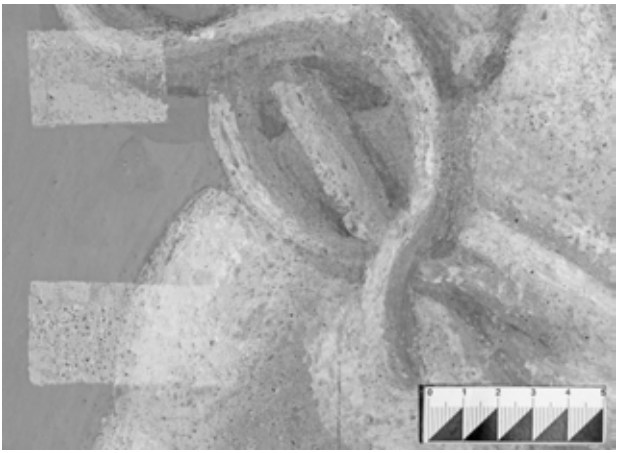


Рисунок 2.
Фрагмент люнета.
Обнаружено несколько разновременных записей фона

В 2013-2014 гг. при исследовании монументальной живописи в анфиладе личных покоев Михаила Павловича особое внимание было уделено его Кабинету. Прямоугольное в плане помещение, перекрыто цилиндрическим сводом на распалубках, замкнутым с обеих сторон полукруглыми люнетами. На своде изображены порхающие пути, которые играют на музыкальных инструментах, аканты, пальметты, лиры с лавровыми венками. В малых люнетах, расположенных по длинной стороне свода с невысокими распалубками, изображены многофигурные аллегорические композиции, а в люнетах, замыкающих свод — сосуды с жертвенниками и танцующие богини [3]. Несмотря на все изобилие мотивов, общая композиция росписи подчинена строгим геометрическим членениям, а серовато-коричневатая гамма гризайли придает росписи излишнюю суровость.

Уже при визуальном исследовании живописного плафона Кабинета можно было с уверенностью предположить, что облик помещения не всегда был таким, и существует большая вероятность наличия более ранних слоев живописи. На некоторых фрагментах при боковом освещении были хорошо видны большие участки старых закрашенных утрат красочного слоя, фона местами грубо заходили на живопись.

Как и предполагалось, исследование видимой УФ люминесценции и фотоснимки, выполненные в ИК-спектре показали, что красочный слой находится под частичными записями, а фоновые участки живописи

неоднократно поновлялись. Микроскопическое исследование образца фона в малом люнете также подтвердило предположение о наличие нескольких красочных слоев, но совершенно неожиданно кардинально разных по цвету: желтых, зеленых и серых.

Для лучшего выявления нижележащих красочных слоев и их состояния были выполнены небольшие шурфы на различных элементах живописи: декоративных композициях в люнетах, сводах, платиках, орнаментах, на различных участках фона. Шурфы также показали многочисленные разновременные записи.

Одновременно с натурными исследованиями велось изучение исторических материалов, предшествующих ремонтов и реставраций. Сохранилось относительно немного документов, которые касаются живописной отделки помещения.

Росписи первого этажа в покоях Михаила Павловича, в том числе и в кабинете великого князя, выполняли Пьетро Скотти и Барнаба Медичи. В договоре с художниками от 7августа 1824года, значилось: «С тем чтобы вся оная живописная работа произведена была под распоряжением и по утвержденным рисункам г. главного архитектора» [4]. Достаточно любопытны дополнительные условия договора: «..если же г.главный архитектор во время работы усмотрит, что она производится ими медленно, т.е. что к назначенному времени, по соображению его, готова быть не может или не должною чистотою, либо употребляются дурные краски, или мало клею, отчего раскрытые колерами места мараются, или произведена работа не так, как им г. главным архитектором назначено было, в таковых случаях предоставили ему полное право заставить их работы переправить снова, либо передать оную с ведома комиссии, другим живописцам на счет их, по каким бы ценам ни было» [5].

По завершению отделки в 1825 году была выполнена опись помещений. Но подробностей живописной отделки в ней нет: «потолок коробчатого свода с живописью, посредине лепная розетка «…» Над дверями сюпорты живописные…» [6].

Есть несколько иконографических источников того времени. Известны две живописных работы, которые запечатлели интерьер кабинета Михаила Павловича, уже после его смерти. Это акварель Э. Гау 1851 года и картина, Л. Премацци, выполненная масляными

красками в 1856 году. Благодаря этим работам мы можем представить интерьер Кабинета, который оберегался в память о его владельце вплоть до продажи дворца.

В тщательно, до мельчайших подробностей проработанной акварели Э. Гау живописные композиции декоративного плафона изображены на зеленоватых фонах в холодноватой гамме, хорошо читается и несохранившийся до наших дней десюдепорт [7]. Стены зеленоватого цвета и мебель красного дерева, оббитая темно-зеленой кожей, хорошо гармонируют с живописью плафона.

На работе Луиджи Премацци, мы видим более темные и теплые тона, плафон находится в полутени, а живопись изображена в коричневато-желтоватом колорите (излишнюю коричневатость можно отнести к потемнению лаковой пленки). Выполняя картину явно на заказ, художник изобразил и самого хозяина Кабинета, Михаила Павловича, стоящего у камина.

Композиция живописного плафона и декоративные элементы росписи на работах Э.Гау и Л. Премацци идентичны современному состоянию. Цветовое решение плафона, на работах прославленных мастеров, всегда отличавшихся документальной точностью, значительно расходится с тем, что мы видим сейчас. Для выяснения обстоятельств такой метаморфозы, необходимо было исследовать историю бытования интерьера, его реставрации и все предыдущие работы, которые могли затронуть живописный плафон.

После смерти Михаила Павловича в 1849 году, хозяйкой дворца стала его вдова, великая княгиня Елена Павловна. В 1873 году дворец стал принадлежать ее дочери великой княгине Екатерине Михайловне герцогине Мекленбург-Стрелецкой. Ее наследники в 1895 году продали дворец в казну, и в марте 1898 года уже в бывшем Михайловском, состоялось открытие первого в России музея национального искусства им. Александра III.

К сожалению, каких-либо сведений о ремонтах и изменениях живописной отделки кабинета великого князя до продажи дворца в казну не обнаружено. Несомненно, за годы бытования помещения, ремонты и поновления проводились не раз, и живопись могла быть изменена, ведь это было обычной практикой того времени — в помещениях с

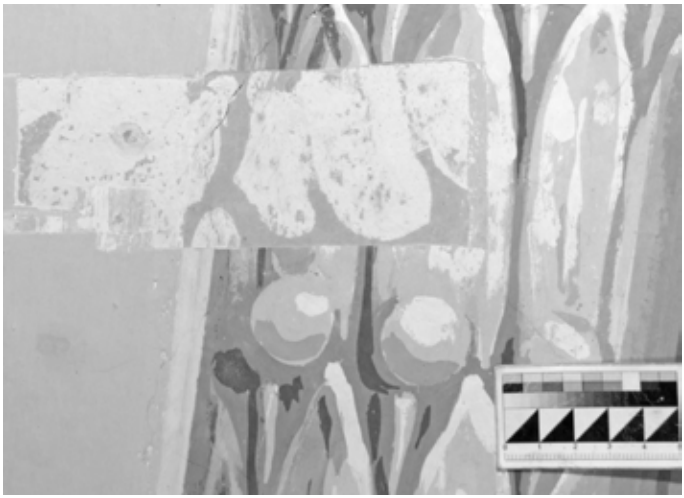


Рисунок 3. Шурф в распалубке, с выявленной первоначальной живописью на желтом фоне

печным отоплением и свечным освещением проводить ремонты раз в три-четыре года. Плафонная и настенная живопись страдала в первую очередь.

При переделке дворца в музей, в 1895-1898 гг. была собрана специальная «комиссия по надзору за ремонтом и приспособлением Михайловского дворца для помещения Русского музея императора Александра III». Председателем комиссии значился великий князь Георгий Михайлович, вице-председателем — академик живописи М.П. Боткин. Членами комиссии так же были - профессор архитектуры А.Н.Померанцев (которого вскоре заменил Л.Н.Бенуа) и инженер-механик А.А.Тевяшев. Непосредственно руководство ремонтными работами осуществлял архитектор В.Ф.Свиньин [8]. Все серьезные вопросы, в том числе и связанные с реставрацией и переделкой живописи в интерьере, согласовывались с комиссией.

Так, в журнале комиссии по переустройству дворца, при осмотре покоев великого князя, есть любопытная запись, которая проливает свет на изменения колорита живописного декора Кабинета: «Своды почистить хлебом и фигуры, прописать местами, остальное покрасить, зеленые фона заменить серым» [9]. Яркие и цветные фона, в представлении комиссии мешали экспонированию картин.



Рисунок 4. Э. Гау 1851г. Кабинет Великого князя Михаила Павловича в Михайловском дворце в С-Петербурге.

А.Н.Бенуа, описывая свое посещение Михайловского дворца, особое внимание обращает на кабинет и закраску живописи: «В момент приобретения дворца у наследников в. к. Екатерины Михайловны, я имел случай в подробности его обозреть, и тогда вся его обстановка еще стояла на своих местах, и весь гигантский дворец имел жилой вид «…» Но особенно сильное впечатление произвели на меня две комнаты нижнего этажа, выходившие в сад и служившие когда-то кабинетом и библиотекой в. к. Михаила Павловича. Можно только пожалеть, что эти бытовые ансамбли не сохранились в том виде, в котором они, будучи созданы в 20-х и 30-х годах, такими же и оставались. Все в этих обширных комнатах со сводчатыми потолками говорило о николаевском веке, и говорило в тонах, если и несколько суровых, то все же не лишенных художественности и живописности. Целый арсенал касок, киверов, треуголок, целые полчища небольших, удивительно тщательно обмундированных и вооруженных статуэток под стеклянными колпаками стояли на верхних полках книжных шкафов, стены были завешаны “трофеями”, состоявшими из саблей, шпаг, знамен, а также картинами военного содержания и портретами; в образцовой симметрии была расставлена мебель красного дерева, крытая темно-зеленой кожей; средину комнаты занимали огромные столы, на которых можно было разложить планы большого формата. В углу помещалась

целая пирамида разнообразных трубок. Книги идеальной сохранности в красивых черно-зеленых и красных переплетах наполняли шкафы, а в нижних отделениях шкафов помещались гравюры и литографии…

Лишь в нескольких местах пришлось уступить требованиям чисто музейного характера. Так, в некоторых залах произведена заклейка обоями глянцевитых стен; более тяжелые вандализмы произведены там, где закрашена роспись en grisaille потолков и сводов, а также удаление некоторых скульптурных украшений, самым же тяжелым вандализмом приходится считать упразднение-«разгром» кабинета и библиотеки Михаила Павловича» [10].

К «реставрации живописи» и перекраске фонов были привлечены «ученые рисовальщики», М. Салтыков и М. Матвеев, преподаватели училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. В делах канцелярии Академии Художеств сохранился их счет, датированный 23.VII.1896г. «За произведенные заново работы по реставрации плафонной живописи в зале №20-600руб. За такие же работы в зале№14-700руб.» [11]. Судя по суммам, работы были выполнены большие.

Перекраска фонов в другой цвет, не могла не коснуться и поновлений самой живописи, которую необходимо было вписать в окружение, изменив тени и смягчив касания фона. Многие элементы и орнаменты необходимо было написать вновь. Понятно, что после такой «реставрации» живопись изменилась до неузнаваемости.

А.В.Половцев, после открытия музея Александра III, написал: «Живописные работы, представляющие частью художественную реставрацию работ Виги, Скотти и Медичи, частью же совершенно новые создания, сделанные гг. Блиновым, Салтыковым, Матвеевым и реставратором Боравским под ближайшим руководством архитектора В.Ф.Свиньина» [12].

Известный Петербургский краевед Антонов В.В. посчитал почти все росписи в бывших покоях Михаила Павловича погибшими во время переделки под музей [13].

После приспособлений 1896 года живопись Кабинета Михаила Павловича реставрировался еще не раз. Документально удалось подтвердить лишь две реставрации.

Послевоенная реставрация 1945-46 гг. производилась Ленинградскими

архитектурно-реставрационными мастерскими (ЛАРМ), «в исключительно сжатые сроки». Необходимо было срочно подготовить залы к открытию музея: за один год было отреставрировано 14 живописных плафонов. Учитывая сложнейшие послевоенные условия и огромный объем, зачастую, работа сводилась к «замастичиванию трещин» и «прописке фонов». В актах Охраны памятников значится: «работа ведется в крайне тяжелых условиях, красочный слой при слабости и большой влажности (из-за незастекленных окон), частично отслаивается, частично переходит на хлеб (при удалении загрязнений хлебным мякишем) и частично отпадает. Укрепление сывороткой эффекта не дает, красочный слой пропитанный сывороткой не просыхает и отслаивается» [14].

Несмотря на неоднозначность реставрационных работ, художники-реставраторы по итогам 1946 года, были награждены грамотами Исполкома Ленгорсовета: «За успешную работу по сохранению ценностей и высокое качество восстановительно-реставрационных работ» [15].

В 1970-е годы, под руководством Косенкова Б.Н. была выполнена реставрация живописи залов первого этажа. По воспоминаниям участника реставрации, были выполнены традиционные в то время операции: расшиты трещины, поновлены фона и т.д. Исключением был лишь соседний с кабинетом зал, бывшая Камердинерская, где под плотным слоем записи была обнаружена авторская живопись, и был проведен полный комплекс расчисток [16].

Послевоенная реставрация и реставрация 1970-х годов осуществлялась под контролем Охраны памятников и носила косметический характер. Естественно о каких-либо серьезных переделках не могло быть и речи.

После того как были проведены исследования живописного плафона Кабинета Михаила Павловича и изучены исторические материалы, полученная информация позволила прийти к следующему заключению: первоначальная живопись плафона выполнена на желтовато-охристых фонах, под «лепную работу», причем композиционное решение тоже частично было другим. Так, в распалубках над малыми люнетами в результате расчисток обнаружен живописный орнамент, совершенно иной по рисунку, чем ныне имеющийся. Первые изменения живописи были выполнены не позднее 1851 года, ведь на акварели Э. Гау мы уже видим зеленоватые фона, а композиционное решение идентично современному



Рисунок 5.
Л. Премацци 1856 г. Кабинет Михаила Павловича

состоянию. Нынешние же светло-серые тона — плод приспособления бывшего Кабинета под музей им. Александра III последующей реставрацией живописного декора.

Таким образом, от живописи 1824 года кисти П.Скотти и Б.Медичи сегодня видны лишь многофигурные композиции в малых люнетах, но и те с измененным цветом фона и прописанные при ремонтах и реставрациях. Некоторые части оригинальной живописи плафона находятся под плотными слоями записей, другие полностью переписаны, часть утрачена и уже воссоздана в новом колорите при поздних реставрациях.

Ситуация, в которой оказалась живопись Кабинета Михаила Павловича, хоть и уникальна в своем роде, но в то же время характерна для многих интерьеров Петербурга. Живописный декор, к сожалению, не избежал участи многих монументальных росписей. Безжалостное отношение, грубые поновления и переделки живописи под вкус заказчика, изменившуюся моду или декор интерьера, а также последующие реставрационные вмешательства, выполненные авральными темпами в немыслимых условиях и сроках, — все это не могло не сказаться на состоянии живописи.

Ведь, как правило, при ремонтах XIX века, да и зачастую в реставрациях XX века, главной задачей было придание «первозданного вида». В старых



Рисунок 6.
Реставрация
живописи
Кабинета. 1946 г.

контрактах художников, можно встретить такого рода обязательства как «живопись обязуюсь поправить так, чтобы была как вновь живописанна». Таким образом, в первую очередь страдали те участки, которые должны были создавать впечатление чистоты и свежести: фона, различного рода платики, филенки, их безжалостно удаляли и выполняли заново. Проблемные участки с деформациями штукатурной основы и отставаниями красочных слоев также удалялись и воссоздавались, как правило, с большими заходами на соседние живописные фрагменты.

Не имея понимания как бороться с загрязнениями на клеевой живописи, которые не поддавались удалению хлебным мякишем — практически единственным способом очистки применявшимся до конца XX века, целые композиции освежали красками. Для придания большего объема усиливались тени и света, смягчались касания живописи к новым фонам. Воссоздавая фрагменты утраченной живописи к соседним, уже изменившимся загрязненным участкам, писали под «грязь» более темными колерами.

Вопрос раскрытия клеевой монументальной живописи от подобных поздних поновлений, сегодня, как никогда остро, стоит в современной реставрационной практике. Многочисленные искаженные до неузнаваемости так называемыми «реставрациями», живописные

плафоны, заполняют интерьеры дворцов. К сожалению, в современной, тендерной системе практически нет места планомерной научной реставрации, без которой сложнейшая работа по расчистке живописи невозможна. Дополнительная сложность работы заключается не только в многочисленных предыдущих реставрациях и ремонтах, но и в особенностях самой клеевой краски, которая по своей природе не образует плотного покрытия и водорастворима. А значит удалить искажающие живопись записи, в большинстве случаев, возможно лишь механически и в очень длительные сроки.

Кроме этого, при удалении записей необходимо учитывать весь интерьер, его экспозицию, целостность. Встает вопрос о возможности сочетания разновременной живописи или воссозданий утраченных фрагментов, который всегда является спорным, и никогда не имеет однозначного ответа.

Несмотря на то, что под поздними переделками и поновлениями в Кабинете Михаила Павловича, была обнаружена первоначальная живопись, сопоставив все факторы, учитывая фрагментарность сохранившегося авторского красочного слоя и наличия больших воссозданных при переделках и реставрациях под уже изменившийся колорит участков, было принято решение выполнить общую консервацию, без раскрытия авторского красочного слоя.

Примечания:

1. *Тарановская М.З.* Карл Росси. Стройиздат.− Л.,1980.− С. 25

2. *Перскевич З.А.* Монументально-декоративная живопись Михайловского дворца: сюжеты и прототипы. Страницы истории отечественного искусства XVI-XX век. Русский музей выпуск XIII.− СПб., 2007.− С. 214.

3. Архив КГИОП, п-166, н-2400. Л. 33.

4. Около шести месяцев отводилось для живописной отделки 38 различных комнат. См.: Архив ГИОП, п-166, н-2399 л. 2.

5. Архив ГИОП, П166, Н-2812(2). Л.18

6. Десюдепорт был уничтожен при увеличении дверных проемов во время переделки дворца под музей Александра III. См.: ВА ГРМ, ф. ГРМ(I) оп.1 ед.хр. 22. Журнал заседаний комиссии по ремонту и

переустройству Русского музея им. Александра III с 24мая 1895г. по 21 марта 1898г. л. 4.

7. Архив ГИОП, п-166, н-1909. Л.4.

8. ВА ГРМ, ф. ГРМ(I) оп.1 ед.хр. 22. Журнал заседаний комиссии по ремонту и переустройству Русского музея им. Александра III с 24мая 1895г. по 21 марта 1898г. Л. 4.

9. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Открытие Русского музея.− В 5 кн.: В 2 т. М., Наука.− 1980.− С. 199-200.

10. Архив ГИОП, п-166, н-1909. Л. 8.

11. *Половцев А.В.* Прогулки по Русскому музею имп. Александра III в С-Петербурге.− СПб.−М., Тип. И. Н. Кушнерев и К. 1900.− С. 13.

12. *Антонов В.В.* Петербург. Новое о старом.− М., 2010.− С. 292.

13. Архив ГИОП, п-166, н-867. л. 221.

14. *Перцев Н.В.* Материалы по реставрации.− СПб., 2001.− С. 11.

15. Сообщено участником реставрации в залах Русского музея 1970-х годов, реставратором Высшей категории Малиновским Н.В.−2013.

Библиография:

1. *Антонов В.В.* Петербург. Новое о старом.− М., 2010.

2. *Бартенев И.А. Батажкова В.Н.* Русский интерьер XIX века.− Художник РСФСР.− Л., 1984.

3. *Белявская В.* Росписи Русского Классицизма.−Л. 1940.

4. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Открытие Русского музея.− В 5 кн.: В 2 т. Наука.− М., 1980.

5. *Перцев Н.В.* Материалы по реставрации.− СПб., 2001.

6. *Перскевич З.А.* Монументально-декоративная живопись Михайловского дворца: сюжеты и прототипы. Страницы истории отечественного искусства XVI-XX век. Русский музей выпуск XIII.− СПб, 2007.

7. *Половцев А.В.* Прогулки по Русскому музею имп. Александра III в С-Петербурге. СПб.−М., Тип. И. Н. Кушнерев и К.− 1900.

8. *Тарановская М.З.* Карл Росси.− Стройиздат.− Л., 1980.

9. *Granville A.B.* Saint-Petersburg. A journal of travels to and from That Capital. − 2nd ed. 2 vols. London.− 1829.

О.С. Шурыгина

К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ГРАЖДАНСКОГО ИНЖЕНЕРА НИКИТЫ ГЕРАСИМОВИЧА ЛАЗАРЕВА (1866–1932)

Имя московского архитектора и инженера первой четверти XX века Н.Г.Лазарева нельзя назвать совершенно забытым (в том числе, благодаря тому, что он был отцом крупного историка искусства Виктора Никитича Лазарева), однако специальных работ о нем в литературе нет, а немногочисленные справочные статьи содержат неточности и пробелы. Данная статья является попыткой реконструировать творческую биографию Никиты Герасимовича и уточнить атрибуцию некоторых построек мастера, опираясь на материалы архивов Москвы и Петербурга, которые впервые вводятся автором в научный оборот.

The name of Nikita Lazarev, the Moscow architect and engineer of the early XX century, is not completely unknown (at least because he was a father of outstanding art historian Viktor Lazarev). However there are not any special works dedicated to his life and practice. Few articles on this person which were published in biographical dictionaries contain some inaccuracies and delusions. This paper is an attempt to reconstruct a professional biography of Nikita Lazarev and to clarify a description of his architectural works, using materials of Moscow and St. Petersburg archives, which first introduced in the scientific circulation by the author.

Ключевые слова: биография, архитектура, Москва, Н.Г.Лазарев, модерн, неоклассицизм, доходный дом, особняк, промышленная архитектура.

Keywords: biography, architecture, Moscow, N.G.Lazarev, art nouveau, neo-classicism, apartment house, mansion, industrial architecture.



Рисунок 1. Никита Герасимович Лазарев. Фотография 1920-х гг. [36, 35]



Рисунок 2. Н.Г.Лазарев. Проект доходного дома А.К.Ечкина. 1902. Фасад [25. Ед. хр. 10. Л. 9]

Хотя имя московского архитектора и инженера первой четверти XX века Никиты Герасимовича Лазарева (рис. 1) находится на слуху, жизнь и творчество его до сих пор не становились темой специального исследования. Вероятно, этим стоит объяснять неточности и пробелы, встречающиеся в изданиях справочного характера и популярных публикациях при упоминании данного мастера. В настоящей статье, основанной на изученных и впервые вводимых в научный оборот материалах из архивов Москвы и Петербурга, предлагается комплексная реконструкция творческой биографии Н.Г.Лазарева с уточнением атрибуции некоторых его построек.

Начать стоит с того, что мистифицировано само происхождение Никиты Герасимовича. В словаре «Зодчие Москвы» (1998) не указано ни дат его жизни, ни каких-либо сведений о месте его рождения и образовании [33, с. 155]. Согласно биографическому словарю М. В. Нащокиной, он родился в Москве и принадлежал к «обширному армянскому семейному клану Лазаревых» [41, с. 181–182; 39, с. 313–316]; эта информация встречается и у других авторов [43, с. 71–79; 36, с. 248–249]. Далее Нащокина называет в качестве alma mater Лазарева Институт Гражданских инженеров (ИГИ) со ссылкой на личное дело в ЦГИА СПб. [39, с. 313]. Поиск личного дела студента с именем Никита Лазарев в указанном архиве оказался тщетным.

Выяснилось, что номер дела был указан в словаре с ошибкой, а установить это нам удалось, только раскрыв настоящее имя героя, данное ему при рождении. Доверяя информации о национальности нашего героя, мы предположили, что данное сочетание имени и отчества могло иметь армянский эквивалент [32, с. 95], и именно под армянским именем Лазарев мог числиться в бумагах ИГИ. Действительно, в фонде института нашлось личное дело студента *Микиртича Карапетовича Лазарянца* 1866 года рождения [31]. В этом деле хранится справка, выданная Санкт-Петербургской Армянской церковью в 1889 г., следующего содержания: «Микиртич Карапетович Лазарянц означает то же самое имя, что и Никита Герасимович Лазарев» [31, л. 3]. Из этого можно заключить, что представляться Никитой Лазаревым наш герой начал уже в студенческие годы. С момента переезда на постоянное жительство в Москву в середине 1890-х гг. свое армянское имя он, очевидно, уже не использовал.

Документы личного дела из фонда ИГИ проливают свет и на вопрос о месте рождения Лазарева-Лазарянца. Из бумаг следует, что он родился 4 августа 1866 г. в Тифлисе и что отец его был канцеляристом [31, л. 1], служащим частного табачного предприятия на плантациях на Кавказе [4, л. 1 об.]. Кроме того, указывается, что будущий гражданский инженер в 1886 г. окончил Тифлисское реальное училище [31, л. 1; 10, с. 31]. О тифлисском этапе биографии нашего героя нам ничего не известно. Поступить в столичный институт ему удалось лишь с третьего раза, в июле 1889 г. [31, л. 1, 1 об.]. Ввиду испытываемых материальных затруднений, как следует из позднейших воспоминаний Лазарева, он «во время учения давал уроки, которыми поддерживал материальное положение. В летнее же каникулярное время работал на постройках в качестве десятника и техника» [4, л. 20].

Диплом об окончании института, выданный Лазареву-Лазарянцу 2 июня 1895 г., обеспечивал его правом на чин X класса и на ношение установленного знака выпускника института [31, л. 33]. По окончании института Лазарев был приписан к Техническо-строительному комитету Министерства внутренних дел (ТСК МВД) и состоял в должности с июня 1895 г. по февраль 1903 г. [18, л. 1, 2, 9]. Видимо, по линии ТСК молодой инженер был командирован в Нижний Новгород, где участвовал

в подготовке XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки. С июля 1895 г. по сентябрь 1896 г. Лазарев являлся производителем работ по организации научного отдела, постройке павильона «Церковь-школа» (арх. М.Т.Преображенский) и ряда других объектов, а также автором павильонов фирм П.И.Оловяшникова и Г.Г.Адельханова [4, л. 20; 2, с. XII, VIII].

8 июля 1896 г. в Нижнем Новгороде Лазарев обвенчался с вдовой инженера-механика Марией Сафроновной Добровой, урожденной Балабановой [18, л. 4; 17, л. 20, 20 об.; 5] (1856 — 2 апреля 1935, Москва [3, л. 1, 2]). Это событие существенно отразилось на его профессиональной карьере: женитьба на женщине, обеспеченной капиталами, избавила его от материальных хлопот, обеспечила новое социальное положение и широкий круг знакомств.

Осенью 1896 г. чета переехала в Москву, где Лазарев активно включается в строительную деятельность. С октября 1896 г. по май 1898 г. он — архитектор-инженер по отделке строений и ликвидации пожарных убытков Московского отделения Варшавского страхового общества [4, л. 20]. С мая 1898 г. по май 1899 г. — заведующий специальными работами и инженер по расчету железобетонных сооружений одной из строительных контор [4, л. 20]. В дальнейшем, Лазарев выступал уже как глава (совладелец) конторы «Лазарев Н.Г., инженер, и дель-Стротер Ф.А.» [33, с. 155], занимавшейся строительными подрядами и проектированием жилых и промышленных зданий. «С момента окончания Института гражданских инженеров в 1895 г. до 1917 г., — вспоминала впоследствии М.С.Лазарева, — мой муж имел архитектурно-строительную практику, построив в Москве, Харькове, Иваново-Вознесенске, Вышнем Волочке и Чите свыше 40 зданий (фабрично-заводских и жилых)» [3, л. 3; 17, л. 29]. Продолжая сотрудничать с ТСК МВД, в 1899–1900 гг. Лазарев занимался восстановлением сгоревшей части гостиного двора в г. Вышний Волочёк [45, с. 192].

В период 1899–1901 гг. Лазарев много работает на подрядах, связанных с заказами Московской Городской Управы. Он участвует в постройке работного дома в Сокольниках (1899) [11, с. 41], здания Мирового Съезда (1900) [12, с. 33], Третьяковской галереи (1901–1902) [20, л. 40, 42; 13, с. 26; 14, с. 30], Преображенской больницы (1902) [13, с. 24]; есть

информация об участии Лазарева в тендере на исполнение бетонных работ для постройки Медведниковских благотворительных учреждений, хотя предпочтение было отдано другому подрядчику [19, л. 108 об., 109].

Увы, доступ к научно-технической документации на московские здания начала XX в. ограничен, тем не менее, мы постарались составить как можно более полный список построек Н.Г.Лазарева. Имена владельцев уточнялись по адресно-справочным изданиям «Вся Москва» за интересующие нас годы.

В апреле-июне 1901 г. Н.Г.Лазарев занимался ремонтом строений и приспособлением их под новое использование, а также возведением **электростанции и сараев** на участке **Московского Прядильно-Ткацкого училища** (М.Калужский пер., 2) [27, ед. хр. 29. л. 1, 6–10; ед. хр. 30. л. 1, 6–10.].

Доходный дом Алексея Козьмича Ечкина (1902, Арбат ул., 23) [25, ед. хр. 10. л. 1, 9–17; ед. хр. 12. л. 1, 8–14.] (рис. 2) стал дебютом Лазарева как архитектора московского модерна. В апреле 1902 г. в Московскую городскую управу было подано прошение и комплект документов на строительство, включающий в себя, помимо жилого дома с наемными квартирами и магазинами, каменные конюшни с сараи. В литературе часто бытует мнение о назначении постройки в качестве «гостиницы» [37, с. 304; 39, с. 178; 40, с. 507–508; 43, с. 72], однако справочные издания того времени этого не подтверждают (возможно, владение Ечкиных на Арбате путают с их же меблированными комнатами в Неглинном проезде).

Второе здание, спроектированное Лазаревым на Арбате, — **доходный дом Якова Михайловича Толстого** (1904, Арбат ул., 29), также не является «гостиницей» [37, с. 305; 39, с. 178; 40, с. 602–603]. На это указывает не только планировка, типичная для доходных домов того времени, но и воспоминания внучки Я.М.Толстого (1850–1917) К.А.Унгерман: «Бабушка [Мария Александровна Толстая, жена Якова Михайловича] решила построить большой, новый доходный 5-ти этажный дом. Архитектор был Лазарев, который построил много домов на Арбате. В доме было 14 квартир, из которых 6 занимала семья бабушки и дедушки» [42].

Доходный дом неклассного художника Сергея Ивановича Тоона



Рисунок 3. Н.Г.Лазарев. Проект дома Н.И. Миндовского. 1906. Фасад по Мёртвому переулку [24. Ед. хр. 5. Л. 8]

(1905, Арбат ул., 10; не сохран.). По архивным документам нам удалось уточнить имя владельца и род его занятий, которые нигде ранее не упоминались, а также количество корпусов на участке. Кроме того, нами было установлено, что владение в его собственности находилось с 1861 г., а строительством дома занимались дочь Татьяна Сергеевна Тоон и ее супруг Семён Евгеньевич Аронсон, впоследствии ставший владельцем здания. Стоит отметить, что в 1903 г. проект 3-х этажного доходного дома был заказан другому архитектору, но, по неизвестным нам обстоятельствам, реализован не был. В декабре 1905 г. чертежи уже выстроенного Лазаревым единственного дома на участке, были поданы в Городскую управу задним числом [22, ед. хр. 13. л. 1–6; ед. хр. 14. л. 1, 6–9.].

Доходный дом Кузьмы Григорьевича Лобачёва (1904, Волхонка ул., 7) [37, с. 77; 39, с. 314; 40, с. 615–616]. Лепная обработка фасада была выполнена штукатурной мастерской Петра Андреевича Гладышева [40, с. 615].

В 1904–1908 гг. Лазарев перестраивает **особняк в Лялином пер., 18** [39, с. 314], который, по данным адресно-справочных изданий, принадлежал потомственному почетному гражданину, члену Русского фотографического общества, совладельца торгового дома «А.И.Белкина сыновья», выборного московского купеческого сословия, выборного Московского биржевого общества Алексею Алексеевичу Белкину.

Дом Николая Ивановича Миндовского (1906, Пречистенский



Рисунок 4. Дом Н.И.Миндовского. Фотография конца 1900-х гг. [7, 50]

пер., 6/1) [24, ед. хр. 5. л. 1, 6–16; 1, с. 19; 7, с. 50] (рис. 3, 4), вывел Лазарева в число самых именитых архитекторов Москвы начала XX в. Летом 1899 г. владение было приобретено под застройку Московским торгово-строительным акционерным обществом. Архивные документы фиксируют строительную активность на участке в 1901 г. [24, ед. хр. 1. л. 1, 6], однако не раскрывают нам имени архитектора. В конце 1905 — начале 1906 г. участок приобретает текстильный промышленник, директор правления «Товарищества Волжской мануфактуры» Н.И.Миндовский (1860–?). В феврале 1906 г. был произведен слом старых строений и с марта начинается возведение особняка. Нам удалось установить, что постройка была выполнена при участии фирмы художественного цинколитейного завода и производства цинковых строительных работ «Георг Поль» [9, с. LVII].

В 1927 г. в здание въехало посольство Австрии, для чего Лазарев выполнил перестройку дома для административных нужд, надстроив боковые фасады. И хотя некоторые справочные издания указывают на то, что крыло особняка по Староконюшенному переулку было надстроено вторым этажом около 1913 г. [44, с. 86–87; 38, с. 482], архивные источники этого не подтверждают.

Можно предположить, что выбор Лазарева в качестве архитектора был связан с уже установившимся сотрудничеством зодчего с семьей промышленника: в 1905 г. им были построены **службы для особняка** отца Н.И.Миндовского **Ивана Александровича Миндовского** на

Большой Ордынке (д. 43) [37, с. 252–253; 39, с. 314]. Позднее архитектор выполнил перестройку другого **особняка И.А.Миндовского** (1908, 2-й Неопалимовский пер., 14/7) [39, с. 314].

Жилой дом владельца галантерейного магазина и коллекционера живописи и фарфора **Морица Филиппа** (Пречистенка ул., 10). К сожалению, без архивных документов точно датировать работы (скорее всего, речь идет о перестройке фасада), произведенные Лазаревым не представляется возможным. М.В.Нащокина относит их к 1890 г. [37, с. 281; 39, с. 314], но не раскрывает владельческой принадлежности самого здания. Такая датировка является проблематичной, поскольку в 1890 г. Лазарев был студентом ИГИ и не работал в Москве. Другие издания датируют перестройку 1907 г. [33, с. 155; 43, с. 74], что более вероятно.

Строения на участке Московского Акционерного общества Экипажно-автомобильной фабрики Петра Петровича Ильина (1886–1950) (Краснопролетарская ул., 2; не сохран.) не сохранились и впервые были атрибутированы как постройки Лазарева нами [47, с. 249]. Комплекс включал магазин (1906, 1914) [28, ед. хр. 10. л. 1, 6аII, 7; 56, ед. хр. 6. л. 1, 11–17], сборочную мастерскую (1907) [29, ед. хр. 1. л. 1, 6аII, 7], гараж (1908–1909) [29, ед. хр. 2. л. 1, 6аI, 7, 8, 9], конторские помещения (1910) [29, ед. хр. 5. л. 1, 7], сарай (1914) [28, ед. хр. 16. л. 1–5], формовочную и испытательную мастерские (1915) [29, ед. хр. 8. л. 7, 14–18]. Гараж (рис. 5) на 150 машиномест являлся первой многоэтажной стоянкой автомобилей в России. Техническое оборудование отвечало всем современным на тот момент требованиям: грузовой лифт, бензинохранилище, склад шин, мойка, аппараты по диагностике двигателя, помещения для шоферов и места для хранения автомобильных аксессуаров. Современники отмечали, что гараж Ильина «во всех отношениях представлял из себя последнее слово в области постройки современных европейский гаражей в России» [16, с. 11].

В 1907–1917 гг. в проектной конторе Лазарева трудился Сергей Егорович Чернышёв (1881–1963), будущий главный архитектор Москвы. Факт их сотрудничества отмечался в справочно-биографической литературе [33, с. 155, 261; 39, с. 316], а подробно этот сюжет освещен И.С.Черединой в работах, посвященных творчеству С.Е.Чернышёва [34, с. 147; 46, с. 32–36; 36, с. 33–36, 38, 39].

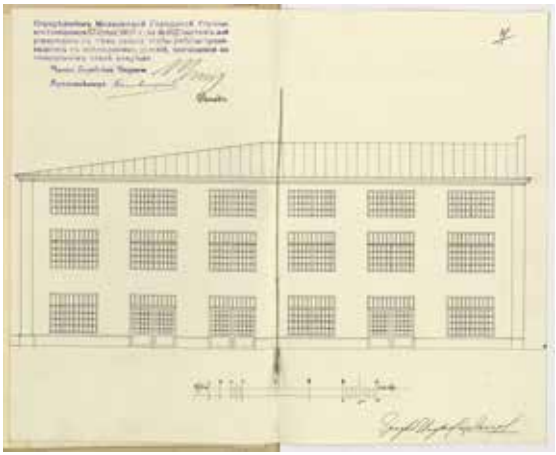


Рисунок 5. Н.Г.Лазарев. Проект гаража Акционерного общества экипажно-автомобильной фабрики П.П.Ильина в Москве. Фасад. 1908 [29. Ед. хр. 2. С. 7]



Рисунок 6. Холодный склад для меховых вещей и мехов Сибирского Торгового дома А.А.Михайлова. Фотография 1910-х гг. [15, 9]

Наиболее яркой совместной работой Лазарева и Чернышёва стал **доходный дом Н.П.Каютовой (Ламановой)** (1908, Тверской бул., 10) [30, ед. хр. 11. л. 1, 7–15; 9, с. 64–65; 46, с. 33, 337; 36, с. 33, 34, 38]. Как и многие заказчики Лазарева, супруги Каютовы были членами Московского автомобильного общества [6, с. 31]. Первые три этажа дома на Тверском бульваре предназначались для мастерской и магазина и только четвертый — под квартиры.

Следующую работу, на которую указывают некоторые исследования, пока сложно идентифицировать. Имеющееся в настоящий момент сведения, не позволяет нам брать на себя ответственность по утверждению либо опровержению этой информации — это **жилой дом** в Староконюшенном переулке. И.С.Чередина не называет точного адреса, но датирует постройку 1909 г., уточняя, что это совместная работа Лазарева с Чернышёвым [46, с. 337]. Справочник «Зодчие Москвы» указывает в качестве адреса постройки дом № 1 [33, с. 155], однако по этому адресу находится дом Н.И.Миндовского, о котором мы говорили выше.

Некоторые исследования также приписывают авторству Лазарева **особняк** (1909–1912, Гоголевский бул., 9) [33, с. 155; 43, с. 74–75]. Можно предположить, речь идет о доме Ивана Андреевича Иевлева (1879, арх. А.Л.Обер). Однако архивные документы свидетельствуют, что реконструкцией здания в 1909 г. занимался архитектор Е.И.Зеленский [26, ед. хр. 11].

Около 1910 г. контора Лазарева активно занимается проектированием доходных домов в Москве: это **доходный дом** зубного врача, члена Московского автомобильного общества **Вильгельма Фёдоровича Грефе** [6, с. 26; 30, ед. хр. 13. л. 1, 7–11**]** (1910, Тверской бульвар, 8, постройка выполнена при участии С.Е.Чернышёва [46, с. 33, 337; 36, с. 34, 39]), **доходный дом** представителя крупной промышленной династии **Николая Дмитриевича Ижболдина** (1872–1958) (1911, Большая Ордынка ул., 68) [39, с. 314] и **доходный дом** надворного советника **Николая Владимировича Салова** (1911, Настасьинский пер., 4) [21, ед. хр. 5. л. 1, 6–11]. **Доходный дом** и **особняк купца Бориса Петровича Капканщикова**, (1911–1912, Вспольный пер., 17; Садовая-Кудринская ул., 18) [37, с. 444; 39, с. 316] расположены на смежных участках и выходят на параллельные улицы. На более репрезентабельную Садовую-Кудринскую выходит особняк, а в переулок — доходный дом. Примечательно, что брат Б.П.Капканщикова Николай Петрович являлся членом все того же Московского автомобильного общества [6, с. 30]. Известно, что особняк Лазарев только перестраивал. Разумно предположить, что первоначальный проект перестройки был сделан Лазаревым и принят к исполнению. Однако позднее переработан Н.Д.Струковым, имя которого фигурирует в связи с этим домовладением [39, с. 412]. Достройка второго этажа, а также пробивка оконных проемов совпадает на лазаревском проекте и современном здании, однако стилистическое оформление фасада иное. Доходный дом — работа выполненная Лазаревым при участии Чернышёва [46, с. 31].

В те же годы Лазаревым был исполнен особняк для **Московского торгово-строительного акционерного общества** (1912–1913, Лопухинский пер., 5. С. 1) [23, ед. хр. 12–14; 43, с. 79].

Среди московских работ архитектора в промышленном строи-

тельстве фигурирует один малоизвестный объект — **холодный склад для меховых вещей и мехов Сибирского Торгового дома Алексея Михайловича Михайлова** (1912, Б. Дмитровка ул., 11. С. 7) (1) [15, с. 5] (рис. 6). В 1911 г. интересующий нас участок был приобретен сыном купца, Николаем Алексеевичем Михайловым (1876–?), между прочим являвшимся директором экипажно-автомобильной фабрики Ильина, для которой также строил Лазарев. 8-этажное здание описывалось в рекламе как «Первый и Единственный в России холодильник, приспособленный для хранения меховых вещей, платья и ковров». Здесь использовалось множество оригинальных идей, внедренных инженером-технологом Михаилом Дмитриевичем Покровским (?–1965) [15, с. 8, 15].

Опыт строительства объектов, предназначенных для поддержания холодной температуры в теплоизоляционной камере, был использован Лазаревым в дальнейшем, когда он был приглашен на работу во вновь образованное Акционерное общество «Волокно Шевелина» в качестве консультанта по специальным изоляционным вопросам в строительной отрасли, а уже в 1914 г. зачислен членом правления общества и состоял в должности до сентября 1918 г. [4, л. 20].

Последней известной архитектурной работой Лазарева, являются **строения на участке** предпринимателя **Ивана Исааковича Джамгарова** (1900-е гг., 1913, Рождественский бул., 21) [39, с. 314, 316]. Построек Лазарева после 1913 г. нами не выявлено. В советский период он часто менял места работы, нигде не задерживаясь подолгу. В ноябре 1918 г. состоял на службе в Московском комитете государственных сооружений («Главкомгосоор») в должности заместителя заведующего отдела по управлению городским и сельским строительством. В марте 1919 г. «Главкомгосоор» был преобразован в Архитектурно-строительный отдел при ВСНХ («Архитстрой»), где Лазарев продолжал служить в той же должности до апреля 1920 г. В 1920–1921 гг. он был консультантом в «Москомгосооре», после увольнения из которого был принят на работу в Строительно-технический отдел Управления Кремлем и Домами ВЦИК и жилищно-строительный подотдел Административно-хозяйственного отдела ВЦИК, где проработал в должности инженера-архитектора и заведующего сметно-проверочной частью до конца 1925 г. [4, л. 20]. К этому периоду относится деятельность Лазарева по

завершению строительства в 1923–1924 гг. (оформление интерьеров и декора, совместно с арх. В.А.Весниным) Народного дома в г. Вичуге (Ивановская обл.) [35, с. 40]. Во второй половине 1920-х гг. он служит в государственных строительных конторах, состоит членом комиссий и консультантом при Госплане СССР, принимая непосредственное участие в формировании строительных нормативов [3, л. 1, 3, 7; 4, л. 20, 31]. Скончался Никита Герасимович Лазарев 18 августа 1932 г. в Москве.

Подводя предварительные итоги исследования, можно говорить о выявлении основных вех и фактов творческой биографии Н.Г.Лазарева, в которой наиболее плодотворным являлся период 1899–1913 гг. Нам удалось дополнить перечень работ мастера, наметить некоторые закономерности развития его творческой практики, обусловленной социальными связями архитектора и заказчиков, которые принадлежали к одному имущественному классу и нередко были объединены интересом к техническим новинкам.

Примечания:

1. Автор благодарит ЗАО «Меховой холодильник» и лично А.М.Кишиневскую за предоставленную информацию и возможность ознакомиться с материалами архива.

Библиография:

1. Архитектурная Москва. Ежегодник. Вып. 1. — М., 1911.

2. *Барановский Г.В.* Здания и сооружения Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. — СПб., 1897.

3. ГАРФ. Ф. А539. Оп. 4. Д. 774.

4. ГАРФ. Ф. Р1235. Оп. 138. Д. 2650.

5. Государственный центральный театральный музей имени А.А.Бахрушина. Ф. 317. Д. 1365.

6. Ежегодник Московского автомобильного общества. 1913–1914 гг. — М., [1914].

7. Ежегодник Московского архитектурного общества. 1909. Вып. 1.

— М., [1909].

8. Ежегодник Московского архитектурного общества. 1910–1911. Вып. 2. — М., [1912].

9. Ежегодник Московского архитектурного общества. 1912–1913. Вып. 3. — М., [1914].

10. Институт гражданских инженеров. Личный состав, распределение учебных занятий и прочие сведения на 1891–1892 учебный год. — СПб., 1891.

11. Отчёт Московской Городской Управы за октябрь 1899 года // Известия Московской Городской Думы. Ноябрь 1899 года. — М., 1899.

12. Отчёт Московской Городской Управы за январь 1900 года // Известия Московской Городской Думы. Февраль 1900 год. — М., 1900.

13. Отчёт Московской Городской Управы за март 1902 года // Известия Московской Городской Думы. Апрель 1902 год. — М., 1902.

14. Отчёт Московской Городской Управы за май 1902 года // Известия Московской Городской Думы. Июнь 1902 год. — М., 1902.

15. *Покровский М.Д.* Холодный склад для мехов Сибирского Торгового Дома А.М.Михайлова в Москве. — М., 1915.

16. Постройка грандиозного гаража в Москве // Автомобилист. — 1908. — № 20–21. — С. 9–11.

17. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 1316.

18. РГИА. Ф. 1293. Оп. 128. Д. 32.

19. ЦГА г. Москвы, ОХД до 1917 г. Ф. 179. Оп. 54. Д. 495.

20. ЦГА г. Москвы, ОХД до 1917 г. Ф. 179. Оп. 54. Д. 608.

21. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 1. Д. 11.

22. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 9. Д. 8.

23. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 9. Д. 346.

24. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 9. Д. 456.

25. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 9. Д. 617.

26. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 9. Д. 683.

27. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 12. Д. 339.

28. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 14. Д. 555.

29. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 14. Д. 556.

30. ЦГА г. Москвы, ОХНТДМ. Ф. Т-1. Оп. 15. Д. 202.

31. ЦГИА СПб. Ф. 184. Оп. 3. Д. 2009.

32. *Абрамян Р.М.* Практика трансформации имён в армянской общине Москвы XVIII — начала XX вв. // Вспомогательные и специальные науки истории в XX — начале XXI в.: призвание, творчество, общественное служение историка. Материалы XXVI Международной научной конференции. 14–15 апреля 2014 г., Москва. — М., 2014. — С. 94–96.

33. Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма. 1830-е — 1917 гг.: иллюстрированный биографический словарь. — М., 1998.

34. *Кудрявцев А.П., Чердина И.С.* С.Чернышев (1861–1963) // Зодчие Москвы. Т. 2. — М., 1988. — С. 145–154.

35. Купеческое строительство Ивановской области: каталог. Вып. 2. — М., 2004.

36. *Лыкошин И.С., Чередина И.С.* Сергей Чернышёв. Архитектор Новой Москвы. 1881–1963. — Берлин, 2015.

37. Москва: архитектурный путеводитель / И.Л.Бусева-Бавыдова, М.В.Нащокина, М.И.Астафьева-Длугач. — М., 2001.

38. Москва: энциклопедия. — М., 1997.

39. *Нащокина М.В*. Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. — М., 2005.

40. *Нащокина М.В*. Московский модерн. — СПб., 2011.

41. *Нащокина М.В*. Сто архитекторов московского модерна. — М., 2000.

42. *Немцевич К.* (ур. Унгерман). Воспоминания. — URL: https://www.proza.ru/2009/10/31/426

43. *Никифоров А*. Никита Лазарев. Архитектор и инженер // Московское наследие. — 2015. — № 1 (37). — С. 71–79.

44. Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. — М., 1989.

45. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Тверская область. Ч. 3. — М., 2013.

46. *Чередина И.С*. Архитектор Москвы. С.Е.Чернышёв. — М., 2014.

47. *Шурыгина О.С*. Автомобильный гараж как новый тип сооружения в отечественной архитектуре конца XIX — начала XX в. (второй половины 1890-х — 1917 гг.) // Архитектурное наследство. Вып. 61. — М.-СПб., 2014. — С. 240–255.

С.А. Астаховская

МЕБЕЛЬ ГАТЧИНСКОГО ДВОРЦА ПО ПРОЕКТАМ АРХИТЕКТОРА Р.И. КУЗЬМИНА

Во время перестройки Гатчинского дворца в 1845–1858 годах Р.И.Кузьмин занимается и мебельным убранством новых интерьеров. В Арсенальном каре были устроены жилые и приемные комнаты для императорской семьи в разных исторических стилях. По проектам архитектора производством новой мебели и реставрацией старой занимались придворные мебельщики Гамбс и Тур.

During reconstruction of the Gatchina Palace in the years 1845–1858 R.Kuzmin engaged in furniture and decorations of new interiors. The Arsenal Wing have been arranged residential and state rooms for the imperial family in different «historical styles». Production of new furniture designed by the architect, and the restoration of old furniture makers engaged Gumbs and the Tour.

Ключевые слова: Арсенальное каре, Гамбс, Гатчинский дворец, Р.Кузьмин, мебель, Тур.

Keywords: Arsenal Wing, Gumbs, Gatchina Palace, R.Kuzmin, furniture, Tour.

С 1828 года, после смерти вдовствующей императрицы Марии Федоровны, Гатчинская резиденция вновь становится собственностью царствующего императора Николая I. Уже к 1830 году государь озаботился обновлением мебели в Гатчинском дворце. После прошедших в Гатчине торгов на закупку мебели для дворца, Я.В.Захаржевский [1] передает пожелания государя в письме директору города Гатчины, генерал-майору Штенгеру [2]:

«…нужным считаю присовокупить, что как главное условие должно заключаться в том, чтобы вещи были прочные и чистой отделки, а не рыночные… Подушки из стульев и диванов, гораздо лучше если будут вываться, а часть ширм заказать филенчатых…» [3].

Со временем император понимает, что Гатчинский дворец требует глобальной перестройки для размещения в нем как мемориальных комнат своего отца, императора Павла I, так и парадных залов для официальных приемов и жилых помещений для большой семьи и многочисленной свиты, а также гостей, без присутствия которых не обходятся роскошные семейные праздники.

Воплотить мечты и желания императора в жизнь довелось архитектору, профессору академии художеств Р.И.Кузьмину [4]. С 1845 по 1858 года он занимается перестройкой дворца. Деятельность архитектора этого периода рассматривалась в статьях многих исследователей [5]. Но оказалось, что один из аспектов его деятельности не был рассмотрен — это работа Кузьмина, касающаяся мебельного убранства интерьеров вновь отстроенной части дворца.

После получения заказа на перестройку Гатчинского дворца перед Кузьминым оказалось обширное поле деятельности для воплощения его творческих замыслов, хотя над ним и довлела фигура августейшего заказчика, очень требовательного, знающего и умеющего считать деньги. Парадные помещения Центрального корпуса остались практически без изменений, а вот Кухонное и Арсенальное каре полностью перестроили. Кузьмин значительно увеличил внутреннее пространство боковых корпусов, получив возможность для создания практически еще одного «дворца во дворце», которым стало Арсенальное каре. Все интерьеры вновь выстроенного каре были отделаны в духе историзма, полностью захватившего все области культуры и искусства в России: Ренессанс, рококо, готика в архитектурном оформлении и меблировке, выполненной в полном соответствии с модой и вкусами этого времени.

В Арсенальном каре в 1845–1850-м годах были устроены жилые помещения для семьи Государя, Наследника престола и членов императорской семьи, которые были непритязательны в своих потребностях. В интерьерах, принадлежавших непосредственно императорской чете, прослеживается четкое разделение на «женскую»

и «мужскую» половины, отличающиеся по характеру убранства. Так в строгих, сухих, «отдающих казенщиной» комнатах Николая I преобладает мебель, получившая условное название «николаевского ампира» или «николаевского классицизма». Комнаты императрицы Александры Федоровны, в свою очередь, отличались изяществом и даже некоторым жеманством, и носили отпечаток художественных вкусов 1850-х годов, как и апартаменты семьи цесаревича-наследника.

Интересно, что в Гатчинском дворце в одной анфиладе устраивается ряд совершенно разных стилистически интерьеров. И именно здесь больше, чем в каком-либо другом из вновь выстроенных императорских дворцов, прослеживаются черты стиля, называемого «бидермейер» [6]. Возникнувшего в немецком и австрийском искусстве и, благодаря своей «интимности» и «человечности», получившего широкое распространение в России.

Основная часть этих интерьеров известна нам по знаменитым акварелям, выполненным в 1850-х — начале 1880-х годов И.П.Вольским [7], Э.П.Гау [8] и Л.Премацци [9], по жанровым зарисовкам М.Зичи [10] и А.Ф.Чернышова [11], а также по любительским интерьерным зарисовкам членов императорской семьи. Мы полностью можем полагаться на эти источники, так как убранство многих изображенных на них интерьеров практически не изменялось до 1920-х годов, что подтверждается архивными документами, описями и фотографиями.

Начнем с того, что 28 октября 1846 года генерал-адъютант Адлерберг [12] сообщает В.Я.Захаржевскому, что Государь Император повелел внутреннюю отделку перестраиваемого Арсенального каре Гатчинского дворца поручить архитектору А.И.Штакеншнейдеру [13], плодотворно работающему в это время в Петергофе, любимой резиденции Николая I, и постепенно ставшему «личным» архитектором императора. В связи с этим Адлерберг просит приказать архитектору Кузьмину передать планы дворца Штакеншнейдеру для работы после их утверждения Императором [14]. Но Штакеншнейдер поспешил приехать в Гатчину для ознакомления с будущей работой. В своем рапорте Захаржевскому он сообщает, что «осматривал комнаты Арсенального каре и существующую там старую мебель и нашел, что из оной мебели часть

может быть употреблена при Арсенальном и остальная при Кухонном каре с надлежащим исправлением» [15]. Это предложение вполне соответствовало планам бережливого императора, как будет видно в дальнейшем. Скорее всего, Р.И.Кузьмин негативно воспринимает такое вмешательство «конкурента» в свою работу и всячески старается препятствовать этому, затягивая передачу документов под разными предлогами.

Наконец Кузьмин получает возможность работать самостоятельно и осенью 1849 года подает на рассмотрение Государю составленные по высочайшему повелению «рисунки мебели, соответственно стилю самих комнат» [16] и смету, необходимую для изготовления предметов, а также обивки мебели и стен.

В сентябре 1850 года Император, скромный в своих пожеланиях, требует от архитектора, «чтобы в комнатах Его Величества мебель была прежняя; в апартаменты же Государыни императрицы, выбрать из прежней мебели, которая получше» [17]. Это распоряжение доводится до Р.И.Кузьмина, и его просят учесть при составлении смет, какую мебель он собирается использовать. Возможно, что такое предписание не очень понравилось архитектору, так как несколько сковывало его творческую активность, да и ремонт и реставрация мебели всегда были процессом более хлопотным и дорогостоящим, чем изготовление новых предметов. Тем не менее, через Гатчинское дворцовое правление Кузьмин сообщает, что в комнатах Государя императора мебель «согласно прежнему назначению будет поставлена старая, но по случаю увеличения числа комнат потребует в дополнение частью новую; та же мебель, которая находилась в комнатах Государыни Императрицы, поставлена по распоряжению Высшего начальства в Кухонное каре, а потому я полагал бы… в комнатах на половине Ея Величества сделать мебель новую, в том стиле, в котором будут отделываться сами комнаты» [18]. Это давало архитектору возможность проявить свое мастерство в создании единого декоративного ансамбля. «При чем имею честь доложить вашему превосходительству, — добавляет Кузьмин, — что из прежней мебели в апартаменты государыни Императрицы выбрать нечего… Кроме одной комнаты, для которой имеются стенные обои шитые по канве и мебель обита также шитой канвой» [19]. Здесь речь



Рисунок 1.
Э.П.Гау. Гостиная императрицы Марии Федоровны. 1876. Акварель, гуашь. ГМЗ «Гатчина»

идет о, так называемом, Дубовом, или Малом кабинете императрицы. Необходимо отметить, что идея убранства этого интерьера останется неизменной и будет воплощена. Тем не менее, в октябре 1850 года Министерство императорского двора снова обращается к архитектору Штакеншнейдеру с просьбой перепроверить сметы Р.И.Кузьмина на меблировку комнат [20].

Наконец, 20 декабря 1850 года была высочайше утверждена меблировка комнат Ея Величества Государыни Императрицы, Его Величества Государя Императора, Ея Высочества Государыни Цесаревны, Его Высочества Государя Наследника, а также служебных и парадных интерьеров Арсенального каре [21]. В фонде чертежей ГМЗ «Гатчина» сохранилось несколько планов Гатчинского дворца, на которых показана и расстановка мебели в интерьерах.

Но императорские особы не полагались всецело на вкус и способности архитектора. Так, Государыня императрица «в собственных своих апартаментах соизволила сделать нижеследующие замечания» [22]: в гостиной заменить шелк на брокатель и стены «оклеить серыми одноцветными обоями», а не обить тканью, как предлагал Кузьмин. Судя по акварели Э.П.Гау (рис. 1), пожелание императрицы было выполнено. В большом кабинете также заменили предлагаемую архитектором ткань на брокатель малинового цвета, а в Ванной зеркала полагалось разместить «как назначено собственною Его Величества рукою» [23].

Дополнительно по приказу Александры Фёдоровны архитектор



Рисунок 2. Э.П.Гау. Дубовый кабинет Александры Федоровны. 1877. Акварель, гуашь. ГМЗ «Гатчина»

представляет «два рисунка в карандаше: 1ый кровати в опочивальную Государыни Императрицы с показанием занавесей вокруг оной и 2й внутренность ванной с означением мест кои предполагается убрать ситцем, которого образчики при сем прилагаются». На рапорте резолюция: «Государыня Императрица изволила утвердить как рисунки, так и ситец, находящийся в камерцалмейстерской части для ванной в Гатчине. 26 апреля 1851» [24].

В документе 1851 года снова упоминается и о меблировке «Малого кабинета» (или Дубового): «Мебель орехового дерева имеется в Гатчине. Стены предполагается по-прежнему убрать хранящимися конвейными полосами, обделанными в рамах орехового дерева с кронштейнами, на коих помещаются фарфоровые фигуры…» [25] (рис. 2).

Но, помня распоряжение императора, Кузьмин совместно с К.А.Туром рассортировывает старую мебель, имеющуюся в Гатчинском дворце и которую можно будет использовать для меблировки Арсенального каре. В своем рапорте в Дворцовое правление он сообщает, что это в основном кресла и стулья. Диванов и столов очень мало «невозможно было составить полный комплект ни для одной комнаты» [26]. Недостающую старую мебель набирают в кладовых и на складах в Таврическом дворце, Петергофе, Эрмитаже.

Гатчинский дворец расширился и обогатился новыми парадными

и жилыми интерьерами, меблированными не только «современной» мебелью, но и вывезенными с Петербургских мебельных дворцовых складов шедеврами прошлых лет. Таким образом, во дворце появляются отдельные предметы, не являющиеся частью задуманного ансамбля, но уместные здесь по стилю и истории создания. Архитектор предоставляет новую смету, в которую включает как исправление старых вещей, так и изготовление «дополнительных вещей, подобных старым» [27] и новой мебели.

Р.И.Кузьмин составляет «Кондиции», своеобразное техническое задание, для проведения торгов на «исправление старой, приделание к ней новой, и изготовление вновь мебели и на производство обойной работы в Арсенальном каре Гатчинского дворца». В торгах приняли участие мебельные фабриканты Тур, Лизере, Гальпен, Михаил Яковлев, Гамбс [28].

Весной 1851 года Канцелярия Министерства императорского двора выделяет средства на меблировку Гатчинского дворца с указанием: «… употребить при том всю возможную заботливость, чтобы изготовление мебели и обойные работы по первому и антресольному этажам были производимы прочно, успешно и согласно с утвержденными рисунками, и чтобы меблировка этажей была окончена непременно к 1му августа сего года» [29].

В мае 1851 года были подписаны договора с Почетным гражданином и мебельным фабрикантом Петром Андреевичем Гамбсом [30] и мебельным фабрикантом Карлом Андреевичем Туром на изготовление мебели в комнаты Арсенального каре [31]. Причем Тур занимался изготовлением драпировок и занавесей для всех вновь отделанных помещений, а также мебели: для комнат семьи цесаревича Александра Николаевича, апартаментов бельэтажа Арсенального каре, Готических галерей нижнего этажа и бельэтажа Арсенального каре; для комнат верхнего этажа Центрального корпуса дворца; изготовил новую мебель для парадных интерьеров бельэтажа Центрального корпуса, а также занимался реставрацией, ремонтом и копированием старой мебели.

Гамбс же взял на себя меблировку комнат государя императора и государыни императрицы. В архивных документах неоднократно



Рисунок 3. Э.П.Гау. Спальня императрицы Александры Федоровны. Фрагмент. Акварель, гуашь. ГМЗ «Гатчина»



Рисунок 4. Э.П.Гау. Большой кабинет Александры Федоровны. Фрагмент. Акварель, гуашь. ГМЗ «Гатчина»

фигурирует курьезный момент, касающийся знаменитого мебельщика: в предписании Захаржевскому о Высочайшем повелении на изготовление мебели и обойные работы было специально указано: «… приказать наблюсти, дабы потребный для мебели конский волос был такой доброты, чтобы никогда не заводилась моль, оказывающаяся всегда в мебели фабрикантом Гамбсом поставляемой» [32]. Несмотря на все предостережения, весной 1853 года смотритель Гатчинского дворца Новиков сообщает в Дворцовое правление, что в новом диване на половине императора развелось много моли, пришлось убрать спинку и матрас «дабы не усилилась оная моль в прочией мебели», он просит дворцовое правление приказать Гамбсу «диван починить и волос переменить» [33].

Доделка мебели во все интерьеры Гатчинского дворца продолжается вплоть до 1857 года. И даже если в документах не звучит напрямую имя Р.И.Кузьмина, известно, что все работы по строительству, ремонту и убранству интерьеров производились именно под его руководством. Изготовление дополнительных подножных скамеечек,

кресел и столиков, золоченых рам для картин и прочей мелочи не могло пройти без ведома Кузьмина. Так в 1853 году придворный мебельщик П.А.Гамбс дополнительно сделал в опочивальню витрины для драгоценностей [34]: «Витринок внутри оклеенных масаковым шелковым бархатом — 2, Под оными комодов — 2» (рис. 3). А Туром среди прочего были дополнительно изготовлены «два экрана для миниатюрных портретов на письменный стол» и «мольперт на одной ножке с обоих сторон для навешивания миниатюров» [35] в Большой кабинет императрицы (рис. 4).

Многие предметы, созданные в 1850-х годах для Арсенального каре, заслуживают отдельной статьи и дополнительных исследований. Например, табуреты и банкетки для Готических галерей в «китайском вкусе» [36], сделанные Туром, образ которых скопирован с китайских стульев и кресел середины XVIII века, находившихся в дворцах Петергофа, Ораниенбаума и Царского села. Или устройство и отделка тем же Туром «комнаты старинной (boiserie)» в бельэтаже Арсенального каре [37].

Отдельно можно рассматривать и «разные перемены и переделках в комнатах Главного корпуса» Гатчинского дворца. В 1855 году Кузьмин начинает работы по «капитальному исправлению снаружи и внутри главного корпуса, с полуциркулями Гатчинского дворца», в ходе которых были проведены не только ремонтные работы, но и первые реставрационные работы [38] в парадных залах Центрального корпуса. Кроме этого, была заказана и меблировка в разных стилях [39]: в гостевых квартирах верхнего этажа предполагалась мебель в «современном стиле», в Белом зале и Туалетной мебель заменяли на «новую резную в стиле комнаты», а вот в Греческую галерею были изготовлены стулья в «стиле Empire».

Роман Иванович Кузьмин как архитектор обладал тонким чувством вкуса и стиля, и, являясь знатоком европейского искусства и архитектуры, он с одинаковым мастерством удивительно точно вписывал новые предметы в существующие исторические интерьеры, старинные, антикварные вещи вживлял в новое пространство и, конечно же, оказался великолепным мастером модного «второго рококо».

К сожалению, пока не обнаружено ни одного рисунка и ни одного эскиза мебели подписанных мастером, о которых упоминалось выше. Но работа по изучению дворцовых коллекций и архивных материалов продолжается и, надеюсь, принесет много интересных находок.

Примечания:

1. Захаржевский Яков Васильевич — Генерал-лейтенант, Главноуправляющий Царским селом, Петергофом и Гатчиной и кавалер.

2. Штенгер Федор Андреевич — генерал-майор, директор города Гатчины с 1805 по 1829.

3. РГИА. Ф. 486. Оп. 4. Д. 42. Л. 48.

4. Кузьмин Роман Иванович (1811–1867) — архитектор, художник, реставратор, знаток исторических стилей, академик, профессор Императорской академии Художеств.

5. В 2011 году в Гатчинском дворце прошла выставка, посвященная 200-летию со дня рождения Р.И.Кузьмина, на которой была широко представлена вся деятельность зодчего и, в частности, работы в Гатчинском дворце и городе Гатчина. См.: Петрова О.В. Виртуоз «умного выбора». Альбом-каталог. СПб.: ООО «Союз-Дизайн», 2011. 119 с.: ил.

6. Бидермейер (бидермайер; нем. *Biedermeier*) — художественный стиль, направление в немецком и австрийском искусстве, распространённый в 1815–1848 годах. Стиль получил свое название по псевдониму *«Готлиб Бидермейер»*, под которым немецкий поэт Людвиг Айхродт печатал в журналах эпиграммы. Слово *Bieder* переводится как «простодушный, обывательский». В целом псевдоним означает «простодушный господин Майер». (https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%B5%D1%80 (дата обращения: 22.01.2016).

7. Вольский Иван Петрович (1817–1868) — рисовальщик, академик Императорской Академии художеств.

8. Гау Эдуард Петрович (1807–1887) — художник-акварелист, академик «перспективной акварельной живописи». Создал 59

акварелей с видами интерьеров Гатчинского дворца: личных апартаментов членов императорской семьи, парадных интерьеров, ряда гостевых комнат.

9. Премацци Луиджи (Людвиг Осипович) (1814–1891), художник акварелист, академик, профессор «перспективной и акварельной живописи» Императорской академии художеств. Создал 2 изображения парадных интерьеров XVIII века из Гатчинского дворца.

10. Зичи Михаил Александрович (1827–1906) — рисовальщик и придворный живописец Александра II и Александра III.

11. Чернышов Алексей Филиппович (1824–1863) — придворный рисовальщик, академик.

12. Адлерберг Владимир Федорович (1791–1884) — граф, генерал адъютант, начальник военно-походной канцелярии Его Императорского величества.

13. Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802–1862) — архитектор, выдающийся представитель историзма в русской архитектуре.

14. РГИА. Ф. 491. Оп. 4. Д. 479. Л. 13.

15. Там же. Л. 62.

16. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 176. 1850. Л. 2.

17. Там же. Л. 5.

18. Там же. Л. 8–8 об.

19. Там же. Л. 9 об.

20. Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XIX век. — СПб.: ООО «Союз-Дизайн», 2007. — С. 278–279.

21. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 189. 1851. Л. 30–31 об.

22. Там же. Л. 33–33 об.

23. Там же. 33–33 об.

24. Там же. 1851. Л. 34.

25. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 190. Л. 4 об.

26. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 189. 1851. Л. 9.

27. Там же. Л. 9 об.

28. Там же. Л. 12.

29. Там же. Л. 4.

30. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 214. Л. 3.

31. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 194. л. 21–21 об.

32. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 214. Л. 1; РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 189. 1851. Л. 4.
33. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 214. Л. 27.
34. Там же. Л. 31.
35. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 48.
36. Там же. Л. 13.
37. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 194. Л. 58–58 об.
38. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 394. Л. 14, 51–56 об.
39. Там же. Л. 37 об., 64.

Библиография:

1. *Ботт И.К., Канева М.И.* Русская мебель (История. Стили. Мастера). — СПб.: Искусство-СПб, 2003.
2. Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XIX век. — СПб.: ООО «Союз-Дизайн», 2007.
3. *Макаров В.К.* Мебель XIX века // Научный архив ГМЗ «Гатчина». Инв. № 20. Бюллетень № 10. — 31 с.
4. *Янченко И.К.* Работа над каталогом мебели в комнатах Николая I и Александры Федоровны в Гатчинском дворце // ЦГАЛИ СПб. Ф. 468. Оп. 1. Д. 289. 43 л.

П.Д. Буш

ИНФОРМАТИВНОСТЬ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУИНИРОВАННОГО ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ

В основу статьи положено рассмотрение руинированного объекта культурного наследия в качестве артефакта музейного образца с определенными атрибутивными характеристиками. Рассмотрен вопрос информационного поля и информационного потенциала руинированного памятника архитектуры. В качестве апробации передачи информации о руине с помощью средств дополненной реальности в статье описан опыт создания мобильного приложения «Памятники Кёнигсберга», представляющего собой виртуальное воссоздание разрушенного замка Бранденбург в селе Ушаково.

Keynote of this article is to research ruined object of cultural heritage as exhibited museum object. Much attention is given to disclosure of the information field and the information potential of ruined object of cultural heritage. As an approbation of transferring the information about ruin by the means of augmented reality in report is noted the experience of creating of the mobile application «Monuments of Koenigsberg», that represent virtual reconstruction of demolished Brandenburg castle in Ushakovo.

Ключевые слова: руины, информационное поле, информационный потенциал, дополненная реальность, Кёнигсберг, экспонат.

Keywords: ruin, ruined, information potential, augmented reality, Koenigsberg, exhibit.

Руинированный объект культурного наследия, благодаря определенному спектру характеристик, можно рассматривать как артефакт музейного образца, поскольку превалирование качеств

уникальности, соединение познавательного интереса и эстетического восприятия объекта сближает руину с экспонатом, который с утратой функционального содержания теряет некоторые черты архитектурного произведения.

Термин руина имеет двойной смысл — это одновременно и процесс, и исход этого процесса [7, 2]. Изначально, будучи цельным структурированным единством, под воздействием как внешних, так и внутренних причин здание подвергается распаду и разрушению. Но также термин означает результат разрушения, остатки распада, которые сопротивляются времени, чтобы засвидетельствовать то, что было когда-то, и обеспечить возможность обратимости, проделываемую в целях восстановления корней или нахождения идентичности.

Руина — это не только слабый голос из частично исчезнувшего прошлого, прежде всего, это генератор памяти. Через руины мы можем понять, как пишет Сеттис [8, 15], «присутствие прошлого, <….> наслоение сегодняшнего дня на множественное вчера». Архитектурные творения прошлого, которые дошли до нас, могут быть показаны в ряде аспектов — от археологических раскопок в историческом здании до городской ткани. Все эти находки редко сохраняют их исходные характеристики, чаще они являются результатом предыдущих изменений, которые могут произойти из-за преднамеренного вмешательства или естественных причин. Часто остаются только фрагменты первоначального замысла, обработанные в результате серии вмешательств, наслаивающихся по времени. На вопрос о том, как наличие «руинирования» может повлиять на проектирование и какой тип взаимодействия руина установит с архитектурой, мы можем ответить, что это почти всегда приводило к обогащению сферы проектных решений как на теоретическом уровне, так и на конструктивном. Изучать ее также можно с помощью анализа как в сознательном, так и в бессознательном. Именно выхваченные практически хаотично из общего фона факты и иконография подчеркивают слоистую рваную суть перестраивавшегося и разрушавшегося на протяжении долгого времени объекта [6, 7]. Судить о мемориальной ценности памятника или о принадлежности его к какому-либо стилю, или об истории его разрушения с первого взгляда может только узкий специалист, поэтому

большая часть посетителей руин опирается на первое ощущение. Недостаток знания при рассмотрении руин приводит к необходимости превалирования предположительных характеристик. Если посмотреть на архитектуру прошлого, часто можно видеть в ней «палимпсест» сложных процессов трансформации (греч. παλίμψηστον, от πάλιν — опять и ψηστός — соскобленный, лат. *Codex rescriptus*) — рукопись на пергаменте (реже папирусе) поверх смытого или соскобленного текста [5, 1]) в связи с неоднократными изменениями исторических и социальных условий и проектными допущениями, неприемлемыми сегодня. Часто случалось, что архитектура прошлого изыскивала новые возможности для существующих структур с использованием методов повторной сигнификации пространства на основе процессов, которые были необходимы в тот момент и изменяли типологию здания.

Руину рационально рассматривать с точки зрения ее информационного содержания. Информационный потенциал руины складывается из трех основных составляющих:

1. степени сохранности изначального произведения;
2. информации, зафиксированной разрушенным архитектурным сооружением;
3. информации о его происхождении и истории.

При этом выявленная, известная информация об объекте (информационное поле) всегда меньше информационного потенциала. Недостаток информативности придает памятнику загадочность, становится причиной повышения эмоционального воздействия на реципиента. Способность воздействовать на эмоциональную сферу человеческой личности является важным свойством руинированного объекта культурного наследия. Источником воздействия может стать как информация о памятнике, так и ее отсутствие. Экспрессивность руины связана с такими известными в теории музееведения качествами, как древность, мемориальная ценность, необычность или узнаваемость [2, 39]. Они являются фундаментальными аспектами ценности музейного экспоната, они же важны и для оценки руины. Руина демонстрирует то, что происходило в мире на отдельном участке. Она перестает работать как здание и становится неким свидетельством прошлого,

подлинным артефактом, в котором рука человека читается меньше, чем сила времени, природы и обстоятельств [9, 135]. Работа с руинами стремится к воскрешению памяти через памятник архитектуры. Сооружение прошлого преподносится как своеобразный артефакт, воскрешая таким образом ритуал памятника. Это в некотором роде зеркалирование как исторической первоначальной памяти объекта, так и истории его разрушения.

Руина — это не только объект культурного наследия, но и символ. Руина — неприукрашенный слепок времени. Местные материалы, использующиеся для застройки в городах, формировали единство фактур и цвета, компенсируемое стилевым и образным разнообразием. Современные же торговые международные отношения позволяют использовать любой материал, и космополитичность городов дополняется отсутствием признаков местности в зданиях. Это сказывается и на психологическом восприятии, поскольку чувство места в значительной степени зависит от визуального и колористического решения окружающей среды.

Руиной можно назвать не любые развалины. Этот термин предполагает, что разрушенное здание некогда было значительным. С этой позиции эстетики прошедшего важно различение эпитетов «древний», «старый», «старинный». Термин «старый» ассоциируется с продлеваемым прошлым и не подразумевает уникальности объекта, поэтому он не применим к руине, прошлое которой уже четко отделено от нее. «Старинный» и «древний» предполагают наличие некой устойчивой индивидуальности или «экземплярности». Термин «старинный» отсылает к наличию в прошлом функции, утраченной на данный момент, и также не подходит для описания руины по причине того, что старинное предполагает сохранение целостной формы объекта. А «древний» объект может быть как целым, так и фрагментом. Поэтому именно термин «древний» наиболее сопоставим с руинированным объектом.

Кроме того, важно рассмотрение руины с точки зрения эстетики ветхости, так как при созерцании руины на первый план выходит ощущение временности и конечности сущего [11, 7]. Но если ветхое находится на грани разрушения, то руинированное уже разрушено.

При восприятии руины внимание фокусируется на произошедшем в прошлом факте ее разрушения, а не на будущем разрушении. Поэтому руина несовместима с термином «ветхий».

Руина не вечна. Будучи когда-то цельным зданием, она превратилась в остатки здания, но сохранила превалирование вертикальной ординаты. При отсутствии консервационных работ она превратится в остатки остатков, приобретя качества больше археологического объекта, нежели архитектурного. Разрушенное здание образно находится на границе бытности вещью и остатком вещи.

Информационное поле объекта при значительных потерях памятника архитектуры всегда остается неполным, поскольку некогда цельные формы не могут быть восприняты реципиентом. Чтобы правильно понять и осознать материальные остатки, нужно зачастую прибегать к помощи информационных носителей, будь то путеводитель или гид.

Руинированная историческая ткань — это материализованная история, и она обеспечивает самим фактом своего существования реальную связь с прошлым [10, 36]. Но физические остатки здания — это не единственный источник достоверной информации. Способов донесения информации до потребителя может быть множество: печатные брошюры, иллюстрированные путеводители, планы и модели, иллюстрирующие поэтапное развитие объекта (модели как тактильные, так и виртуальные), графические панели, выставки артефактов, связанных с объектом, работа профессиональных гидов с сопровождением на нескольких языках, аудиогиды, виртуальная реальность и интерактивное телевидение, реконструкции исторических событий.

История памятника всегда лучше всего объясняется непосредственно на месте, и устное сопровождение является важным аспектом управления туризмом. Как минимум она должна объяснить предварительно состояние здания до разрушения и причину его руинирования. И чем популярнее руина, тем доступнее должна быть информация и значительнее ресурсы, затраченные на донесение информации до туриста.

Успешные современные подходы к интерпретации охватывают

все этапы истории памятника и включают в себя подробную информацию о недавнем прошлом уже после руинирования, имея цель предоставить посетителям полное понимание истории памятника. В Великобритании распространен селективный подход к рассказу о жизни руинированного здания — внимание уделяется особенному временному периоду в истории существования объекта, будь то самая ранняя или величайшая фаза [4, 255]. В этом прослеживается явная аналогия с реставрацией на оптимальную дату, когда при восстановлении памятника архитектуры сохраняются свидетельства не всех строительных этапов, но одного — или первоначального или наиболее ценного в мемориальном или архитектурно-стилевом плане.

Интерпретация часто неразвита и испытывает нехватку ресурсов, так что посетители плохо информированы, при этом манипуляция его вниманием и выделение наиболее выигрышных аспектов содержания памятника могут привести к потере комплексного характера информации об объекте. Дезориентированные посетители могут быть разочарованы своим опытом и, возможно, транслировать свое негативное отношение к месту и его дальнейшему сохранению.

Степень сохранности руинированного объекта культурного наследия играет важнейшую роль в становлении информационного потенциала руины. Зачастую формальное воссоздание материальной составляющей объекта культурного наследия не приводит к увеличению культурной составляющей ценности памятника. Приобретя ценность целого, объект увеличит информационное поле, но при этом безвозвратно сократится информационный потенциал. Теряется возможность домысливания, эмоционального переживания. Приходится признать, что объективная информация — не единственная составляющая информационного потенциала.

Но и кропотливая музеефикация, отчасти восстанавливающая образные характеристики объекта, может не дать ожидаемых результатов. Нужен более широкий спектр мер, раскрывающий ценность руинированного наследия. В Европе, ввиду ограниченности территориального ресурса стран и более внушительных субсидий как со стороны государства, так и со стороны местного сообщества, руины частных имений в большинстве своем подверглись приспособлению

и реставрации. На территории Российской Федерации при отличии плотности застройки ситуация иная: руины часто почти не включены в культурный контекст. Полезным может быть опыт исследования потенциала замков Белоруссии, где положение дел в некотором роде соотносится по масштабу с европейским. Наиболее полно (по мнению исследователей потенциала руин замков Белоруссии [1, 1]) информация раскроется при соблюдении нескольких пунктов.

1. Объединение объектов в маршруты или сети.

В этом случае наладится историческая оправданность размещения памятника. Если рассматривать руинированный объект культурного наследия как аналог музейного артефакта, то необходимо представить его не только как уникальный экспонат, но и как элемент единой крупной структуры в ряду типологически сходных единиц. Конечно, в условиях отдаленности объектов или уникальности зачастую найти типологическую серию не представляется возможным, но наличие хотя бы двух связанных достопримечательных мест обеспечит необходимый результат.

2. Наличие социальной составляющей.

Информация о поэтапном развитии памятника, пластах архитектурной истории и легендах должна культивироваться не столько маркетинговыми усилиями в целях увеличения туристической значимости, но и силами местного сообщества. Реставрация памятника должна включать не только архитектурную, но и социальную часть.

3. Презентация всех сторон ценности руины различными средствами.

Одним из них может быть использование средств дополненной реальности. Их использование при презентации руины сочетает преимущества ситуации такой новой формации сознания современного молодого поколения, как клиповое сознание (возможность подачи информации о первоначальном облике здания с помощью визуальных образов) и возможности 3D воссоздания руинированного объекта культурного наследия при временной невозможности его реставрации и реконструкции.

Элементы дополненной реальности уже начинают входить

в повседневную жизнь. Их назначение состоит в том, чтобы информация о физическом окружении воспринималась в наиболее полной мере [3, 1].

Аналогом может служить размещение актуальной информации на лобовом стекле военных самолетов для экономии времени при маневрировании (военная техника) или дополнение информации при эндоскопии данными, полученными при проведенных ранее обследованиях, выводимыми в поле зрения хирурга, что позволяет сократить потери при операционном вмешательстве (медицина). Штрихкодовый ярлык с QR-кодом также является элементом дополненной реальности.

Множество руинированных объектов на территории Российской Федерации нуждается в реконструкции или, по крайней мере, консервации и благоустройстве окружающей территории для возможности досконального и безопасного изучения в академических, образовательных или туристических целях. Для запуска этого процесса необходимы первые не кардинально изменяющие ситуацию меры, требующие минимальных затрат бюджета.

В проекте «Монументы Кёнигсберга» в соавторстве с Е.Соловьём после превалирующей образовательной цели задачей было постараться ввести руину замка Бранденбург в Гурьевском районе Калининградской области в реестр туристических объектов и тем самым запустить долгосрочный процесс реконструкции и регенерации, требующий внушительных затрат, часть из которых возможно будет взята из средств, полученных от осмотра памятника. Поэтому авторский коллектив проекта посчитал необходимым воссоздать руину в 3D реальности, чтобы не в макете и на визуализациях увидеть пусть лишь некоторые видовые точки ансамбля, но иметь возможность «походить» по интерьерам и дворам замка, узнать информацию о всех сооружениях, их первоначальной функции и истории эксплуатации, перестройки и разрушения.

Дальнейшим этапом деятельности станет популяризация руинированного объекта культурного наследия для привлечения добровольцев и средств для начала работ по консервации. Вовлечение в работу как школьников со всего мира, так и местных

учеников из Калининграда и Калининградской области позволит участникам проекта изучить архитектуру тевтонского ордена, а впоследствии поучаствовать в начальных работах по консервации памятника. Проект не ограничится работой с одним объектом. Планируется воссоздать в 3D все объекты из системы Орденских замков, расположенных на расстоянии около 30 км друг от друга в прибрежной линии и объединенных в единую фортификационную линию. Налаживание связи между ними хотя бы в виртуальной реальности позволит создать цельный туристический маршрут, реанимирующий потенциал Калининградской области.

Дополненная реальность, несомненно, имеет и некоторую негативную окраску, поскольку несет потенциальную опасность вывести архитектурное сооружение из разряда объектов архитектурного проектирования и оставить его в руинированном состоянии ввиду дешевизны виртуальной реконструкции в сравнении с реальной. Но, с другой стороны, результат во многом зависит от первоначальной цели проекта.

Дополненная реальность естественно соотносится с упрощением и клипизированием архитектурного проектирования. Представители архитектурного сообщества зачастую в последнее время предпочитают браться за масштабные проекты регенерации городских территорий.

Виртуальное воссоздание может только дать некоторый люфт во времени, чтобы, к примеру, дать общественности, проживающей в этом месте, или же туристам, или экспертам, имеющим взгляд со стороны, возможность предложить идеи по реорганизации и зачастую просто подключить выпавший участок к инфраструктуре.

Библиография:

1. *Борель Е*. Как руинами замка привлечь туристов? [Электронный ресурс] Режим доступа: http://fly-uni.org/content/kak-ruinami-zamkov-privlech-turistov (дата обращения: 15.09.2015).

2. Основы музееведения: Учебное пособие / отв. ред. Э.А.Шулепова. Изд. 2-е, испр. — М.: Книжный дом «Либроком», 2010. — 432 с.

3. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дополненная_реальность (дата обращения: 11.03.2015).

4. *Ashurst John.* Conservation of ruins. — Butterworth-Heinemann, 2007.

5. [Электронный ресурс] Режим доступа:https://ru.wikipedia.org/wiki/Палимпсест (дата обращения: 10.05.2015).

6. *Buonincontri Francesca* (2011). Architettura contemporanea e tracce urbane ed architettoniche dell'antico. [Tesi di dottorato] (Unpublished).

7. *Зиммель Г.* Избранное. Том 2. Созерцание жизни. Руина. — М.: Юристъ, 1996. — 608 с.

8. *Settis S.* Una panchina davanti ai ruderi // la Repubblica. — 27/10/2006.

9. *Auge Marc.* Rovine e macerie. Il senso del tempo. — Torino: Boilati Boringhieri, 2004.

10. *Riegl Alois*. Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung. — Wien-Leipzig: Braumuller, 1903.

11. *Лишаев С.* Эстетика руины. [Электронный ресурс] режим доступа: http://www.studfiles.ru/preview/4342760/page:7/ (дата обращения: 4.09.2015).

И.А. Теньков

ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА В.Т. ЧЕРНОВОЛЕНКО

В статье анализируется живопись Виктора Тихоновича Черноволенко, истоки его творчества. В его работах прослеживается влияние Микалоюса Чюрлениса, Александра Скрябина. В произведениях Черноволенко живопись неотделима от музыки.

The article examines the paintings of Victor Tikhonovich Chernovolenko origins of his creation. In his creation shows the influence of Mikalojus Ciurlionis, Alexander Scriabin. In creativity of Chernovolenko painting is inseparable from music.

Ключевые слова: Черноволенко Виктор Тихонович, музыкальная живопись, синтез искусств, символизм, космизм.

Keywords: Chernovolenko Victor Tihonovich, musical painting, the synthesis of the arts, symbolism, cosmism.

Виктор Тихонович Черноволенко (1900–1972 гг.) систематического художественного образования не получил и сформировался как художник в московской творческой среде, посещая музеи, публичные лекции, но в его творчестве отразились основные тенденции искусства модернизма первой половины XX века. Чтобы яснее понять истоки творчества Черноволенко, нужно постараться проникнуть в творческую среду начала XX века, понять, какими мыслями грезили художники того времени. В 1926 году на одной из выставок Черноволенко познакомился с Борисом Алексеевичем Смирновым-Русецким, который к тому времени входил в творческую группу «Квадрига». Художники этой группы продолжали традиции символизма в живописи, занимались разрешением проблемы синтеза живописи и музыки, творчество

этой группы также тесно связано с философией русского космизма. Борис Смирнов-Русецкий переписывался с Кандинским как раз в тот временной отрезок с 1922–1927 гг., когда познакомился с Черноволенко, и, вероятно, мог делиться с Виктором Тихоновичем своими впечатлениями от разговора с Кандинским. Василий Кандинский был художником широчайшего диапазона, в сферу его интересов входила не только живопись, но и музыка, поэзия, театр, также его интересовала взаимосвязь различных видов искусств.

В период с 1909 по 1914 год в Мурнау Кандинский создал ряд сценических композиций и текстов, имеющих отношение к идеям «синтеза искусств»: «Фиолетовый занавес», «Зеленый звук», «Черный и белый», «Желтый звук». Последний из них был опубликован в 1912 году в альманахе «Синий всадник». Либретто Кандинского бессюжетно, в чем проявился тот абстракционизм, теоретиком и родоначальником которого он стал. В публикации в «Синем всаднике» есть также подробная световая партитура, указания характера музыки и движений пантомимы [1]. Конечно, мы не можем говорить с уверенностью, переписка между Смирновым-Русецким и Кандинским не выявлена, но можно предположить, что какими-то идеями по синтезу искусств Кандинский мог делиться с молодыми художниками «Амаравеллы».

Идеей синтеза искусств была заражена значительная часть творческой интеллигенции конца XIX — начала XX века. Помимо Скрябина, Чюрлениса, Кандинского, светомузыкальным синтезом увлекался Николай Иванович Кульбин, один из идеологов русского авангарда, меценат, мыслитель, художник, музыкант, философ. Свои взгляды он излагал в популярном для того времени формате свободных лекций. В 1910 г. на русском, немецком и французском языках вышла небольшая книжечка Н.Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества в музыке». Считая «музыку природы» главным параметром свободной музыки, Кульбин явился открывателем нетемперированной музыки и сформулировал идеи четвертитоновой музыки и «омузыкаливания среды». По его мнению, «музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц — свободна в выборе звуков».

Развивая идеи А.Н.Скрябина, М.К.Чюрлёниса, Н.И.Кульбина,

Владимир Давидович Баранов-Россине создал «оптофон» (тип «цветового» фортепиано) — аппарат с системой клавиш, позволяющий проецировать на экран более трех тысяч оттенков спектра. Два цветовизуальных концерта были даны им в 1923–1924 годах в театрах В.Мейерхольда и Большом театре в Москве. Значительно опережая время, уже в 1920 г. русский ученый, профессиональный музыкант, Лев Сергеевич Термен изобретает электромузыкальный инструмент «Терменвокс». Л.С.Термен счел необходимым показать, что «электричество — это не только механическая бездушная сила, автоматически выполняющая физический труд, но что, помимо этого, она является и средством наиболее полного и непосредственного воздействия человека на управление тончайшими нюансами музыкальных созвучий». Для этого при создании инструмента (помимо электрической генерации звука) он решил обратить особое внимание на «…возможность весьма тонкого управления без какой-либо затраты механической энергии, требуемой для нажатия струн или клавиш. Исполнение музыки на электрическом инструменте должно производиться, например, свободными движениями пальцев в воздухе, аналогично дирижерским жестам, на расстоянии от инструмента» [2], здесь уже происходит синтез науки и искусства, позволяющий различным областям интеллектуальной деятельности взаимообогащаться.

В это же время, в 1920-е годы, М.В.Матюшин разрабатывает своеобразную цветомузыкальную теорию, его опыты велись в направлении взаимодействия «осязания, слуха, зрения и мысли». Важной составляющей теории «расширенного смотрения» стало учение о трех взаимодействующих цветах, создающих ощущение гармонии в восприятии человека. Главным для него явилось особое понимание пространства: провозглашенное кубизмом «неэвклидовое» построение его на плоскости картины. Матюшин основной акцент делал на необходимости «перехода нашего сознания в новую фазу измерения, из трёхмерного в четырёхмерное» [3].

Виктору Черноволенко близко было творчество Микалоюса Чюрлёниса певучестью его художественного языка и тем, как он решал проблему синтеза живописи и музыки. Чюрлёнис в своей живописи

переплетает мифологию с мистикой, поиск новых форм выразительности с традицией символизма. Он в живописных произведениях применял принципы построения музыкальных композиций, например, такие как контрапункт, полифония и различные приемы переплетения пространств, что придает особый музыкальный ритм живописи.

Прием наслаивания одного пространства на другое характерен для символизма, позволяющий раздвинуть рамки окружающей действительности. В изобразительном искусстве данный прием пластически выражается таким образом, что пространство некоего фона, на котором располагаются различные фигуры, (каких-то мифологических существ, людей или деревьев и т.д.), в промежутках между силуэтами фигур приобретает очертания своеобразной формы, которая в свою очередь может быть либо контуром человека или животного. Происходит сюрреалистическое переплетение формы и пространства, смешивание планов: фон становится формой, а форма фоном. Задавая определенный ритм интервалов между формой и пространством, различая при этом планы, композиция наполняется определенным темпом, приобретает музыкальные качества. Например, в работе Чюрлениса «Соната Солнца. Скерцо. 1907г.» деревья, которые находятся на переднем плане, становятся темным фоном, а промежутки между группами деревьев светлыми колоннами солнечного дворца. На всю композицию накладывается еще и план мифологии, придавая произведению философский смысл. Такой прием, но с другой конфигурацией форм, можно видеть и в работе «Prelude. 1908г.», и в «Сонате звезд. Аллегро. 1908г».

Если Чюрленис был профессиональным музыкантом, получившим фундаментальное образование, и применял при создании живописных композиций принцип, по которому строятся академические классические музыкальные произведения, то Черноволенко в своих живописных композициях использовал метод музыкальных импровизаций.

Художник признавался: «У меня живопись настолько связана с моими музыкальными импровизациями, что думаю — если у меня отнять инструмент, я не смогу ничего нарисовать, и, наоборот, если у меня отнять живопись, я не смогу играть. Как известно, древняя мудрость утверждает: “звук и цвет — основы Мироздания”. Это те

энергии, которыми пронизана вся Вселенная. Я уже говорил, что в моих работах слышат музыку Александра Скрябина. Нужно только подольше постоять около них». Недаром многие картины художника носят музыкальные названия: “*Симфония*”, “*Мелодия и ритм*”, “*Песнь звезд*”, “*Звуки*”».

«Музыка многих композиторов близка была художнику по духу. Рахманинов, Мусоргский, Римский-Корсаков, Григ, Чайковский — все они значились среди любимых и почитались, но Вагнер и в самой высокой степени, Скрябин были вершиной, — пишет М.Ф.Дроздова-Черноволенко (жена художника). — Виктор считал творчество Александра Скрябина высочайшим достижением человеческого гения». «Симфонические произведения Скрябина полны необычных сочетаний звуков, — говорил художник. — Они уносят нас к звёздам, к свету и рождают в душе ощущение причастности человека ко всей Вселенной» [4].

Его живопись перекликается парадоксальным образом с произведениями такой художницы, как Марианна Владимировна Веревкина, особенно с ее поздним творческим периодом. В юности она получила хорошее художественное образование: брала частные уроки у Прянишникова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а также занималась натюрмортом под руководством Поленова. С 1885 года брала уроки рисования у Ильи Ефимовича Репина. В 1909 году, совместно с Кандинским, Явленским, Канольдтом и Эрбслё, Веревкина основывает «Новое Мюнхенское художественное объединение» [5]. В таких работах, как «Город скорби», «Осень. Школа», «Красный город», творческий подход Марианны Веревкиной сближается по внутреннему содержанию, эмоциональному воздействию с живописными работами Виктора Черноволенко и художников группы «Амаравелла», это выражается, например, в том, как она трактует пространство ландшафта, обобщая порой до условных пятен формы домов, деревьев, выявляя при этом психологическое настроение всей композиции в целом. Присущий ее работам экспрессивный мистицизм и наравне с этим органическое переплетение пространства очень роднят ее творчество с живописью Виктора Черноволенко.

Приглядываясь к удивительной текстуре работ Виктора Тихоновича,

постоянно думаешь о сходстве ее с живой тканью: то ли это сплетения стрекозиных крыл, то ли сложные нейтронные сети. Подобные ассоциации возникают не случайно. Само создание произведения у В.Т.Черноволенко было в чем-то подобно развитию организма. Этот спонтанный процесс, контролируемый не расчетом, а интуицией, порождал гармонию. Он изображал, без предварительного рисунка, сплетения взаимопроникающих пространств, гармонично и музыкально наслаивая их друг на друга. Многоцветное кружево плелось по листу работы, постепенно выявляя образы зачарованных странников, стрельчатых арок, зеркал озер. Местами акварель ложилась у него так густо, что казалось, это темпера или гуашь. Переплетая друг с другом различные элементы, он создавал ощущение затягивающей в себя глубины. Не только картина в целом, но и ее отдельные фрагменты кажутся неисчерпаемыми. Часть здесь несет полноту целого [6].

Ощущение мистики присутствует практически во всех работах Черноволенко, он как бы переплетает фантастику с древнейшей мифологией и одновременно волнующая его тематика рассматривается через понимание того, что все явления на земле происходят в пространстве безграничной Вселенной. Это ощущение величия Вселенной иногда переходит в страх перед безграничностью космоса, страх перед чем-то неизведанным, который рождает самые непредсказуемые и странные образы.

На протяжении многих столетий философы, мыслители, художники, музыканты пытались проанализировать, найти какие-то закономерности в незримых связях между различными видами изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика) с музыкой и литературой, между искусством и наукой. Временные виды искусства, такие как театр, кинематограф синтетичны по характеру. Эти связи прослеживаются даже в таких понятиях как «композиционный строй», «ритм», «акцент», «тона», «полутона» и др., характерных как для музыки, так и для живописи и литературы. Цвет в живописи так же, как звук в музыке, эмоционально воздействует на человека на подсознательном уровне. Творчество Виктора Тихоновича Черноволенко — это ярчайший пример того, как, органично взаимообогащая друг друга, решается задача синтеза живописи с музыкой.

Примечания:

1. *Кандинский В.В.*: [Электронный ресурс]. — URL: http://modernartconsulting.ru/2011/11/ василий-кандинский-синтез-искусств/ (дата обращения: 19.03.2015).

2. Термен Л.С. Электроника и музыка / под общ. ред. Э.Т.Кренкеля // Ежегодник радиолюбителя: Сборник. — М.: Энергия, 1968. — С. 48.

3. *Байдин В*. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник 1990. Выпуск 2. — М.: Советская Россия, 1990. — С. 186.

4. *Величко Е.М., Дроздова-Черноволенко М.Ф.* Воспоминания «Дельфис» № 24 (4/2000). Амаравелла: [Электронный ресурс]. — UPL: http://www.delphis.ru/journal/article/amaravella (дата обращения: 18.11.2015).

5. *Наталия Толстая*. Марианна Веревкина. Женщина и художник. 2003–2016 Журнал «Третьяковская галерея»: [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tg-m.ru. (дата обращения: 20.02.2016).

6. *Грибова З*. Художники «Амаравеллы»: судьба творчество. — М.: Изд-во МБА, 2009. — С. 45.

Библиография:

1. *Аделе Ди Руокко*. Диссертация на тему: «Буддийские реминисценции в изобразительном русском искусстве первого тридцатилетия XX века. Н.Рерих, «Амаравелла», Н.Кульбин, М.Матюшин, Е.Гуро». — М., 2005. — 182 с.

2. *Байдин В*. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник, 1990.

3. *Величко Е.М., Дроздова-Черноволенко М.Ф.* Воспоминания «Дельфис» № 24 (4/2000). Амаравелла: [Электронный ресурс]. — UPL: http://www.delphis.ru/journal/article/amaravella (дата обращения: 11.04.2015).

4. *Грибова З*. Художники «Амаравеллы»: судьба творчество. — М.: Изд-во МБА, 2009.

5. *Зорин С.М., Книжник Т*. Вестники дальних миров // Каталог выставки произведений художников группы «Амаравелла». — М.:

Международный центр Рерихов, Мастер-банк, 2000.

6. *Кандинский В.В*. О духовном в искусстве. — Мюнхен, 1912.

7. Кульбин *Н. И.* Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. — СПб. , 1909

8. *Линник Ю.В*. Путь к Плеядам: русские художники — космисты / Ю.В.Линник; Фонд культуры Карелии, Музей косм. Искусства им. Н.К.Рериха. — Петрозаводск: Святой остров, 1995. — 286 с. — (Амаравелла). — На обл. авт. не указан. — ISBN 5-87339-024-X.

10. *Линник Ю.В.* Русский космизм и русский авангард / Ю.В.Линник. —Петрозаводск: Святой остров, 1995. — 82 с.: ил.

11. *Матюшин М.В*. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. — Москва, 1932.

12. *Матюшин М.В*. Опыт художника новой меры. Труд датирован 25 мая 1926 г. РГАЛИ. Фонд Гуро. № 134. Оп. 2. Ед. хр. 21.

13. *Рерих Н.К*. Живая этика или Агни-йога. В 4-х тт. — М.: «Сфера», 2000. (серия «Учение Живой Этики»).

14. *Смирнов-Русецкий Б.А*. Воспоминания. — Одесса: Астропринт, 2012. — 379 с.

15. *Циолковский К.Э*. Грезы о Земле и небе. — Тула, 1986.

16. *Циолковский К.Э*. Монизм вселенной. — Калуга, 1925.

17. *Чижевский Александр Леонидович*. Благотворительный фонд поддержки и пропаганды отечественного наследия «Гелиос»: [Электронный ресурс]. URL: http://chizhevskiy.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=22&Itemid=38 (дата обращения: 15.12.2014).

18. *Чижевский А.Л.* На берегу Вселенной. Воспоминания о К.Э.Циолковском / А.Л.Чижевский; составление, предисловие А.Л.Голованова; комментарий Л.В.Голованова. — М.: Айрис-пресс: Айрис-Дидактика, 2007. — 448 с.: ил. — (Библиотека истории и культуры).

19. *Ярославский А.Б.* Аргонавты вселенной: (Роман утопия) / сост. и биогр. очерк А.Шерман. — Б.м.: Salamandra P.V.V., 2013. — 245 с. — (Polaris: Путешествия, приключения, фантастика. Вып. XXX).

Е.А. Дехтяренко

СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ. АНТИКАПИТАЛИСТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ДОВОЕННЫХ ДИСКУССИЙ И КАПИТАЛИСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ 1920–40-х гг.

В статье рассматриваются суждения Адорно и Хоркхаймер о романтическом антикапиталистическом характере довоенных дискуссий и капиталистической культуре. Подчеркивается, что промышленная культура ответственна за возникновение ранних теорий о явлениях моды и способствовала их расширению. Характеристика культурно-исторического периода возникновения и существования немецкого Веркбунда. Товар должен говорить на языках рынка и полуавтономных реалий, оставив позади следы производства.

Adorno and Horkheimer valuations about romantic anti-capitalist nature of pre-war discussions and capitalist culture. The industrial culture is responsible for emergence of early theories about the phenomena of fashion and promoted their expansion. Characteristic of the cultural and historical period of emergence and the German Verkbund's existence. The goods have to speak languages of the market and semiautonomous realities, having left behind traces of industry.

Ключевые слова: капиталистическая культура, промышленная культура, Веркбунд, производство, Адорно, Хоркхаймер, Беньямин, рынок, потребление, дизайн, Немецкий Веркбунд.

Keywords: capitalist culture, industrial culture, Verkbund, production, Adorno, Horkheimer, Benjamin, market, consumption, design, Germany, Deutscher Werkbund.

Понятие «промышленная культура» было разработано Адорно и Хоркхаймером в одной из глав «Диалектики Просвещения», считающейся одной из базовой работ, посвященной исследованию этого вопроса. Глава называлась «Просвещение как способ массового обмана». В качестве примеров были отобраны образцы из фильмов, радио и журналов тридцатых годов, с помощью которых Хоркхаймер и Адорно проанализировали социальные эффекты, а также стилистические особенности массовых продуктов индустрии развлечений и культурных ценностей, произведенных и распространенных в качестве товаров массового потребления на основе меновой стоимости [4]. Через индустрии развлечений ощущается манипуляция, указывающая на тоталитарные тенденции всех капиталистических систем.

Тезис об индустрии культуры хорошо известен. Но интересен не столько сам тезис, сколько романтический антикапиталистический характер довоенных дискуссий о капиталистической культуре. С самой первой строки первой главы говорится о неприятии фундаментального предположения о критике культуры, указывается центральное место данного дискурса в их аргументации. Если «единство всей продукции» является критерием, как утверждают Адорно и Хоркхаймер, культура в подавляющем большинстве воспринимается в качестве доказательства развитого капитализма [4].

Оптимистично мнение Гропиуса, пишущего в Werkbund Jahrbuch «о стилеобразующей значимости форм промышленного строительства». Опасения были необоснованными: отсутствие стиля — не более чем миф для форм культурных ценностей, произведенных для массового рынка с целью «превзойти строгость и авторитет истинного стиля, концепции, с помощью которой образованные слои пытались идеализировать докапиталистическое прошлое, называя его “органическим”. Концепция стиля как эстетическая простота является романтической фантазией прошлого. В единстве стиля выражаются различные структуры социальной власти, не скрывая темные стороны господства» [1].

Промышленная культура ответственна за возникновение ранних теорий о явлениях моды и способствовала их расширению. В частности, это мнение перекликается с теорией Зомбарта об «унификации

спроса» благодаря объему продвижений товаров повседневности. В то же время, эта теория указывает на связь с модой. Стиль, согласно Адорно и Хоркхаймер, является переменчивым явлением, тогда как мода остается вне времени, оставаясь всегда той же. Культура при капитализме обнаружила другую сторону диалектики Просвещения, в которой иррациональное рационализировано и рациональное, в свою очередь, принимает маску иррационального [1].

Работа Адорно и Хоркхаймера акцентирует внимание на окончании дебатов, происходящих в начале века, что ознаменовало начало изучения более позднего культурного феномена. Современное прочтение промышленной культуры зависит, как мне кажется, от возможности изучения исторически достоверного источника, не только одного лишь самого феномена, который он описывает. Рассматриваемая в отрыве от остального культурного пласта идея промышленной культуры позволила старому определению освободиться от тесной связи с понятием стиля (на тот момент уже обанкротившимся) и быть рассмотренным как самостоятельное явление.

Если Адорно и Хоркхаймер приняли (и адаптировали) немецкие условия дискуссий, проходивших на рубеже веков, и спрогнозировали с их помощью дальнейшие события, то Вальтер Беньямин [5] двигался в обратную сторону в рамках продвижения своего проекта: он проецирует эти термины назад во времени к проявлениям французской modernité середины 19 века. Его интерпретация Бодлера и Гранвиля в значительной степени полагается на ранние немецкие дискуссии о массовой культуре. В статьях Беньямина постепенно возникают темы движения прикладного искусства: отчуждение от потребления, изменение функции формы при товарном производстве и значения товарного знака. Опасения за судьбу довоенного Веркбунда занимают не последнее место в работах Беньямина. В тексте он рассматривает отчужденность от потребления как социальный фон возникновения магического модернизма в поэзии, и товарный знак обеспечивает его теми же моделями обсуждения его в культурных условиях современности. Беньяамин основывается на романтическом антикапиталистическом анализе упадка значения при капитализме.

Так же, как и Адорно и Хоркхаймер, Беньямин описывает дизайн как «вечное возвращение нового». Однако в повторении историзма в архаичных формах и в «интронизации товара» на потребительском рынке Беньямин находит гораздо больше, чем манипуляции; он разделяет то, что он описывает как карикатурист на «амбивалентность между утопическим (в массовом потреблении) и его циничными элементами [5].

Утопический элемент потребления — это то, что вдохновляло работу Веркбунда, вне зависимости от того, был ли он найден в моде (где его находил Беньямин) или в попытках упорядочить его в стиле. Беньямин продолжает описывать моду как попытку превзойти с помощью визуальных средств противоречивые отношения производства, т.е. попытки, которые пошли в Веркбунд под именем стиля: «Эти представления отображают желаемое [Wunschbilder], и в них коллектив стремится не только преобразить, но и превзойти, незрелость общественного продукта и недостатки общественного порядка производства» [5]. Эти тенденции вернули фантазию, которая приобрела первоначальный стимул от нового, к истокам. Опыт общества, занимающего место в коллективном бессознательном, рождает утопии, которые отражаются в тысячах жизненных конфигурациях.

В Веркбунде значительный потенциал продукции массового потребления был прикреплен к его меновой стоимости. В этой связи обнаруживаются культурные преимущества основанных на нем проектов, которые позволяют субординировать значения капиталистического производства и обмена товаров — в его заинтересованности в «устаревшем»: в первых железных конструкциях, в первых заводских зданиях, самых ранних фотографиях, — в предметах, которые начали вымирать [3], Беньямин указывает на фундаментальную неточность не только в определении промышленной культуры, но также и в понимании капиталистической формы, возникшей в Веркбунде: отказ от изучения презентационной функции, даже ее роли в сфере массового потребления, в социальной практике за экономической связью с рынком. После своего первого торгового акта когда-то купленные товарные знаки могут, по крайней

мере в теории, быть выведены из торговой системы. Немаловажно отметить, что в данный период в суждениях всех участников дискуссии преобладали политические мотивы.

Безошибочно авторитарный голос производства, который Адорно имеет ввиду при упоминании потребительского рынка и который он критиковал как промышленную культуру, обладал другим потенциалом до Первой мировой войны, когда он был под названием культурной индустрии. В 1920-х гг. мечта о производстве как об очаге культуры привлекла много последователей, которые распознали множество торговых марок, которые любил использовать Ле Корбюзье: Citrohan, Dom-ino, Voisin.

Но так же, как и индивидуалисты Веркбунда, Беньямин понял, что товар должен говорить на языке рынка, оставив позади производство. Художники, объединившиеся вокруг Карла Эрнста Остхауса и Генри ван де Вельде, определили сферу обмена как уникальное современное культурное пространство, предлагающее определенное количество творческой свободы. Оппозиция Веркбунда была заинтересована в этой свободе, а не в суматохе и беспорядке, часто царящих в современной коммерции. После нестабильного социального баланса довоенного периода новая группа художников исследовала предполагаемую свободу на потребительском рынке. Но повестка дня у этой группы была другая: они начали систематически развивать хаотический потенциал рынка. Они нашли еще один способ манипулирования брендами: «Поэзия сюрреалистов, — пишет Беньямин, — использует названия компаний, и их тексты, похожие на брошюры, устанавливаются для предприятий. Основанные на названии компаний, они являются выдуманными и накопленными в поэтическом лексиконе» [5]. В Германии брендовыми именами стали Dada и Merz. Так же, как и Ле Корбюзье и Баухаус, эти художники — дадаисты и сюрреалисты — были законными наследниками в Кельне 1914.

И Адорно и Беньямин уничтожили различие между стилем и модой, но в их анализах массовой культуры проблемный вопрос, разделяемый Веркбундом, — о стандартном и индивидуальном, все еще оставался насущным. Дебаты были проведены на разных уровнях, но основное внимание было сконцентрировано на необходимости определения

первостепенной роли главной двигающей силы, сформированной при капитализме, будь то диктат производства или понимание области значения потребительского рынка. Мнение Адорно и Хоркхаймера о стиле как доминирующем явлении нашло отклик у Мутезиуса и Шеффлера [1]. Компромисс с экономическими силами был той ценой, которую были готовы заплатить культуре сторонники типизации.

Библиография:

1. *Schwartz Frederic J.* The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War. — New Haven, Conn: Yale University Press. 1996 — 272 p;

2. *Eckstein H.* 50 Jahre. Deutscher Werkbund. — Fr./M.-B., 1958.

3. Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. — Munchen, 1975;

4. *М. Хоркхаймер, Т. Людвиг Визенгрундт Адорно*. Диалектика просвещения. Философские фрагменты (Dialektik der Aufklaerung: Philosophische Fragmente) — М., Медиум, Ювента, 1997.

5. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., «Медиум» 1996. — 66-91 с.;

6. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники. — М., «Архитектура-С», 2006. —368 с.;

7. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна. Учебное пособие. — М., «Гардарики», Москва, 2007. — 303 с.;

8. *Шапиро С.* Философия культуры. Становление и развитие. — СПб., Издательство «Лань», 1998. — 448 с.

А.Л. Усанова

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-БЫТОВЫХ ТРАДИЦИЙ В ИНТЕРЬЕРЕ СОВЕТСКОГО ГОРОДСКОГО ЖИЛИЩА 1930–1950-х ГОДОВ. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье анализируется влияние основных художественно-эстетических концепций начала XX века на трансформации художественно-бытовых традиций в оформлении городского жилища. Определяется роль пространственных видов творчества (архитектуры, декоративного и прикладного искусства) 1930–1950-х годов в воспитании художественного вкуса у населения, анализируются особенности и проблемы данного процесса. Наряду с художественными аспектами, выявляется значение историко- и социокультурных факторов в формировании жилого интерьера середины XX века и обосновывается объективность междисциплинарного подхода. Обращение к формулировке «художественно-бытовые традиции» обусловлено ее коннотативным значением (соотношение искусства и жизни).

In the article the influence of the main art and aesthetic concepts of the early XX century on transformations of art and household traditions in decoration of the city dwelling is analyzed. The role of spatial types of creativity (architecture, decorative and applied art) of the 1930–1950s in cultivating art taste in the population is defined, features and problems of this process are analyzed. Along with art aspects is revealed the value of historical and sociocultural factors in formation of dwelling interior of mid XX century, objectivity of interdisciplinary approach is substantiated. The appeal to the wording «art and household traditions» is caused by its connotative meaning (relation between art and life).

Ключевые слова: интерьер, городское жилище, советское декоративное и прикладное искусство.

Keywords: interior, city dwelling, Soviet decorative and applied art.

В современном обществе наблюдается повышенный интерес к недавнему прошлому страны историческим событиям, кинематографу, искусству и быту СССР. В городах создаются (нередко частным порядком) Музеи СССР, музеи социалистического быта, в виртуальном пространстве — сайты и тематические экспозиции. Телевидение предлагает циклы публицистических передач о советском образе жизни, моде, бытовых и культурных традициях. Предметы советского быта — мебель, утварь, текстиль, геральдическая атрибутика, плакатная графика используются в оформлении современных стилизованных интерьеров. Ушедшие из повседневного обихода предметы превращаются в «ностальгические островки» музейных экспозиций, частные собрания и коллекции предметов советского быта выставляются на Интернет-аукционах и в антикварных салонах. Эти факты говорят о том, что в настоящий момент происходит осознание советского интерьера как продукта своего времени, как особого стиля с набором художественных приемов, знаков и символов. Узнаваемый и цельный образ советского городского жилища формировался в едином интегральном историко- и социокультурном пространстве страны. Следовательно, имеет широчайшие территориальные границы. Кроме того, по замечаниям коллекционеров и блогеров, сегодня не редко именно в провинциальных городах русского Севера, Урала, Сибири, где долгая жизнь вещей традиционна, можно встретить аутентичные жилые интерьеры с предметным рядом и декоративным убранством, характерным для середины прошлого века.

Интерьер как цельное художественное пространство в основном рассматривается историками искусства в контексте определенных архитектурных стилей XVIII–XIX веков, авторских архитектурных и художественно- эстетических концепций первой половины XX века, а элементы художественного убранства жилища, предметная среда как часть декоративно-прикладного искусства и дизайна. В тоже время в

рамках советской повседневности квартирный вопрос, особенности жилищной политики, предметный быт неоднократно оказывались объектом современных исследований культурологов, социологов и историков. Однако субъективность рамочного подхода не отражает многообразия и связи художественных сторон советского городской культуры (интерьер жилища, костюм, состояния художественной промышленности и т.д.). Изучение городского жилища как конгломерата различных художественных, историко- и социокультурных явлений требует междисциплинарного подхода.

Смысловое значение понятия художественно-бытовые традиции применительно к интерьеру жилища можно трактовать как сумму селективных приемов эстетического осмысления утилитарных форм, процесс эстетизации и художественно-образного освоения жилого пространства посредством предметного мира. При этом предмет выступает как формально-художественный медиатор между господствующим стилем, эстетическими и социокультурными установками общества и индивида.

Нам представляется важным последовательно рассматривать формирование художественно-бытовых традиций в контексте художественно-эстетических концепций, развития предметно-пространственных видов искусства, историко- и социокультурных факторов первой половины XX века как важного критерия в сложении интерьера советского городского жилища 1930–1950-х годов.

Анализ художественных процессов в России XIX первой четверти XX веков в трудах И.Бартенева, В.Батажковой, Е.Кириченко, Е.Борисовой, Г.Стернина, М.Неклюдовой, С.Хан-Магомедова, В.Паперного, Н.Степанян и др. позволил определить три хронологических отрезка, когда облик жилища, предметная среда являлись продолжением эстетических идей рожденных в элитарной художественной среде.

Интерес к народному искусству, древнерусскому зодчеству в среде русской художественной интеллигенции 1860–1890 годов обусловил появление русского (неорусского, русско-византийского) стиля ярко проявившегося в архитектуре, прикладных видах творчества. Инициировал принятие государственной программы поддержки художественных кустарных промыслов, создания мебельных артелей,

учебных мастерских как центров возрождения традиционного народного искусства (Сергиев Посад, Хотьково, Бабаево, Абрамцево, Талашкино). Образцы декоративного и прикладного искусства выполненные учениками Строгановского училища, мебель, утварь, экспонирующаяся на выставках, ярмарках, заслуживали высокой оценки и иногда становились фасонными образцами для тиражирования и интерпретаций.

Однако стилевые эксперименты интеллектуальной, художественной элиты в области предметной культуры не получили массового распространения.

Рубеж XIX–XX веков, связан с распространение эстетики модерна как логического продолжения общеевропейского Art Nouveau. Эстетическая концепция, основанная на пластической выразительности и использовании разнообразных материалов, в том числе недорогих, способствовала тому, что мода и нарождавшаяся массовая промышленность популяризировали буржуазный стиль эстетизируя повседневный быт разных социальных слоев. Распространение мебельного модерна в интерьере жилища городских обывателей, горниц зажиточного крестьянства связано с промышленными изделиями «Мельцер Ф. и К°», братьев Тонет и др. Таким образом, концепция, рожденная элитарной художественной средой, совпав с промышленным переворотом, активно осваивается и интерпретируется представителями срединной, промежуточной культуры — городскими низами, проникая в крестьянский интерьер, а в эстетическом сознании закрепляется престижно-статусное значение вещи из другого, более высокого социального круга (горки, кружевные гардины, посуда, ювелирные изделия и т.д.).

В 1920 — начале 1930-х годов внимание творцов-новаторов сконцентрировано на переустройстве жилого пространства и формировании стилистически цельной эстетической концепции предметно-вещной среды. Художественная идея, основанная на эстетике целесообразности и унификации предметно-пространственных решений, исповедовала простоту, утилитарность, рациональность линий и форм. Интернациональность языка и глобальный замысел преобразований теории конструктивизма идейно совпадали с

обновленческой социальной политикой молодого советского государства. Архитектурный образ социалистического города, типовые проекты жилья для рабочих (домов-коммун), общественных зданий разрабатывают бр. Веснины, М.Гинзбург, И.Голосов, К.Мельников, И.Леонидов и др. Над созданием новой предметной среды, многофункциональной мебелью с высокими эстетическими и утилитарными свойствами совместно со студентами ВХУТЕМАСа работают А.Родченко, В.Татлин. К началу 1930-х годов жилой интерьер нового типа все еще не был массово распространен в архитектурной практике, оставаясь в рамках конкурсных и авторских проектов (дома-коммуны И.Николаева, М.Гинзбурга).

Реформы в области экономической политики 1920-х годов способствовали появлению мелких производств и подъему уровня жизни в городах. Однако производимая «нэпманами» продукция большей частью репродуцировала привычные формы прошлых стилей. По оценкам В.Толстого, С.Бойм процесс становления новой повседневности шел в двух направлениях — целенаправленная деятельность государства (в лице конструктивистов) по построению качественно нового быта и стихийная попытка людей вернуться к старому быту [1]; [2]. Укоренившаяся и интерпретированная «низами» эстетика модерна продолжая господствовать в интерьерах жилищ, вступала в конфликт с урбанистической эстетикой конструктивизма и порицалась как проявления «мещанства». Таким образом, несмотря на декларативный характер о массовом принципе «жизнестроения» художественный радикализм конструктивистов был обречен на неприятие большинством в отличие от буржуазных эстетических концепций органично воспринятых и сохраняемых массовым сознанием даже в условиях социальных катаклизмов. С середины 1930-х годов художественно-идеологическая концепция советской культуры вновь инициирует декларативное обращение к выразительным языковым формулам народного (национального) искусства, художественным традициям повторяя ситуацию 1860–1890-х годов, что, по мнению В.Паперного свидетельствует о «цикличности свойственной русской культуре в целом» [3].

В это же время формируется упорядоченная система советской

художественной культуры с вертикально ориентированным принципом функционирования (столица — провинция, профессиональное — самодеятельное творчество). Иерархический подход в формировании советской художественной культуры обусловил особенности развития предметно-пространственных видов искусства в 1930–1950-х годов. Архитектура 1930-х — вершина профессионального мастерства. Ей, по выражению В.Паперного, «отводилась сложная роль по воплощению аморфных представлений о прекрасном, бытующих в широкой среде народных масс, в канонах и формах высокого искусства» [4]. В архитектуре переходного периода стилистическая цельность внешнего и внутреннего облика здания обуславливалась тем, что элементы декора интерьера, мебель, осветительная арматура продолжали проектное решение автора, являлись его компетенцией.

Масштабные проекты в столице, провинции не только демонстрировали грандиозные успехи социалистического строительства, но обладали мощным воспитательным потенциалом, являлись эстетическими образцами в формировании художественного вкуса у населения. Следуя этой логике, строительство величественных зданий и сооружений, создание эталонных интерьеров общественного назначения оказались более глобальным и эффективным методом эстетического воспитания масс, чем битва конструктивистов за новый быт.

Архитектура послевоенного десятилетия определила облик многих советских городов. Масштаб строительства, в том числе жилищного, рост уровня жизни и благосостояния народа, к началу 1950-х годов обострили проблемы в сфере декоративного и прикладного искусства (самой массовой области искусства интерьера). Для расширения круга, увеличения выпуска декоративно-прикладных изделий, архитектурного декора, предметов бытовой обстановки художественной промышленностью изыскивались удешевленные способы повторения образцов (отливка из бетона, гипса, из алюминия). В отделке интерьеров, при сохранении пластических особенностей декора прибегали к приему имитации: использование недорогих сплавов под бронзу, фактурных импровизаций под мрамор и т.д.

Таким образом, особенностью предметного творчества 1940–1950-х годов являлось создание дорогих уникальных изделий для парадных

интерьеров и производство художественной промышленностью массовых предметов широкого потребления, подражающих стилю этих уникальных изделий.

Теоретические аспекты проблемы — соединение высокой художественности изделия с массовостью его распространения дискутировались в архитектурно-художественной среде 1950–1960-х годов. В тоже время, кустарные артели, работающие на удовлетворение спроса, находили лукаво-наивное решение вопроса в духе соц-арта: соединяя официальные образцы высокого искусства с предметами утилитарного, декоративного назначения (гиревые часы, ковры с сюжетами И.Шишкина, В.Васнецова и др.). Подобный прием народного креатива и причины его распространения обсуждались на первом Всесоюзном съезде советских художников (1957) в выступлении А.Салтыкова. Наряду с анализом практического состояния дел, А.Салтыков отмечает теоретические лакуны советского искусствознания в области декоративного искусства. Прежде всего, его художественного статуса: «…вопрос о том, что такое декоративное искусство, искусство оно или ремесло и как к нему относиться, был и в значительной части остается неясным и в настоящий момент» [5]. Обозначая проблемы, автор механически объединяет разносущностные явления художественной культуры: художественные промыслы, народное искусство, домашние ремесла, промышленный дизайн. Очевидно, что в предметно-пространственных видах искусства, начиная с 1930-х годов происходит смещение акцентов от массового к уникальному, из сферы частного жилища к общественному, административному интерьеру. Следовательно, формирование художественно-бытовых традиций 1930–1950-х годов (создание предметов быта, декоративного убранства жилища) должно рассматриваться как самоорганизующееся явление низовой (*народной* в современных границах понятия) культуры, обусловленное особенностями развития культурной, социальной и экономической политики государства. По замечанию О.Балдиной, «бытовой дизайн, как сфера проявления творческого потенциала в нашей стране, связан не только с жаждой самовыражения, творческой энергией, но обусловлен потребностями людей, социально-экономическими условиями жизни» [6].

В современной исследовательской среде социологов, историков культуры, изучающих повседневность, искусствоведов-урбанистов интерьер жилища рассматривается как отражение образа жизни человека. Изменение жизненных устоев, взглядов и условий быта населения России конца XIX — первой половины XX веков связано с экономическими и политическими событиями в стране. Событийный ряд подразделяется на эволюционные процессы начала века и революционные преобразования 1920–1930-х годов.

К первому типу относится межсословная, внутрисословная культурная интеграция, связанная с экономическими преобразованиями в России конца XIX — начала XX веков. Промышленный переворот второй половины XIX века и набиравшая обороты индустрия быта обусловили размывание межсословных границ в оформлении жилого интерьера: фабричный текстиль, мебель, утварь за короткое время проникли не только в жилище городского обывателя, но и крестьянские избы. Встречный процесс активной культурной интеграции крестьянских художественных промыслов в городскую, ремесленную культуру описывается В.Вороновым, Т.Разиной и др. Тенденции проявлялись не только в центральной части России, но и в менее урбанизированных регионах, в декорировании крестьянского жилища и домовых росписях Урала, Сибири. Внутрисословная интеграция (хозяйственно-бытовых, художественных традиций), являясь результатом аграрной политики, миграционных процессов рубежа XIX–XX веков обусловила культурное своеобразие Сибири. Внимание к художественным вкусам крестьянства начала XX века, на наш взгляд представляется важным, в 1930–1950-е годы выходцы из крестьянской среды будут составлять значительную часть городского населения, а нередко и влиять на художественную политику.

Ко второму типу событий отнесены управленческая политика новой власти 1920-х годов и форсирование ситуации в социально-культурной сфере в первой половине 1930-х годов. С 1917–1918 гг., в результате отмены сословий, права частной собственности на недвижимость в городах дома, квартиры заселялись выдвиженцами из партийной, рабочей среды выходцами из городских окраин. Жилищная политика, ориентированная на «уплотнение», способствовала тому, что носители

различных типов культур городской, крестьянской, национальной оказывались в одинаково непривычных и неблагоприятных условиях. В 1920-х годах миграционные потоки из деревни многократно увеличивают городское население, обостряется жилищная ситуация. Значимость проблемы отразилась в создании ряда правительственных комиссий по вопросам быта. К концу 1920-х годов идеи конструктивистов по строительству домов-коммун для рабочих, вступают в конфликт с экономическими реалиями начального периода индустриализации. Смена приоритетов в жилищном строительстве рубежа 1920–1930-х годов рассматривается в трудах С.Хан-Магомедова, М.Мееровича, Ю.Косенковой и др. К началу 1930-х годов разрабатываются типовые проекты экономичного городского жилья (бараков) в индустриальных центрах начинается строительство типовых рабочих общежитий. На практике количество проживающих многократно превышало рассчитанные санитарные нормы, что порождало конфликты и, по мнению социологов, приводило к стиранию традиционных культурных установок индивида.

В рамках культурной революции с начала 1930-х годов властью предпринимаются практические шаги в сфере регулирования культуры и быта новых горожан. По терминологии В.Волкова «огорожанивание» развернулось одновременно по всем фронтам [7]. Борьба за высокую культуру быта одно из приоритетных направлений деятельности государства в сфере обустройства жилищных условий новых горожан. Анализ источников свидетельствуют о том, что санитарно- и культурно-просветительская работа практически отождествлялись. В ходе кампаний за чистоту бараков уделялось внимание эстетизации жилого пространства доступными средствами (комнатные растения, светлые скатерти, занавески), популяризации рукоделья среди молодых работниц. В контексте этих фактов легко объясняется обилие белого цвета в интерьерах, одежде героев в кино, живописи 1930-х годов. Визуальные виды искусства через цвет доносили до советского зрителя каноны физического и нравственного здоровья. На светлом фоне идеализированной повседневности живописный мазок *народности* органично воплощался в цитировании, интерпретации традиционного искусства. Широкое распространение вышивки, кружева в одежде, в

оформлении жилища обуславливалось не только официальной модой, но социальным происхождением новых горожан, а также компактностью рукотворного текстиля в условиях частых переездов для личностной маркировки очередного казенного жилища.

Важным этапом в сложении художественно-бытовых традиций обустройства городского жилища явилось повышение стандартов потребления и отождествление понятий бытовой культурности с культурой потребления. В домах горожан появляются вещи, символичные в плане культуры быта (абажуры, этажерки, жардиньерки и др.). Неразвитая индустрия быта, дороговизна делали эти вещи малодоступными для большинства и актуализировали навыки и умения самостоятельного изготовления модных новинок для дома и обустройства быта. В послевоенный период формирование эстетических установок у городского населения продолжается под влиянием пассионарных ожиданий. Окончание войны в массовом сознании прочно связывалось с наступлением лучшей жизни, ее материальное воплощение — зажиточность, сытость и наличие красивых в общепринятом смысле вещей [8]. Поток трофейных подарков и товаров явился важным компонентом в формировании эстетических предпочтений, особенно в провинции. На рубеже 1940–1950-х годов на фоне продолжающегося предметного дефицита тяга к уюту, обустройству частного пространства порождает индустрию вещей, имитирующих «зажиточность», «роскошь», что подтверждает отмеченные выше селективные, адаптационные особенности интерьера жилища в отношении художественных концепция.

Таким образом, к концу 1930-х годов в результате иерархического подхода официально смоделированы эстетические ориентиры, большой процент сельского населения социализирован и интегрирован в городскую среду, политика социального расселения ориентирована на унификацию жилищных условий, при этом обустройство жилища оставалось заботой самого жильца, пространством его личных вкусов и творческих притязаний. Взаимосвязь социально-экономической среды в малых городах постсоветской России и созидательного потенциала народного творчества актуализируется и в исследовании В.Глазычева «Глубинная Россия: 2000–2002» (2003). Ключевая идея автора,

сущностный посыл выражены Р.Фрумкиной в заглавии рецензии на книгу «Дефицит гвоздика и веревочки, как стимул к творчеству». Изучение социальных сторон художественного процесса результат обновления и объективизма взглядов в современном искусствознании.

Библиография:

1. *Толстой В.* Введение / В.Толстой // Советское декоративное искусство. 1917–1945: очерки истории / отв. ред. В.П.Толстой. — М.:1984. — С. 19.

2. *Бойм С.* Общие места: мифология повседневной жизни / С.Бойм. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 24.

3. *Паперный В.* Культура «Два» / В.Паперный. — М., 1996. — С. 74.

4. *Паперный В.* Культура «Два» / В.Паперный. — М., 1996. — С. 265.

5. *Салтыков А. Б.* Содоклад о декоративном искусстве / А.Б.Салтыков // Материалы первого всесоюзного съезда советских художников (28 февраля — 7 марта 1957 года). — М.: Советский художник, 1958. — С. 231–232.

6. *Балдина О.Д.* Формирование предметно-пространственной среды, бытовой дизайн как область повседневного творчества // Народная культура в современных условиях: Учеб. пособие / Министерство культуры РФ. Рос. ин-т культурологии; отв. ред. Н.Г.Михайлова. — М., 2000. — С. 135.

7. *Волков В.* Концепция культурности, 1935–1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени / В.Волков // Социологический журнал. — 1996. — № 1–2. — С. 203–206.

8. Постановление Совмина СССР, ЦК ВКП (б) от 14.12.1947 № 4004 «О проведении денежной реформы и отмене карточек на продовольственные и промышленные товары».

Л.Г. Мясникова

«ПЕРВЫЙ БАЛ НАТАШИ»: КОМПЛЕКСНАЯ ДЕКОРАЦИЯ, СОЗДАННАЯ ХУДОЖНИКОМ КИНО Г.МЯСНИКОВЫМ В К/К С.БОНДАРЧУКА «ВОЙНА И МИР»

Статья рассматривает историю создания и особенности декорации одной из ключевых сцен киноэкранизации романа Льва Толстого «Война и мир» (1965–67, реж. С.Бондарчук). Раскрывается ее художественно-образное решение и технология трансформации в два других объекта. Исследование основано на материалах семейного архива художника-постановщика фильма Г.А.Мясникова.

The article describes the history and peculiarities of one of the key sets in Leo Tolstoy's novel «War and Peace» screen version of 1965–67 (director S.Bondarchuk). It reveals the history of its image creation and the technique of its transforming into two other objects. The research is based on Gennadiy Myasnikov's family archives.

Ключевые слова: «Война и мир», Лев Толстой, первый бал Наташи, художник-постановщик, Геннадий Мясников, эскиз, образ, экранизация, исторический фильм, материальная среда, фон, кинодекорация, павильонная декорация.

Keywords: «War and Peace», Leo Tolstoy, Natasha's first ball, art director, production designer, Gennadiy Myasnikov, sketch, image, screen adaptation, period film, material environment, background, movie set, sound stage set.

Британский режиссер Майкл Пауэл однажды так сказал о художнике кино: «Публика обычно не знает, что, если исключить автора оригинальной книги или сценария, то по своей природе самым креативным членом

коллектива создателей фильма является художник-постановщик… Нет достаточного понимания того, что художник-постановщик — творец тех фантастических образов, которые мы видим на большом экране» [1]. Действительно, ни широкая зрительская аудитория, ни даже специалисты в области киноведения не могут похвастаться знанием имен художников кино и их вклада в кинематограф. А между тем именно художники в силу своей должности занимаются переводом авторской литературной мысли в зрительный образ. Нисколько не умаляя роли авторов в указании на цвет, форму и место созданных ими образов, а также видения режиссеров, которые возглавляют творческий коллектив, необходимо понимать, что проектирование, детализация и практическое воплощение материальной среды фильма — задача художника кино. И от того, насколько хорошо она выполнена, зависит и качество кинофильма, и его художественные достоинства.

В качестве иллюстрации хочется привести историю создания одной из известнейших сцен в киноэпопеи С.Бондарчука «Война и мир» (1965–7) «Первый бал Наташи» [2]. Лев Николаевич Толстой, описывающий место действия с большим или меньшим количеством подробностей, обычно ограничивался минимумом сведений о вещественной обстановке, ну а в данном конкретном случае вообще не сообщил ничего. Известно только, что бал был великосветским событием высочайшего уровня — его посетил сам государь-император, что состоялся он в доме богатого екатерининского вельможи на Английской набережной в Санкт-Петербурге, и что при входе в «залу равномерный гул голосов, шагов, приветствий оглушил Наташу; свет и блеск… ослепил её» [3]. Режиссер всегда настаивал на том, чтобы детали обстановки, описанные Толстым, самым точным образом воплощались в декорации. Но в данном случае описания не было никакого, не было ни малейшей зацепки для визуализации. При этом общим желанием создателей фильма было передать на экране впечатление от зала екатерининского вельможи, описанное Толстым. Хотелось, чтобы воссозданная средствами кинодекорационного искусства материальная среда представляла бы из себя жизненно достоверную обстановку для естественного поведения людей и развития действия. Другими

словами, зал должен был быть достоин императора российского и одновременно иметь атмосферу романтического места, в котором могла родиться любовь Наташи и князя Андрея. Задачу решил художник-постановщик киноэпопеи Геннадий Мясников. Он исходил из того, что ослепительное великолепие бального зала должно было поразить не только Наташу, но и зрителя, причем поразить не столько богатством, сколько архитектурным совершенством — «музыкой, застывшей в камне», как он любил повторять вслед за Гёте. Дневники художника говорят о том, что решение материальной среды эпизода, столь значительного в судьбе героев романа и фильма, давалось нелегко. Множество раз он задавал себе вопрос, какой зрительный образ позволит достичь того, чтобы восторженным изумлением Наташи в равной степени изумлялся и зритель; и как сделать так, чтобы торжественность и великолепие обстановки не подавляли, а вызывали радостное, праздничное чувство. Идея о том, каким должно быть впечатление от зала, была сформулирована им следующим образом: простор, пронизанный светом и цветом. После длительных поисков определился и архитектурно-планировочный облик зала: его стиль, масштаб, декоративное убранство.

«Толчком к формированию зрительного образа зала, — пишет Мясников, — послужили воспоминания о том ошеломляющем впечатлении, которое сохранилось в моей памяти с момента посещения четверть века тому назад Большого екатерининского дворца в г. Пушкине [Царском Селе] под Ленинградом. Грандиозный масштаб и пышное убранство тронного зала в этом дворце пленило меня и навсегда поразило воображение. Изысканность организации этого огромного пространства, многократные отражения его в зеркалах, обилие барочных лепных украшений, сверкающий хрусталь люстр создавали сказочную атмосферу неповторимого по богатству и красоте зрелища» [4]. Для Мясникова этот образ был, по его словам, «подпочвенной водой», питавшей всю работу над проектом декорации, но в то же время не единственным ее прообразом. Художник также вдохновлялся мотивами Иорданской лестницы Зимнего дворца и рядом других творений русского зодчества. В итоге получился оригинальный барочный двухъярусный зал,

украшенный золотой лепниной, зеркальными дверями, сверкающими люстрами и художественным паркетом, гармонировавшим по своей композиционной наполненности с потолочной росписью. По экспертной оценке искусствоведа Т.Л.Тарасовой-Красиной: «Декорация, которую создавал Мясников, не воспроизводила екатерининский тронный зал. Это было самостоятельное произведение архитектуры, сочинённое художником, но вобравшее в себя лучшие элементы стиля русского барокко» [5].

По рабочим эскизам художника можно проследить эволюцию образа бального зала. Сначала это был зал в стиле классицизма с колоннами и характерным для русских интерьеров еще с петровских времён полом в шашечку (рис. 1, вклейка). Его легкость, воздушность, светлый серебристый колорит вполне соответствовали эпохи и описываемой Толстым сцене действия. Особую нарядность и торжественность придают выделяющиеся на фоне стен ряды красных кресел. Но Мясников не был доволен придуманным им залом. Второй эскиз совсем не похож на первый (рис. 2, вклейка). Художник ушел в более теплую цветовую гамму, отказался от петровского пола и колонн, и стал искать новый декор стен. Эскиз номер три уже очень близок к тому, что получилось в итоге (рис. 3, вклейка). Зал значительно расширился и приобрел очевидные барочные черты. Общая цветовая гамма — теплая. В качестве дополнительного цвета использован сложный серо-сиреневый оттенок. И, наконец, последний четвертый незавершенный эскиз уже не является поисковым эскизом. Это точный проект будущего строения.

В соответствии с производственной процедурой того времени художник-постановщик сдавал утверждённый режиссёром эскиз в архитектурное бюро киностудии для разработки профессиональных строительных чертежей. К эскизу прилагались составленные им планы, развертки стен и схемы. Далее художник-постановщик в силу своих прямых обязанностей составлял техническое задание по всем видам работ и передавал полный пакет документации в ОДТС (Отдел декоративно-технических сооружений) для непосредственного строительства декорации в павильоне студии или под открытым небом. Архитектурное бюро, ОДТС вместе с производственными

цехами были в те годы структурными элементами киностудии «Мосфильм». Маляры, бутафоры, декораторы и драпировщики ОДТС очень любили эскизы Мясникова, потому что по ним можно было работать, не открывая техническое задание.

Эскизы художника кино можно, но недостаточно рассматривать так же, как произведения художников-графиков. Фигуры на эскизе художника кино — это не характеры, а универсальный указатель масштабных соотношений. Свет — это или предложение, или уже решенный совместно с оператором вопрос о размещении осветительных приборов и о температуре света. Пропорции, ритмы, детали — это не элементы композиции данного плоского листа бумаги, а план организации трехмерного материального пространства под определенную мизансцену. Блики, штрихи, фактура — не технический прием рисовальщика, а прямой указатель на отделочный материал. Наконец, точка зрения эскиза — это точка зрения аппарата. То, что эскизы многих русских и советских художников кино представляют собой эстетическую ценность, является, так сказать, дополнительным бонусом, подарком для исследователя кино.

Точка зрения на всех четырех эскизах Мясникова одна — это общий план аппарата с обычного ракурса с видом на угол интерьера. Принципиально это все— тот же угол, что и в фильме Чардынина «Домик в Коломне» 1913 года, в котором окно вместе с видом из него нарисовано на стенке. А вот сам киноинтерьер за 50 лет изменился неузнаваемо.

Главной конструктивной особенностью проекта бального зала Мясникова было отсутствие колонн, что представляло большой риск. В практике кинопроизводства еще со времен Бауэра колонны в большом помещении решали не только композиционно-эстетические задачи, но и чисто практические. Они дробили пространство, легко создавали иллюзию глубины в кадре, естественным образом формировали выноски для съемки средних и крупных планов, разнообразили мизансцену и, самое главное, служили опорой и маскировкой для осветительных приборов, отражателей и другой техники. В кино вообще не бывает бальных залов без колонн.

Киноведы и кинокритики настолько хорошо знают эту истину, что автор статьи о Мясникове в сборнике «Пространство цвета» в 1981 г. допускает ошибку, рассуждая о том, насколько «просто было в зале с колоннами показать первый бал Наташи» [6].

Мясникову пришлось поспорить и с режиссером, и с коллегами по художественно-производственному цеху по поводу зала без колонн. Задуманная павильонная декорация должна была стать самой крупной в истории кинематографии и при этом новаторской в своём техническом решении. Художнику-постановщику необходимо было сделать расчет на нагрузку осветительских лесов (колосников), прежде чем приступать к расчётам конструкции самого зала. «При задумывании декорации самое важное — не ошибиться в масштабе (высота, ширина, глубина)», — пишет он в дневнике [7]. От расчета на нагрузку осветительских лесов, не опирающихся на колонны, зависел масштаб, т.е. сама возможность создать то колоссальное свободное пространство, пронизанное светом и цветом, которое, по мнению художника, было наилучшим визуальным воплощением толстовской мысли (рис. 4, вклейка).

В декорации «Зал екатерининского вельможи» — так по документам назывался этот объект — планировалось снять значительный метраж фильма. Размер зала позволял широко развернуть танцы, привлечь большую массовку; он давал свободу в показе выхода императора с его многочисленной свитой; словом, режиссер Сергей Бондарчук получил возможность развить свой талант в построении массовых мизансцен не только в условиях натурной батальной сцены, но и в павильонной декорации. Зал без колонн открывал также простор для широкого использования динамических видов съемки. Разумеется, такое постановочное решение бала предъявляло колоссальные требования к качеству декорации, в частности, к ее полу. Съемка движущейся камерой, широкий размах танцев — все это требовало идеально ровной поверхности пола. И она такой была. Оператор Анатолий Петрицкий смог встать на роликовые коньки и снимать сцену с рук. В руках он держал тяжелую, практически, неподъемную широкоформатную камеру, а ассистент катал его по всему залу.

В конечном итоге Мясникову удалось убедить коллег, что зал без колонн наиболее выразителен, технически осуществим и

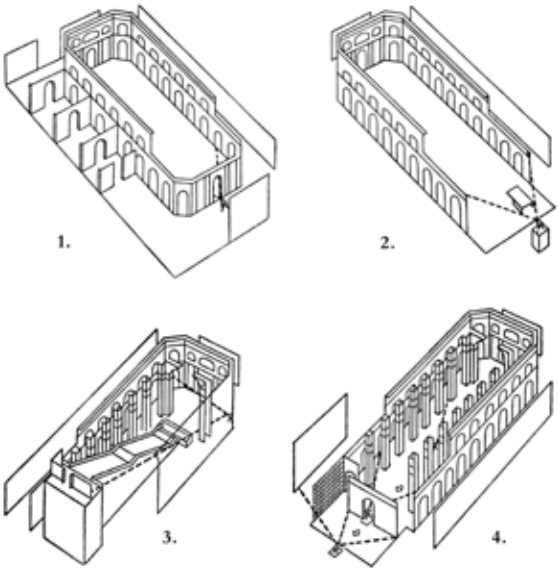


Рисунок 10. Г.А.Мясников. Схемы декораций в павильоне № 1 к/с «Мосфильм»: 1 — Зал екатерининского вельможи. 2 — Перспективное совмещение макета потолка с декорацией «Зал екатерининского вельможи». 3 — Лестница в доме екатерининского вельможи. 4 — Зал в Вильно

предпочтителен в постановочном отношении. 3 апреля 1964 года было проведено совещание по подготовленному им плану декорации «Зал екатерининского вельможи», на котором приняли решение о строительстве и подготовке объекта к съемке к весне 1965 года.

Козырной картой Мясникова в отстаивании своей точки зрения было то, что он придумал, как в одном павильоне построить не одну, а три декорации. Он предложил следующий план: после окончания съемок в «Зале екатерининского вельможи» внутри отснятой декорации ставились колонны в два ряда, а между ними лестница — получалась декорация «Лестница в доме екатерининского вельможи», по которой Наташа поднималась на свой первый бал (рис. 5, 6, вклейка). После съемок лестницы она демонтировалась, колонны перекрашивались в темный цвет, а пол — идеально ровный паркет барочного зала — покрывался небьющимся стеклом. Получался еще один бальный зал — «Зал в Вильно», теперь уже традиционный, «киношный» — с колоннами, на которые надежно опирались колосники с софитами. Он настолько отличался от первого зала, что никому и в голову не могло прийти, что это, фактически, та же самая декорация: один пол,

один технический потолок, те же боковые несущие леса. (Сравните кадры из фильма на рис. 7 и рис. 8, вклейка). На цветной фотографии (рис. 9, вклейка) видны все три декорации, помещенные друг в друга как в матрешке. Идет съемка прохода Наташи по лестнице в доме екатерининского вельможи. На заднем плане видна желтоватая стена барочного зала, по бокам лестницы — колонны, которые будут использованы и в «Зале в Вильно». Такую декорацию Мясников назвал сначала встроенной, а потом ввел термин «комплексная декорация». Комплексная декорация не обязательно строится по принципу матрешки. Можно использовать любой другой прием, с помощью которого одна декорация превращается в другую, совершенно не похожую на первую, при минимальных перестройках и изменениях декора (рис. 10). По своему типу она относилась к трансформируемым комплексным декорациям. Создавая комплексный проект, художник заранее продумывал все последующие манипуляции. В техническом задании он специально указывал специфические требования к строящемуся объекту: например, некоторые стены делались отъемными, что позволяло в считаные минуты изменить размеры игровой среды. При работе над комплексной декорацией Геннадий Мясников всегда сам клеил из ватманской бумаги подробный макет и часами сидел над ним, убирая то одну, то другую стенку, переставляя игрушечную бумажную мебель, выполненную с удивительным мастерством. Он должен был воплотить в конкретной организации пространства и мысль автора, и свой собственный художественный замысел, и режиссёрскую мизансцену, и движение камеры. К сожалению, эти многочисленные макеты не сохранились. Киностудия, разумеется, не имела возможности хранить рабочие макеты, а сами художники относились к ним как к чисто техническому моменту своей работы, совсем их не ценили и не заботились о фотофиксации.

Немного о финансовой стороне вопроса. Нет ни одного отечественного фильма, о стоимости которого ходило бы столько легенд, сколько о фильме «Война и мир». Вот сведения из первых рук: для новаторской декорации «Зал екатерининского вельможи» утвердили довольно большую по тем временам сумму в 35 тыс. рублей. К октябрю 1964 года готовы были чертежи декорации. Мясников

детально разработал декор зала и вышел на общую сумму в 47 тыс. Сюда же входило производство и роспись большого макета потолка (10 метров в длину) для придуманного художником комбинированного кадра общего вида зала.

В увеличении сметы категорически было отказано. Начались мучительные поиски возможности сокращения сметы без ущерба для картинки. В первую очередь Мясников расстался с фоном за окнами и упростил декор анфилады гостиных для прохода императора, примыкающих к залу и являющихся частью той же самой декорации. Он снял расходы по росписи макета плафона, планируя самостоятельно выполнить живописные работы. Отрезал не входившие в кадр 9 метров потолочного карниза и два окна верхнего этажа в правой части декорации, сэкономив на этом 500 руб. Заменил оконное стекло на пленку, где только это было возможно, и т.д. и т.п. Но все эти меры не решали вопроса. Самыми дорогостоящими статьями расхода были пол, зеркала в зале и операторская приставка из зеркал для съемки панорамы. Пол нужен был для танцев и свободного движения камеры, не ограниченной тележкой и рельсами, а настоящие зеркала зрительно увеличивали пространство и помогали создать художественный образ. Мясников значительно сократил смету, сократив рисунок пола и заменив паркет, где было можно, на бордюр из фанеры и бумагу. Он также отказалась от зеркал в простенках зала. Общая площадь зеркал в зале сократилась с запланированных 230 м^2 до 150 м^2 (на одну треть). В итоге изменилась фактура: зал стал более материальным — частично он потерял свою хрустальную воздушность. Но задача была выполнена. Окончательная смета декорации составила 33 900 рублей, из которых 7 тысяч ушло на операторскую приставку.

На экране все три декорации смотрятся роскошно. У неискушенного и даже у искушенного зрителя возникало впечатление, что или съемка происходила во дворцах, или объекты строились из мрамора и других подлинных дорогостоящих материалов. А ведь декорация «Зал в Вильно» почти ничего не стоила. Удивительно достоверный роскошный мраморный пол — это стекло, покрашенное с нижней стороны краской. Такую технологию изготовления «мраморных» полов художник впервые применил еще на фильме «Мичурин» в 1948 г. Она сработала

так же великолепно и в 1965 г. на широком формате. Мясников, видимо, устав от вопросов, сколько они потратили на декорации, написал в своей статье в 1967 г.: «Мы строго придерживались производственной реализации декорационного комплекса фильма, стремились как можно рациональнее использовать постановочные средства и достигли положительного экономического результата» [8]. Другими словами, экономили. Финансовая дисциплина у художников «Войны и мира» была жесткой: дневники Мясникова пестрят пометками «смету урезали», «денег не дали», «не разрешили».

Впечатление о том, что над создателями фильма пролился золотой дождь, и они могли позволить себе все, что хотели, не соответствует действительности. Они были одержимы. Бондарчук не щадил ни себя, ни других. Работали без отпусков и выходных. Их вдохновлял и великий роман Толстого, и то, как осуществлялась экранизация. Они возвращали стране ее достойное прошлое. Александр I не выставлялся клоуном или дегенератом; религиозные эпизоды не исключались из сценария; актеры, изображавшие великосветское общество, были похожи на русскую знать. Их специально обучали манерам и французскому языку. Великолепие картинки фильма Бондарчука — результат огромного труда большого количества людей. Команда художников кинокартины, как известно, всегда самая многочисленная. В команду художников «Войны и мира» входили два главных художника-постановщика, имевших за плечами 20-летний опыт работы в кино: Геннадий Мясников и Михаил Богданов. Два художника-постановщика — недавние выпускники ВГИКА: Семён Валюшок и Саид Меняльщиков. Опытный декоратор Александр Дихтяр, который занят был на картине, в основном, реквизитом. Художников по костюму возглавлял великолепный мастер своего дела Михаил Чиковани. А еще были очень опытные художники по комбинированным съемкам, гримеры, разумеется, раскадровщики, чьи имена никогда не попадают в титры, строители, бутафоры, маляры и многие другие члены команды и сотрудники студии, каждый из которых был вдохновлен экранизацией Толстого. В середине 1965 г. Геннадий Мясников написал в статье, что той работы, которую выполнили художники фильма, хватило бы на 12 (!) полнометражных картин [9].

То, что нагрузка на художников картины оказалась так велика, не

было случайностью. «Мосфильм» по своей материально-технической базе не был готов к исторической постановке такого масштаба. В этом смысле показательна первая городская натурная съемка (май 1963 г.) в самом центре Москвы с постройкой декорации и большой массовкой. Несмотря на присутствие нарядного Храма Василия Блаженного в кадре, сцена производила унылое впечатление. Особенно грустно выглядела массовка по костюму и всему внешнему облику. Статистов массовки одели в то, что было в наличии в костюмерных «Мосфильма» и во что привычно было одевать городскую толпу в исторических фильмах в СССР — в лохмотья и сарафаны. А между тем Москва довоенная, древняя восточная столица изумляла иностранцев великолепием особняков, обилием зелени и опрятностью своих обитателей. Тем более такой образ Москвы важно было выдержать, поскольку она в фильме показывалась впервые. Последующие кадры Москвы в 1812 г. покажут ее в огне, многострадальной. «Никаких нищенских облачений, лаптей и примелькавшихся рубищ», — заявил Мясников в дневнике. Для массовки нашли подходящие костюмы. Сцена была переснята.

Очень многое приходилось делать впервые: реквизит, костюмы, новые производственные цеха. Даже «киношный» конно-кавалерийский полк был создан для съемок киноэпопеи «Война и мир». На этом багаже киностудия жила еще долгие-долгие годы, вплоть до наших дней. Множество постановок исторических картин и экранизаций русской классики пользовались тем, что было сделано в период создания киноэпопеи «Война и мир»: костюмами, мебелью, деталями декора, полом. Мясников специально так разрабатывал художественный паркет для «Зала екатерининского вельможи», чтобы из него можно было составить не менее десяти разных узоров (рис. 12). Кроме того, художники «Войны и мира» очень следили за тем, чтобы все, что создавалось для фильма, делалось качественно.

Повторимся, что для декорации «Зал екатерининского вельможи» вопрос качества был особенно важен. Ведь если бы не выдержал пол или рухнули осветительские леса, то это привело бы к трагедии. Помимо актеров в сцене бала было задействовано 80 пар из кордебалета и около 500 человек статистов.

Как только Мясников получил разрешение от студии занять самый

большой павильон под номером один под свою стройку, он сразу же назначил консультации с инженерами для проверки расчета нагрузки на пол и потолок и уточнения схемы строительных лесов. Детали декорации начали производить ещё в ноябре месяце, а само строительство в павильоне № 1 началось 4 января, а закончили 29 марта 1965 г. — оно шло почти три месяца. В день окончания строительных работ провели пробную съемку, и Мясников смог перевести дух. «Проба удачная, — пишет он в дневнике. — Общее световое и цветовое состояние хорошее. Добротность фактур стены, пола, зеркал передаётся без искажений».

Съемки в декорации «Зал екатерининского вельможи» начались 2 апреля и продолжались почти месяц. Режиссер и оператор с 1 января имели под рукой подготовленный Мясниковым макет «Зала екатерининского вельможи» — уменьшенной в 5 раз точной копии декорации, для отработки мизансцен, передвижений камеры и для составления графика съемок. В последний день съемок 28 апреля снималось перспективное совмещение с макетом потолка. Макет состоял из росписи плафона, трех окон верхнего этажа зала справа (2 из которых были отрезаны при сокращении сметы) и пяти окон слева (их не было изначально). Роспись заключалась в живописной вставке на аллегорическую тему (пастораль в стиле Ватто-Буше). На эскизе видно, что она специально «засвечена» с одной стороны для того, чтобы макет мог слиться с освещенной декорацией при перспективном совмещении (рис. 12, 13, вклейка). Макет подвешивался недалеко от камеры на высоте 8 метров от пола и закрывал технический потолок — колосники с осветительным оборудованием. Аппарат устанавливался на высоте 6,5 м от пола. Такой уровень расположения камеры нужен был для того, чтобы избежать нежелательного оптического искажения (завала) вертикальных линий стен (высота стен 13 метров). (См. рис. 10 — схема № 2.) Съемка комбинированного кадра вызвала всеобщий интерес. В фотоальбоме «Сергей Бондарчук» есть очаровательная фотография, на которой актриса Людмила Савельева, игравшая Наташу Ростову, в бальном платье и с розой в волосах любуется общим планом бала через объектив огромной широкоформатной камеры.

Макет, совмещенный с декорацией оптически, существенно увеличил размеры зала. Именно этот комбинированный кадр общего вида зала

и является визуализацией толстовского: «Равномерный гул голосов, шагов, приветствий оглушил Наташу; свет и блеск… ослепил её» (рис. 14, вклейка). С него начинается сцена первого бала Наташи, а длится этот кадр … 4 секунды. Следующий кадр — один из самых длинных. Аппарат панорамирует, снимая сначала отражение зала на зеркальной приставке перед объективом, а затем реальный зал, удваивая тем самым его протяженность. Непрерывная панорама увеличивает впечатление грандиозности и огромной глубины.

Далее в павильоне № 1 «Мосфильма» и монтажно-декоративные работы, и съемки в силу меньшего полезного метража происходили быстро. Лестницу и колонны смонтировали за 10 дней. «Масштаб декорации получился внушительный, — пишет Мясников в дневнике. — Многие отмечали её торжественность и величавость. Бондарчук даже не без удивления спросил: “Как нам разрешили построить такую махину?”». 12 и 13 мая 1965 г. прошли съемки объекта «Лестница в доме екатерининского вельможи»: в первый день вид сверху, во второй — вид снизу и панорама. В эти два дня Мясников сдал всю техническую документацию по перестройке декорации «Лестница» в декорацию «Зал в Вильно». Уже 26 мая 1965 г. прошло освоение новой декорации, а 28 мая — съемка: длинная панорама прохода императора с адъютантом Балашовым через зал в зимний сад. Путь движущейся камеры составил 50 м.

Таким образом, на формирование замысла у Мясникова ушел год — с октября 1963 г. по октябрь 1964 г. Конец 1964 г. — разработка деталей, корректировка сметы, подготовка чертежей, составление технического задания. Январь, февраль, март 1965 г. — строительство и декорирование «Зала екатерининского вельможи». Апрель, май 1965 г. — демонтаж-монтаж и съемки трех объектов в павильоне № 1.

Результат работы художника-постановщика кинокартины «Война и мир» налицо. В производственном плане комплексная декорация трех крупнейших съемочных объектов с массовыми мизансценами была хотя и сложным, инновационным, но одновременно, и экономически целесообразным решением. Ее практическое воплощение обогатило материально-техническую базу киностудии «Мосфильм». В художественном отношении декорация «Первый бал Наташи»

российского фильма сформировала устойчивый образ, который безоговорочно был принят мировой кинематографией. Стереотип бального зала с колоннами в кино был сломан, а так поразивший Мясникова в юности Большой тронный зал Екатерининского дворца стал съемочной площадкой сцены первого бала Наташи в двух современных (2007 и 2016 гг.) экранизациях великого романа Льва Толстого «Война и мир».

Иллюстрации помещены на вклейке в конце сборника

Примечания:

1. Цит. по: *Frayling Christopher*. Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond. — London: Thames & Hudson, 2008. — P. 9.

2. Четырехсерийная киноэпопея «Война и мир» снималась с 1962 по 1967 год. Первые две серии получили Большой приз на Московском международном кинофестивале 1965 года. В 1969 г. — премия «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке и номинация в категории «лучшая работа художника-постановщика» (единственная (!) номинация в профессиональной категории за всю историю российского кинематографа).

3. *Толстой Л.Н.* Война и мир. I–II. — М.: Эксмо, 2015. — С. 727.

4. *Мясников Г.А*. Советское кинодекорационное искусство (1958–1974). — М.: ВГИК, 1985. — С. 45.

5. *Тарасова-Красина Т*. Геннадий Мясников. — М.: Искусство, 1986. — С. 103.

6. Пространство цвета. Заметки о советских художниках кино. — М.: Союз кинематографистов СССР, 1981. — С. 12.

7. Здесь и далее: информация из дневников Г.А.Мясникова, хранящихся в семейном архиве.

8. *Мясников Г.А.* Как создавались декорации для фильма «Война и мир» // Техника кино и телевидения. — 1967. — № 3. — С. 34.

9. Там же.

10. Сергей Бондарчук. Фотолетопись. — Самара: Агни, 2010. —С. 141.

Библиография:

1. Архив Г.А.Мясникова.

2. *Дихтяр А.С*. О работе художника над фильмом «Война и мир». — М.: ВГИК, 1973.

3. *Мясников Г.А*. Художник кинофильма. — М.: Искусство, 1963.

4. *Мясников Г.А*. Работа художника кино. — М.: Знание, 1965.

5. *Мясников Г.А*. Советское кинодекорационное искусство (1958–1974). — М.: ВГИК, 1985.

6. *Мясников Г.А*. Как создавались декорации для фильма «Война и мир» // Техника кино и телевидения. — 1967. — № 3. — С. 34–40.

7. *Мясников Г.А*. Встроенные декорации // Техника кино и телевидения. — 1968. — № 8. — С. 3–13.

8. *Тарасова-Красина Т*. Геннадий Мясников. — М.: Искусство, 1986.

9. Пространство цвета. Заметки о советских художниках кино. — М.: Союз кинематографистов СССР, 1981.

10. *Frayling Christopher*. Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond. — London: Thames & Hudson, 2008.

В.В. Савинкин

ПРОЕКТИРОВАНИЕ МЕБЕЛИ КАК ОСОБАЯ ЧАСТЬ ТВОРЧЕСТВА ФРЭНКА ГЕРИ

В статье рассматриваются проекты мебели и предметного дизайна американского архитектора Фрэнка Оуэна Гери, выявляются предпосылки его склонности к данной сфере проектирования, выявлена временная связь периодов творчества мастера и сотрудничества с мировыми мебельными брендами и фабриками промышленных товаров, в том числе и широкого потребления. Основные реализации сотрудничества рассмотрены по критериям новизны, массовости изготовления и коммерческого успеха. В итоге рассматривается взаимовлияние мебели и архитектуры на конкретных примерах реализаций проектов Фрэнка Гери.

The article deals with projects of furniture and object design by American architect Frank Owen Gehry, identified preconditions of its attachment to this area of design, found temporary connection periods of the master and cooperation from the international furniture brands and factories of industrial goods, including consumer. Basic implementation of cooperation are considered according to the criteria of novelty, mass production and commercial success. As a result, highlighting the interaction between furniture and architecture specific examples the implementation of projects by Frank Gehry.

Ключевые слова: Фрэнк Гери, дизайн и архитектура, мебель, предметный дизайн.

Keywords: Frank Gehry, design and architecture, furniture, object design.

Каждый год миланский мебельный салон выбрасывает сотни

новых предметов мебели и оборудования на и без того переполненный рынок товаров для дома и офиса, общественных зданий и технических помещений. Целый год, от окончания одной выставки и до начала следующей, дизайн, производство и менеджмент компаний трудятся над созданием нового, неповторимого, инновационного, экологического, вторично переработанного… Эти понятия задают тон статьям, посвященным выставке, и влияют на перспективные разработки фабрик. Непрерывный поток изделий, стремящийся удивить потенциального покупателя, не в состоянии быть рожденным и спроектированным только внутри компании. Все чаще можно наблюдать на обложке ежегодного каталога логотип знаменитой компании рядом с фамилией известного архитектора. Этому способствует тот факт, что получить заказ на мебель в крупном общественном объекте выгодно, престижно и почетно. Поэтому фабрики в стремлении ангажировать архитектора не жалеют сил и средств.

Современные архитекторы, благодаря усилиям средств массовой информации, становятся медиа-персонами. Подобно артистам или киноактерам, они счастливо улыбаются в окружении своих друзей, заказчиков и стульев под вспышками фоторепортеров гламурных журналов. Архитекторы Жан Нувель, Рон Арад, Норман Фостер, Карим Рашид — завсегдатаи миланского мебельного салона. На выставке Захи Хадит в Эрмитаже летом 2015 года вместе с макетами и фото реализованных проектов выставляется масса товаров народного потребления...

Этот поверхностный слой, конечно, имеет и более глубинные течения. Стремление комплексно воздействовать на человека, его образ жизни, мысли не ново для представителей творческих профессий. Чарльз Рене Макинтош решал проблему единства стилистически выдержанными формами, членениями, деталями всех составляющих архитектурного объекта от его расположения в пространстве до дверной ручки. Геррит Ритвельд разбивал объект (дом Шрёдер, Утрехт, Нидерланды, 1924) многочисленными пересечениями вертикальных и горизонтальных плоскостей, линий, объемов, существование между которыми обеспечивало многочисленные жизненные функции его

хозяйке. Сегодня Филипп Старк совмещает несовместимое в своих интерьерах, где его объекты доминируют, объединяют, контрастируют с привнесенными извне предметами и поверхностями.

Имея дело со всем, начиная с открытых деревянных конструкций в калифорнийских домах-резиденциях художников и заканчивая высокоэффективным листовым титаном в музее Гуггенхайма в Бильбао (1997) или высокотехнологичным бетоном Ductal, покрывающим «айсберги» Фонда Луи Виттона в Париже (2014), проекты Гери всегда предлагают эстетику, присущую материалу. В то время как эта «экспрессивность» в его архитектуре иногда выступала в роли конструктивного материала, а иногда только декоративного, в дизайне мебели — особенно стульев — материал применяется «как единая и непрерывная идея», неоднократно сплавляя вместе конструкцию, функцию и отделку. Выбрав картон для экспериментов в 1970-х гг., гнутоклееную мебель для коллекции Knoll (1992), алюминий для трех изделий, названных FOG (1999), Suerlight (2004) и Tuyomyo (2009) или пластик для Heller (2004), Гери по-разному реагировал на каждый из материалов, воплощая свои многочисленные идеи.

У Гери длинная история работы с мебелью. Текучесть линий его эскизов была быстро подхвачена и реализована в мебельной мастерской. Если длинный чертежный процесс выполнения строительной документации уничтожает первоначальную искру эскиза, то скорость возникновения прототипа в мастерской ловит ее, совершенствует и придает функциональность.

Любовь к мебели может быть связана с отцом, у которого была мебельная компания в Торонто перед приездом семьи Голдберг в Калифорнию в 1947 году. Кроме этого, на службе в вооруженных силах в 1952–1954 годах Гери не раз сталкивался с проектированием мебели и оборудования для служебных и учебных армейских помещений, где ему уже тогда надо было искать доступные и экономичные решения для создания сборно-разборного оборудования, функционирующего в армейских полевых условиях. Еще раньше, в Канаде, у дедушки Гери по материнской линии был хозяйственный магазин, который часто посещал Фрэнк еще мальчишкой. Магазин предоставлял дополнительные услуги, в том числе ремонт старых шкафов, вешалок, консолей.

Открыв архитектурное бюро в 1962 году, Гери быстро развил свой интерес к исследованию использования обыкновенных и недорогих материалов, типичных для развивающегося тогда архитектурного ландшафта Лос-Анджелеса, в объекты исключительного качества, подобные произведению искусства. Для архитектурных проектов он предпочитал эстетику открытых деревянных конструкций, металлическую сетку или профлист, в мебели обращение к бытовому материалу началось с гофрокартона.

Необычные формы и красивая текстура многочисленных волн между горизонталями, что так привлекло и автора, и критиков, и покупателей, в изделиях пришли из внимательного всматривания Гери в свои макеты. Все подосновы для них, где слои картона создают существующий рельеф ситуации с пластикой каждого слоя, соответствующей горизонталям генплана и массивным обрезанным ножовкой торцов, завораживали Гери своей красотой открытости и натуральности материала.

Проектируя в 1968–1969 годах магазин Йозефа Магнина в Коста-Меса, Калифорния, США, Гери столкнулся с задачей оформления витрин. Заказчики подчеркивали быстротечность модных тенденций и, как следствие, быстрое устаревание витринных декораций, их неоправданную стоимость по сравнению со временем использования. Конкретная проектная задача переросла в исследование конструктивных возможностей гофрокартона, так как его экономическое превосходство по сравнению с другими материалами было несомненно. Многократные слои картона, склеенные вместе, оказались легкими и дешевыми, как фанера. Столешница толщиной в 6 сантиметров из поперечно набранных листов гофрокартона выдерживала самого архитектора, а разнообразие возможных форм давало палитру творческих решений. В профессиональной карьере Гери в 70-ых годах параллельно произошло еще одно событие, спровоцировавшее исследования по применению гофрокартона для мебельного производства. В мае 1970 года Эдуард Уортц, психолог и глава подразделения биологических наук в исследовательской аэрокосмической компании, организовал первый национальный симпозиум, спонсированный НАСА, посвященный вопросам критерия обитаемости для долговременных космических полетов. Мероприятие собрало как ученых, так и художников и

проводилось в арт студиях в Венисе, Калифорния. Гери пригласили участвовать в превращении мастерских художников в концептуальные пространства, которые бы иллюстрировали тему, провоцировали дискуссию и дали бы участникам понять, что жестокое обращение со средой может воздействовать на их последующее поведение. Каждый день пространство полностью менялось, давая Гери возможность экспериментировать в большем масштабе и ускоренном темпе, используя картон для перегородок, отделки пола и мебели. Позднее он начал склеивать в переменных направлениях группу однослойных ламинированных листов гофрокартона. Итоговое изделие, окрещенное «edgeboard», зарекомендовало себя достаточно прочным и показало впечатляющие акустические свойства, оказалось стойким на износ и разрыв.

Два проекта Фрэнка Гери (магазин и симпозиум) положили начало производству гофрокартонной мебели Easy Edges («Легкие грани»), которая была самой первой и самой многочисленной по количеству вариантов изделий. Типологически коллекция включала разнокалиберные столы, стеллажи, кресла, разновеликие люстры, комбинации составленных в длину или вырастающих в высоту сидений и стеллажей. «Легкость» в названии точно передает способ изготовления. Вырезание пилой типа «лобзик» отрисованных плавных контуров изделий, склеивание одинаковых силуэтов, собранных вместе под прессом, укрепление получившихся торцов более прочным, чем гофрокартон, оргалитом, переворот «с боку на ноги» — и изделие готово. Финальная форма зарекомендовала себя одинаково легкой и жесткой, а после шлифования она еще и приобретала бархатистую, мягкую поверхность. Изделие, произведенное из упаковочного материала, почти не нуждалось в упаковке. Моментально на склад и в магазин. Модели были так легки в производстве, что преподносились как подарки художникам и галеристам, чьи мастерские и выставки посещал Гери в дни вернисажей или по праздникам. Такой вариативности, конечно, способствовал легкий, изящный, качественный способ производства.

Отметим, что создавались они вместе со скульптором Робертом Ирвином, производителем Джеком Броганом и архитектором Грегори Уолшем (сотрудник Frank O. Gehry and Associates до 1992 года). Кол-

лекция недорогой мебели «Легкие грани» (1969–1973) представляла собой 17 разных моделей стульев, которым предшествовало бесчисленное множество прототипов. Вскоре коллекция привлекла коммерческое и информационное внимание. Сеть магазинов Bloomingdales запустила ее продажу в 1972 году. При первом выходе в свет коллекция была представлена в эффектном зале, полностью покрытом однообразным картоном коричневого цвета, напоминающем захватывающие пространственные эксперименты к симпозиуму НАСА. Мгновенно изделия Гери были напечатаны во всех журналах страны, привлекая гораздо больше внимания, чем его архитектура в тот момент. Поскольку работа с мебелью происходила в ущерб его архитектурной практике, испугавшись ярлыка «только дизайнера», Гери остановил производство после первого выпуска и не возвращался к дизайну мебели до конца десятилетия. Под названием Perfect Corrugations («Совершенные складки») Bloomingdales самостоятельно выпустил коллекцию в 1982 году, используя картон лучшего качества и усовершенствовав технологию.

Между 1979 и 1982 гг. Гери вновь проявил интерес к мебели из гофрокартона и продвинулся дальше чистых, линейных очертаний прошлых изделий. В серии под названием «Экспериментальные грани» он использовал листы сотового гофрированного картона, варьирующегося по толщине от 2 до 15 см, что позволило ему обрести более грубую и бурную экспрессию. Для прототипа рабочего стола несколько слоев были склеены друг с другом с параллельным расположением рифления, создавая большой массив, который затем просто прорезался, как будто это был монолитный блок дерева или мрамора. Спаривая вместе разные толщины и диаметры ячеек и подчас намеренно дезориентируя их, он получил широкое разнообразие объектов, как например Bubbles Chaise Longue («Пузырчатый Шезлонг») и Little Beaver («Маленький Бобер»). Некоторые модели столов были дополнены мраморными и стеклянными столешницами, обеспечивая не только функциональность, но и контраст материалов в одном изделии. В 1986 году Гери объединился с производственной компанией New City Editions для создания и продажи 12 изделий из серии «Экспериментальные грани». В отличие от прошлых серий мебели и из-за более длительного проектирования



Рисунок 1. Фрэнк Гери. Мебель из гофрированного картона

и производства, эти изделия никогда не продавались в магазинах по доступным ценам, напротив, они продавались в галереях по высокой цене и обращались с ними, как с предметами искусства. Коммерческая реальность расстроила Гери, поскольку изначально его главным стимулом в исследовании гофрокартона было создание недорогой мебели, которая могла быть приемлемой для массового пользователя. «Я мог спроектировать форму и построить ее за один день. Проверить ее. Очистить. И на следующий день построить еще одну. Моей целью было спроектировать окончательно недорогой стул» [7, 6] (рис. 1).

Гери отошел от проектирования мебели до конца 80-ых годов, пока его друг, художник Клас Ольденбург, не рассказал о нем Рольфу Фельбауму, владельцу всемирно известной компании Витра, сделавшей ставку на изделия знаменитых дизайнеров XX века, выпуская их серийно. Свои производственные цеха и сопутствующие сооружения (логистический центр, шоу-рум, пожарное депо, склад) компания создала вместе со знаменитыми архитекторами, превратив свой завод в современную экспозицию актуальных архитектурных течений. Рольф Фельбаум не раз просил Гери спроектировать экономичный стул, который можно было

бы приравнять к традиционному тонетовскому образцу. В результате — намерение о сотрудничестве на уровне предметного дизайна переросло в проект части фабрики и Музея дизайна.

Под влиянием Фельбаума Гери нарисовал в своем воображении стул из единого материала, чье конструктивное решение включает в себя сиденье, цельная форма которого должна быть устойчивой, но гибкой. Первые модели, сделанные для компании Витра, выглядели как оранжевые существа со взъерошенными спинами-холками. После интуитивного решения работать с деревом начались технические сложности, что привело к заморозке проекта до 1989 года, когда к Гери обратился американский производитель мебели Knoll, у которого была длинная история работы с архитекторами и художниками. Knoll произвел стул Brno Миса ван дер Роэ, вдохновил скульптора Гари Бертоя работать над серией стульев из проволоки Diamond, положил начало дизайнерской карьере Ээро Сааринена, работал с Соттсассом, Вентури...

Гери вспоминает: «Когда ты думаешь о проектировании стула, это кажется тебе горой Эверест. Как вы можете взять базовую структуру и изобрести ее еще раз? По моим правилам проектирование стула не может быть просто стилистической интерпретацией. Это должно быть цельным и существенным событием... Я начал с того, что вспомнил все стулья, которые имели цельность и гибкость. Конечно, было много прекрасных стульев, но обычно их составные части делились на элементы: тяжелое основание и структурное сиденье. Поэтому это не подходило для моего определения стула, состоящего из единой структуры и поверхности». «Объектом, с которого я начал фантазировать, была плетеная корзина. Мне нравилось играть с ней в детстве, но я не думаю, что дизайн возник оттуда. Я интуитивно изучал дерево, меня влекла его направленная структура и прочность, возникающая при плетении корзин» [5, 191].

Вдохновленный большими корзинами, Гери первые прототипы изготовил из сплетенных вместе тонких фанерных полос, прежде чем перешел к использованию кленовых ламинированных лент, обладающих дополнительной прочностью и более плоским сечением. Благодаря современным технологиям склеивания, узлы укреплены термо-

активируемым полиуретановым клеящим веществом, исключающим необходимость применения дюбелей или шурупов. Это позволило Гери создавать предметы такой же одноматериальной выразительности из клена, как и из гофрокартона. Тонкие ламинированные деревянные полосы оказываются удивительно прочными, легкими и гибкими, и вскоре — в прототипе High Sticking Side Chair («Кресло с высоко торчащей спинкой») — они одновременно используются и как конструктив, и как сиденье. Исследуя способы производства для создания максимально бюджетного кресла, архитектор-дизайнер создает экспериментальные образцы с наименьшим количеством элементов. Этот опыт открыл дорогу самому популярному изделию в будущей коллекции — креслу Cross Check («Перекрестная проверка») — диагонально сотканному креслу с двойным подлокотником, соединяющим одновременно и каркас и сиденье в единую форму. Названное известным архитектурным критиком Мартином Филлером «в высшей степени изящной композицией, в которой мягко искривленные, бесконечные подлокотники, ножки, сиденье и спинка приобретают практически бесшовное единство и исключительную легкость» [6, 120], изделие воплощает вершину инженерного потенциала гнутого ламинированного дерева. Одновременно Гери испытывал давление критики, обвинявшей его в этот раз в создании слишком декоративных изделий.

В итоге, к концу 1992 года, спустя два с половиной года после запуска проекта, были созданы более чем 115 прототипов и выбраны семь финальных изделий для коллекции Bentwood («Изогнутое дерево»): четыре стула, два стола и скамья для ног. Хотя этот процесс был совершенно кустарным (изгибы планок задавались обычной фанерной оснасткой), в тот момент Гери уже начал использовать программу CATIA в разных крупномасштабных проектах. Благодаря новой программе, Гери смог рационализировать форму и количество конструктивных полос, сделав их более эффективными с инженерной точки зрения.

На уровне формообразования стало очевидно взаимовлияние одного процесса проектирования на другой: перекрестный характер соединения элементов мебели перенесен в покрытие навеса в форме



Рисунок 2. Фрэнк Гери. Мебель из дерева

рыбы в Барселоне (1989–1992). В архитектурной интерпретации структура мебели Bentwood обнаруживается во фрагментах дома Левиса в Огайо, США (1994–1995, не реализован).

Компания Knoll выставила на продажу семь итоговых моделей в мае 1992 года, развернув маркетинговую кампанию, которая перевела серию в разряд «классики» еще до того, как был продан первый стул. Примечательно, что обложка каталога изделий была оформлена в текстуре светлого клена, фирменный логотип с подписью мастера выжигался на дне сидения, а рекламный плакат запечатлевал самого архитектора в хоккейной форме и с клюшкой, перед которым вместо шайбы фигурировало кресло Cross Check.

Еще до официального коммерческого запуска Музей декоративных искусств Монреаля в январе 1992 года организовал ознакомительную выставку, демонстрирующую 18 прототипов и 5 промышленных образцов, которые позже были показаны в Музее американских ремесел в Нью-Йорке. Музей современного искусства в Нью-Йорке (MOMA) выставил 4 ранних промышленных образца и включил их в свою коллекцию «работ в процессе». Архитектурно-дизайнерская критика назвала коллекцию Фрэнка Гери очередным вкладом в эволюцию современного мебельного дизайна наряду с работами Михаэля Тонета, Алвара Аалто, Марселя Брейера и Чарльза и Рей Имзов (рис. 2).

Вскоре после открытия в 1997 году международно признанного Музея Гуггенхайма, покрытого титаном, актуальное видение Гери было перенесено на объект мебели с помощью компании Knoll. Два года спустя были выпущены стол и стул FOG. Впервые архитектор спроектировал изделия, которые можно было использовать и в интерьере, и в экстерьере. В этот раз, исследуя качество литого алюминия, Гери снова поставил гибкость в центр процесса проектирования. В стуле FOG сиденье было разделено на сегменты, чтобы лучше приспособить его к контурам человеческого тела. В дополнение спинка отгибалась на 5 градусов для комфортного сидения на стуле. Проект не имел сходства с предыдущими коллекциями мебели, так как основания стула весом 8–9 кг и стола со стеклянной или алюминиевой столешницей сделаны из полированных трубок из нержавеющей стали. Комплект носил характер вполне традиционной уличной мебели, может быть, поэтому и не получил развития в серийном производстве. Эксперименты Гери, имеющие отношение к техническим возможностям металла в создании мебели, продолжились в новом веке с компанией Emeco, специализирующейся на изготовлении мебели из переработанного алюминия. Первым изделием, которое Гери разработал для этой компании в 2004 году, была модель «Сверхлёгкий» — стул весом 2,7 кг, предназначенный стать металлическим эквивалентом Superleggera Джио Понти 1957 г. «Я всегда хотел спроектировать сверхлёгкий стул. Я пытался выделить суть конструкции и оболочки, где инженерия и дизайн становятся едины. Модель “Superlight” — это стул, который двигается, чтобы приспособиться к любому телу: сидящий человек активирует стул» [6, 122].

Проект исследовал пластические свойства алюминия, поскольку конструкция напоминала неглубокую раковину в сидении и бесконечную цельную трубку в каркасе. Так как две части изделия соединены шарнирно, стул работает подобно металлическому планеру, позволяя сидящему плавно раскачиваться назад и вперед, в то время как основание сохраняет постоянную стабильность. Несмотря на вес и гибкость, а также выдающееся технологическое достижение, потенциальные потребители сочли стул визуально хрупким и слишком

легким. Это привело к последующему его утяжелению до 4 кг для обеспечения психологического комфорта пользователей. Для этих же целей «холодное» сиденье «утеплялось» в экспериментальных образцах листами серого фетра или коричневой пробки сантиметровой толщины. В отличие от серии FOG, которая была выпущена Knoll в ограниченном количестве, стул Superlight до сих пор производится компанией Emeco. Он завоевал награду международного конкурса Чикагского музея архитектуры и дизайна Good Design Award в 2004 году и находится в постоянной коллекции Музея современного искусства Сан-Франциско и Мюнхенской Пинакотеки.

Гери вновь объединился с Emeco в 2009 году, на этот раз для создания уникальной скамьи из закаленного алюминия. Названный Tuyomuyo, что по-испански значит «твой и мой», первый эскиз проекта появился еще при работе над стулом «Сверхлёгкий». По мнению Гери, форма архитектурного и/или дизайнерского объекта должна быть «свободной и лёгкой», «структурной, но в то же время поэтичной» и «немного опасной». Такое видение проекта в конце концов трансформировалось в целиком алюминиевую скамью для двоих, составленную из трехметрового отполированного вручную, частично консольного «крыла», покоящегося на шлифованном фермообразно согнутом основании. Объект весом около 55 кг создавался и с помощью традиционных ремесленных приемов, на которых специализируется Emeco, и промышленных технологий. Не предназначенная для массового производства новая скамья послужила возможностью для концептуального исследования определения пределов, до которых можно растянуть тонкий и большой лист металла, что, возможно, поможет автору и производителям в их будущих архитектурных и дизайнерских проектах. Олицетворяя кульминацию пятилетнего эксперимента с алюминием между архитектором и компанией Emeco, скамья Tuyomuyo была продана на аукционе в мае 2009 года в пользу премии имени Лесли Гери Бреннер (одной из дочерей архитектора от первого брака), учрежденную Исследовательским Фондом наследственных заболеваний. Собственниками-основателями этого Фонда являются Фрэнк и его жена Берта Гери (рис. 3).



Рисунок 3. Фрэнк Гери. Мебель из алюминия

Как целью сотрудничества с компанией Emeco было исследование потенциала алюминия для производства стульев, так и начатая в 2004 году работа с компанией Heller имела в своей основе желание создать доступного, а-ля «Фольксваген в мебели», комплекта предметного дизайна из пластика. Основанная в 1971 году во время расцвета химической индустрии компания Алана Хеллера имела насыщенную историю по созданию формованных предметов мебели на основе вторичной переработки полиуретана с добавлением связующих смол. Для создания серии изделий из пластика Гери снова «поселился» в мастерской, где были изготовлены многочисленные мелкие деревянные объекты. Некоторые из них были отобраны как прототипы будущих изделий, воссозданы в натуральную величину, дополнительно скорректированы и благодаря возможностям деревообработки доведены до необходимого качества. Приняв эти формы за основу, Хеллер выпустил в 2006 году «Коллекцию Фрэнка Гери», состоящую из трех разноразвернутых в поворотном движении граней кубиков-сидений, скамьи, кресла и кофейного столика, на который можно присесть, и, наконец, дивана. Всего семь объектов, объединенных единым литьевым способом изготовления и окрашенных в нейтрально-серебристый оттенок. Вместе они создают пространственную группу-натюрморт, перестановка элементов

которой способна создать разные ситуации как для одиночного, так и коллективного использования. Благодаря универсальности используемого в производстве комплекта материала, он может быть использован и в закрытых помещениях, и на открытом воздухе. Широкое серийное производство данной коллекции позволяет потребителю приобретать элементы как вместе, так и отдельно. Стоимость самого простого кубика-табурета около 250 долларов. Авторская подпись вместе с логотипом производителя выдавлена из массы изделия на его дне. Взятые с полок материального подбора из мастерской Гери деревянные формы, мягко и легко укладывающиеся в ладонь, оказались эргономичны по отношению к телу человека в масштабе мебельных изделий. Их инновационные формы обнаруживаются и в архитектурных сооружениях американского архитектора: здании USTRA, Ганновер, Германия (1995–2001) и штаб-квартире компании IAC, Нью-Йорк, США (2003–2007).

Через несколько лет дизайнерская коллекция Фрэнка Гери получила колористическую интерпретацию — ярко-цветную версию под образным названием «Букет». Доминирует в нем синий массив дивана, вокруг располагаются мелкие формы кубиков-сидений светофорной окраски. Вспоминается высказывание Гери о его понимании применения цвета в архитектурно-дизайнерском творчестве: «У меня всегда были трудности с цветом как средством для окрашивания. У каждого из нас есть непорочные, святейшие сферы, и моей всегда было использование натурального материала вместо краски» [6, 117]. Колористические интерпретации мебельных коллекций Фрэнка Гери продолжаются и сегодня. Компании-производители то и дело экспериментируют с цветом: Витра красит торцевые грани Easy Edges в яркий зеленый, красный и белый цвета, гофрокартонное кресло «Маленький Бобер» вдруг становится полностью розовым, Knoll заявляет коллекцию Bentwood в черном исполнении (рис. 4).

Мебельные проекты в последнее десятилетие носят все более экспериментальный и концептуальный характер, но так же непредсказуемы, как и архитектурные реализации Гери.

В 2008 году на неделе дизайна в Токио компания Gehry Partners представила единичный экземпляр протяженной S-образной скамьи



Рисунок 4. Фрэнк Гери. Мебель из пластика

переменной высоты. Квадратные в сечении, дюймовые деревянные рейки последовательно облицовывают вертикально установленные рамы. Конфигурация последних видоизменяется от искаженных квадратных до вытянуто-овальных пустотелых форм, созданных из двухсантиметровой фанеры. В результате крепления многочисленных горизонталей к идущим с полуметровым шагом вертикальных реберрам получается то ли природная (образ видоизменяющейся песчаной дюны), то ли животная (традиционный для Гери образ змеи) пустотелая структура. «Распушенный» хвост окончания скамьи подчеркивает движение, незавершенность одновременно с бесконечностью конструкции.

Непредсказуемость и случайность прослеживается в еще одной художественной инсталляции Гери из весомых стеклянных блоков Icehenge (2013). Она носит сугубо прагматичную функцию, выполняя роль стойки регистрации в лобби знаменитого Чикагского небоскреба Inland Steel (архитекторы SOM, 1950-ые). Здание знаменито своими стальными модернистскими пилонами и, прежде всего, прогрессивной, впервые использованной планировочной схемой, при которой лифты и ванные комнаты имеют панорамное остекление. Посещая студию Гери, заказчик реконструкции этого 66-летнего здания обратил внимание на кусок необычного стекла, предназначенный для другого проекта. Это внимание к необычному фрагменту переросло в комплекс изделий, выявляющий скульптурный потенциал материала: две крупные столешницы, покоящиеся на свободно поставленных под них блоках, вертикальные стойки, набранные из косоугольных

объемов, некоторые грани которых отполированные, другие — зубчато-сколотые. Формообразование блоков из стекла зеленого оттенка с пузырчатыми и волнообразными пустотами отсылает к ледяным глыбам или к вынутым из шурфа мраморным блокам со следами свежих сколов и живыми линиями контуров плит. Такой же свободный образ камня обнаруживается в формах зданий Гери нового века: Национальный Архив в Андорре (2007–2012), Музей в Арле, Франция (2009–2014).

С улицы экспонируемый комплект мебели воспринимается как подсвеченная скульптура художника-минималиста в витрине Музея современного искусства, а присутствие служащих, исполняющих свои обязанности, превращает тривиальные офисные функции в театральный спектакль или художественный перфоманс. Чужеродность привносимого технического оснащения в виде телефонов, компьютеров, к сожалению, уменьшает скульптурную отчужденность объекта, что, впрочем, не умаляет его достоинств.

Оба арт-объекта (один структурно-деревянный, другой — состоящий из массивно-стеклянных объемов) выставлены в общественных зонах первых этажей небоскребов и сознательно контрастируют с окружающей средой интерьера: холодно-бело-мраморной в Токио и таинственно-темной в Чикаго.

Мебель и предметы промышленного дизайна проходят через всю творческую биографию архитектора Фрэнка Гери. В его проектном арсенале за многие годы профессиональной карьеры — кресла, скамьи, стулья, столы, стеллажи, светильники, часы, вазы, тостеры, бутылки, шахматы, дверные ручки, рамы для картин… Такое проектирование, как говорит Гери, приносит истинное наслаждение, удовольствие для архитектора, привыкшего работать «черепашьим шагом» на участке строительства. Его привлекает возможность быстро испытать, реализовать задуманную дизайнерскую идею. Реализовав проект, он не стремится к ней возвращаться, так как принципиальное решение в конструкции и материале найдено, ясность производства достигнута, а реализации ждут другие задумки и фантазии архитектора, одно из качественных отличий которого от других мастеров — постоянная тяга к экспериментированию.

Очевидна разница между процессом проектирования архитектурных объектов и способом создания вещей и предметов мебели: масштаб, сроки проектирования, количество материала, комплектующих, узлов и деталей. В своих комментариях Гери замечает, что здание выходит на рынок постепенно, о нем становится известно, как правило, до осуществления проекта, архитектурная критика быстро выносит вердикты, а фото стройплощадки и реализованных фрагментов становятся доступны в сети. С производством мебели все происходит несколько иначе. Вместе с компанией-изготовителем здесь удается пройти таинственный творческий путь, преподнести сюрприз, выставить только что реализованный продукт на мировых мебельных шоу в Кельне или Милане. Еще эффектнее заполнить общественные пространства собственного здания специально созданными для этого предметами и оборудованием. Но и в этом увлекательном процессе Гери находит минусы: они обнаруживаются в невозможности влиять на отданные в производство экспериментальные образцы.

В начале своей карьеры Гери сетовал на небольшой выбор мебели, подходящей для его проектов офисов и арт-резиденций. В результате Гери сам проектировал мебель для частных заказчиков, что не осталось незамеченным производителями, которые впоследствии сами инициировали взаимовыгодное сотрудничество. Объекты мебели взаимодействуют друг с другом в его интерьерах подобно произведениям современного искусства в музее. Гери не раз подвергал критике стерильность пространств, где каждый стул и стол мог стоять только на одном обозначенном ему архитектором месте. А как положительный пример — приводил необычные предметы, которые приобретала его жена Берта. Они не нравились Гери. Но функциональная необходимость вкупе с тонким чувством прекрасного давала превосходный результат, создавая идеальную среду.

Иные принципы формирования интерьерных пространств фигурируют в проектах Гери последних десятилетий. В здании Новартис (Novartis Building, Basel, Switzerland, 2009) теплая текстура деревянных панелей обволакивает стены, пилоны, колонны.

В такой же отделке исполнены мебельные предметы и офисное оборудование. Некоторые из этих столов и стеллажей сегодня выпускаются серийно компанией Витра и доступны на рынке офисной мебели. Вместе с традиционными для мастера сдвигами и наклонами составляющих предметно-пространственного комплекса интерьер здания приобретает образ животрепещущего леса, с которого облетела листва... Правда, своеобразная крона здесь тоже имеется: ее можно обнаружить в стеклянной оболочке самого здания. Гери реализует составляющие среды интерьера в мономатериале и свободных сдвигах объемов, находя в этом цельность восприятия образа.

Суммируя весь опыт работы Фрэнка Гери в мебельной индустрии, отметим анализ поведенческих структур необработанных и вторичных материалов на базе множества прототипов, создающихся в автономной специализированной на изготовлении отдельной коллекции мастерской. Кроме этого, обращает на себя внимание художественная образность, присущая данным предметам мебели, и ее скульптурность как принцип, который сопровождает всю архитектурную практику исследуемого нами американского архитектора.

Директор лондонского Музея дизайна Деян Суджич утверждает, что «самым великим достижением Гери было сотворение серии зданий, достаточно мощных, чтобы переопределить известное архитектурное течение, которое тянется корнями к понятию архитектуры как искусству самовыражения», добавляя затем, что серии его мебели «определенно происходят от технологии, формы и функции», достигая «выдающегося круга мебели, который столь же радикален в переопределении кресел, сколь его архитектурные проекты в переосмыслении зданий» [6, 122].

Библиография:

1. *Бомт Г.* Принцип Тонета. Мебель из гнутой древесины и стальных трубок // Каталог выставок Германского национального музея. — Verlag, Nurnberg, 1991. — 267 с.

2. *Прахт К*. Мебель и архитектура // перевод с немецкого канд. искусствоведения Ю.Б.Тупталова. Под ред. А.В.Иконникова. — М.: Стройиздат, 1993. — 168 с.

3. *Форти А*. Объекты желания // Дизайн и общество с 1750 года. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. — 456 с.

4. *Boissiere O*. Frank Gehry // Vitra Design Museum. — Verlag, Stuttgart, 1990. — 103 p.

5. *Isenberg B*. Conversations with Frank Gehry. — Alfred A.Knopf publisher, New York, 2009. — 293 p.

6. *Migayrou F*. Frank Gehry / ed. by Aurélien Lemonier and Frédéric Migayrou. — Prestel, Belgium, 2015. — 256 p.

7. Sudjic Deyan / Frank Gehry. Reinvents the chair // A blueprint special report in Association with Knoll International: спец. буклет Knoll International, 1992. — 8 p.

Д.А. Калиничев

КУВШИНЫ С ХОЭФОРАМИ ИЗ МАРИОНА В СОБРАНИИ ГМИИ ИМ. А.С.ПУШКИНА

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 рассматриваются особенности формы и декора кувшинов с хоэфорами из коллекции ГМИИ им. А.С.Пушкина и обсуждается вопрос о функции и символическом значении сосудов этого типа, а также образном содержании украшающих их росписей.

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 article deals with the peculiarities of the shape and décor of the jugs with choephoroi figurines, kept in the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts. The function and symbolic significance of this type of the jugs, as well as figurative content of their paintings are discussed.

Ключевые слова: античная керамика, вазопись, вазы с хоэфорами, Кипр, Марион.

Keywords: Jugs with choephoroi figurines, ancient pottery, vase painting, Cyprus, Marion.

Марион является одним из наиболее значительных царств древнего Кипра эпохи раннего железного века. Его раскопки возле современного города Полис Хрисохус на северо-западе острова ведутся со времен XIX столетия, и накопленный археологами

материал весьма обширен. Но, несмотря на более чем столетние исследования, сведения о Марионе по-прежнему недостаточны, и многие аспекты его истории остаются предметом дискуссий.

По всей видимости, превращение изолированного и рассредоточенного поселения в долине Хрисохус в процветающее государство с развитой торговлей и местными ремеслами происходит несколько позднее, чем это случилось с другими крупными кипрскими поселениями, и завершается лишь к концу VII века до н.э. Судя по находкам, в этот период осуществляется значительный ввоз кикладской керамики, а с начала VI-го века до н.э. устанавливаются тесные торговые связи с Аттикой — с этого времени и вплоть до IV века до н.э. принимает широкие масштабы импорт аттической керамики [1]; при этом среди найденных здесь ваз присутствует не только массовая продукция, но и изделия очень высокого художественного качества [2]. В то же время, в VI веке до н.э. становятся значительно более интенсивными торговые связи Мариона с Ближним Востоком и Египтом [3]. По всей видимости, основную роль в процветании торговли и последующем росте благосостояния Мариона сыграли медные рудники, расположенные в 5 километрах к востоку от него [4]. Кипр, без сомнения, служил одним из важнейших источников меди для западной части греческого мира [5] и, не в последнюю очередь, для Аттики, а Марион оказался одним из самых удобных и безопасных мест для получения этого металла.

Установление обширных культурных связей с различными регионами Средиземноморья оказало влияние и на развитие ремесел в самом Марионе. Археологические находки, начиная с эпохи архаики, свидетельствуют о широком распространении предметов местного производства; среди них значительная часть относится к погребальному культу. К числу тех изготовленных в Марионе керамических изделий, которые встречаются исключительно в погребениях, относится и вазы особого типа, получившие название кувшинов с хоэфорами. 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 [6] такой фигуры всегда находится миниатюрная ойнохоя, служащая основному кувшину сливом. При этом интересна одна особенность изготовления этих небольших скульптур: хотя сама хоэфора часто вылепливалась вручную, ее достаточно тонко детализированное лицо в подавляющем большинстве случаев оттискивалось в форме [7]. В свою очередь, 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).

Роспись кувшинов с хоэфорами группы Bichrome Red, относящихся к концу VI — середине V века до н.э., может существенно варьировать в деталях, но ряд общих черт сохраняется. Центральная часть их тулова всегда опоясана горизонтальным фризом, состоящим из нескольких чередующихся темных и белых полос, а на плечиках, как правило, расположена двусторонняя композиция из вертикальных растительных побегов, которая может быть дополнена сочетанием различных элементов: концентрических кругов, точечных розетт, а также профильных фигурок стоящих или идущих птиц (рис. 1). Венчик чаще всего украшен орнаментом в виде неширокого фриза из чередующихся белых и темных треугольников, а корень ручки — расходящимися по разные стороны от него крупными спиралевидными завитками.

Сосуды этого типа были впервые описаны и опубликованы в 1888 году по результатам раскопок в Марионе [8]. В следующем десятилетии руководивший этими раскопками выдающийся немецкий археолог Макс Онефальш-Рихтер издал обобщающий труд, посвященный его открытиям [9]. На страницах этой книги, где автор представил свой взгляд на развитие и образное содержание кипрского искусства, уделено немало места и кувшинам с хоэфорами. Всего в Марионе Онефальш-Рихтером



Рисунок 1. Кувшин с хоэфорой из музея в Марионе, Кипр (группа Bichrome Red). Фото из книги: City of Gold, 2012. P. 58



Рисунок 2. Кувшин с хоэфорой с изображением петуха и цветка (инв. AB 3610): роспись на плечиках. Рисунок из книги: Ohnefalsch-Richter, 1893. Pl. LXII, 1

было найдено не менее 47 таких сосудов и их фрагментов [10], но в книге им были рассмотрены лишь некоторые из них, по его мнению, наиболее интересные с точки зрения стиля и художественной выразительности — с датировками и указанием на археологический контекст. Онефальш-Рихтер впервые предположил, что эти вазы изготавливались здесь же, по месту находки; это предположение впоследствии было подтверждено результатами раскопок.

В последние годы научным сотрудникам и реставраторам ГМИИ удалось восстановить из множества фрагментов, а затем атрибутировать целый ряд ваз, сильно пострадавших в годы Второй мировой войны [11]. В результате этой работы было установлено, что среди них, в том числе, находятся и четыре кувшина с хоэфорами, которые были описаны Максом Онефальш-Рихтером в конце XIX века; до сих пор они считались безвозвратно погибшими. Сейчас все четыре сосуда восстановлены из множества фрагментов со значительными утратами [12]. Тем не менее, каждый из них представляет большой интерес в свете изучения данной группы керамики, так как объединяет типичные черты с оригинальными (т.е. известными только лишь для этого конкретного сосуда).

Так, в росписи наиболее древнего кувшина из ГМИИ (инв. АВ 3610) [13], который, согласно Онефальш-Рихтеру, относится еще к первой половине VI века до н.э. [14], характерная для этих ваз «бихромная» роспись в виде широкого фриза из полос в центре тулова и орнамента чередующихся белых и темных треугольников на венчике сочетается с фигурами петухов, украшающими фриз на плечиках вазы. Хотя, как уже отмечалось, фигурки птиц являются одним из характерных элементов декора ваз этого типа, но они практически всегда изображают водных пернатых — прежде всего, гусей, а иногда, вероятно, сильно стилизованных журавлей (или даже, может быть, фламинго). Таким образом, появление среди них изображения петухов выглядит довольно необычным. Исследователи относят роспись этой вазы к так называемому «псевдо-чернофигурному стилю» (Pseudo Black Figure Style), в котором видят признаки прямого влияния греческой вазописи [15]. Такое предположение хорошо согласуется с уже упоминавшимся фактом активного ввоза в Марион аттической керамики на протяжении VI века до н.э. Влияние аттической вазописи выдает и присутствие меандра — орнамента, крайне нетипичного для декора кипрских ваз архаической эпохи (рис. 2).

Второй, вероятно, несколько более поздний сосуд из нашего собрания, который был найден и описан Онефальш-Рихтером (инв. АВ 3609) [16], также украшен «бихромной» белой и темно-коричневой росписью в виде полос на тулове и треугольников на венчике [17]. Мотивы росписи тулова в виде растительного орнамента и фигурок водных птиц вполне традиционны для ваз с хоэфорами, однако по стилю исполнения и композиции эта роспись все же выглядит достаточно необычно и не имеет прямых аналогов. Так, основная часть декора плечиков, как и в ряде других известных случаев, отдана изображению вертикального растительного элемента, но это изображение выполнено не обычным линейным способом, а составлено из точечных розетт, складывающихся в широкий силуэт «мирового древа». В свою очередь, фланкирующие его фигурки птиц свободно размещены в композиционном поле по разные стороны толстого «ствола» и раскидистой «кроны», а не выстраиваются, как обычно, в ряд вдоль нижней границы фриза. Кроме того, стилизованные



Рисунок 3. Кувшин с хоэфорой с изображением птиц и розетт (инв. АВ 3609): роспись на плечиках и нижней части шейки. Рисунок из книги: Ohnefalsch-Richter, 1893. Pl. XXIV, 10.



Рисунок 4. Кувшин с хоэфорой с изображением цветов (инв. АВ 3184): сохранившийся фрагмент. Рисунок из книги: Ohnefalsch-Richter, 1893. Fig. 48

фигуры стоящих птиц здесь украшают не только плечики, но и горло сосуда, располагаясь поярусно; это — единственный случай такого рода, известный среди росписей данного класса ваз (рис. 3).

Не менее оригинальна и дошедшая часть композиции декора третьего сосуда (инв. АВ 3184) [18], относящегося уже к V веку до н.э. [19]. Роспись на плечиках этого кувшина также демонстрирует растительный мотив, но сильно отличающийся как по композиционному расположению, так и по исполнению от всех других известных росписей ваз с хоэфорами — и более ранних, и более поздних. Как правило, растительные побеги на плечиках ваз обсуждаемого типа имеют ярко выраженную вертикальную устремленность и жесткие очертания, образуя орнамент наподобие «рыбьей кости», — здесь же мы видим гибкое растение с податливыми стеблями без ярко выраженного главного ствола (рис. 4). Все 5 стеблей, каждый из которых оканчивается крупным трехлепестковым цветком, изображены волнистой линией, причем центральный побег располагается прямо поверх горизонтальных белых и темных полос, ограничивающих снизу

фриз плечиков, что только подчеркивает «атектоничность» этого растительного орнамента. Возникает впечатление, что вазописец, в данном случае, стремился изобразить не наземное, а водное растение. Этому впечатлению соответствует и волнистость стебля, которая, возможно, призвана передать зрительный эффект от ряби, возникающей на поверхности воды.

В число ваз с хоэфорами класса Bichrome Red, находящихся в настоящее время в коллекции ГМИИ, входят также два кувшина, происхождение которых пока точно не установлено. Сохранившиеся фрагменты кувшина с побегами растений (инв. АВ 3613) [20], в отличие от предыдущих ваз, дают возможность судить о его форме — форма эта является вполне типичной для ваз этого класса, относящихся к концу архаической — началу классической эпохи. Столь же типичной для ваз с хоэфорами этого времени выглядит и роспись, которая, в отличие от трех предыдущих сосудов, не содержит никаких неожиданных элементов. Основным декоративным мотивом здесь служат уже упоминавшиеся вертикальные растительные побеги с расходящимися наподобие «рыбьей кости» прямыми листьями, чередующиеся с вертикальными рядами из трех концентрических кругов. Фигура хоэфоры на этой вазе, к сожалению, утрачена.

Другой кувшин (инв. АВ 3108) [21], публикации которого пока не удалось отыскать в литературе, является одной из трех ваз собрания ГМИИ, где присутствует фигура хоэфоры, — и единственной, где она полностью сохранилась (рис. 5). Роспись данной вазы, как и предыдущей, включает растительные побеги с расходящимися прямыми листьями, но здесь присутствует и другой типичный элемент росписи кувшинов этого класса — фигурки птиц.

Из приведенных выше описаний становится понятным, что содержание растительных и животных образов, украшающих плечики ваз с хоэфорами, как правило, связано с «водно-болотным» миром (чем они перекликаются со многими египетскими изображениями). Не является исключением и эта, последняя, ваза из ГМИИ. Птицы, украшающие ее, несомненно, околоводные (это подтверждают и ее ближайшие аналогии [22]): по всей видимости, здесь изображены гуси. Следует отметить также, что птицы на плечиках ваз в



Рисунок 5. Фигура хоэфоры. Деталь фрагментированного кувшина (инв. АВ 3108). Фото из книги: Искусство Древнего Кипра, 2014. Кат. 321

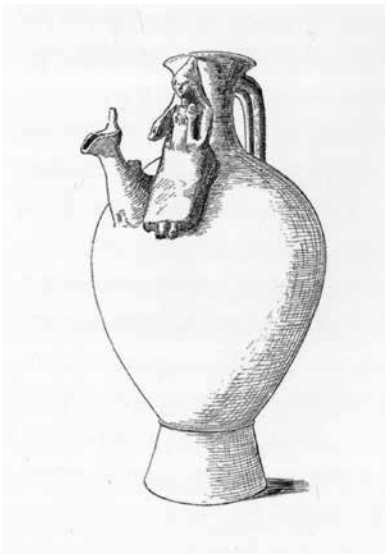


Рисунок 6. Крупный кувшин с фигурой хоэфоры на плечиках (инв. АВ 3588). Рисунок из книги: Ohnefalsch-Richter, 1893. Pl. CLXXIX, 2

подавляющем большинстве известных случаев обращены в сторону хоэфоры, т.е. являются своего рода «адорантами», напрямую соотнесенными со скульптурным изображением богини.

Возвращаясь к фигуре хоэфоры, украшающей обсуждаемую вазу, следует отметить разительное — вплоть до мелких деталей — сходство ее лица с лицом фрагментированной фигуры, хранящейся в Лувре [23]. Как уже упоминалось, лица хоэфор изготавливались методом оттиска в форме-матрице; здесь сходство настолько велико, что наводит на мысль о принадлежности обеих фигур к одной мастерской. Лепная диадема также выглядит практически идентичной.

Несмотря на то, что публикации двух последних ваз пока не найдены в научной литературе, все же вполне вероятно, что и они относятся к находкам, происходящим из Мариона. Это предположение косвенно подтверждается тем, что все атрибутированные вазы с хоэфорами из коллекции ГМИИ были найдены Максом Онефальш-Рихтером в

Марионе и вскоре опубликованы в его фундаментальной книге. На ее страницах, в частности, удалось отыскать и публикацию четвертого кувшина с фигурой хоэфоры из числа бесспорных марионских находок этого автора, восстановленных в нашем музее (рис. 6).

По своей типологии этот кувшин (инв. АВ 3588) [24], в отличие от всех предыдущих, относится не к «бихромным красным» вазам (Bichrome Red), а к сосудам «с красной облицовкой» (Red Slip), у которых роспись отсутствует. Он уникален особенностями формы: очень высокой конусообразной ножкой с прямыми стенками и трехствольной ручкой. Этот сосуд выделяется среди других также и способом крепления фигуры хоэфоры к тулову: ее нижняя часть не составляет единого массива с плечиками, как практически у всех ваз этой группы, а лишь присоединена к нему по бокам, при этом между ее задней поверхностью и стенкой тулова остается большой зазор. Такое слабое крепление, по-видимому, говорит о том, что мастер совсем не рассчитывал на утилитарное, бытовое использование сосуда, изначально предполагая за ним исключительно погребальную функцию.

Вопрос о функции подобных ваз неразрывно связан с вопросом об их роли в ритуале и символическом значении. Как и другие вазы этого типа, данный сосуд был предназначен для погребального обряда, а фигура хоэфоры представляет связанную с загробным миром богиню, совершающую жертвенное возлияние в честь мертвых. Еще в XIX веке выдвигалось предположение, что хоэфоры служат изображением египетской богини Хатхор [25].

Действительно, воздействие религиозных представлений Египта очень сильно проявляется в кипрском искусстве эпохи архаики, и среди множества прочих мотивов египетского происхождения прослеживается, в том числе, и прямое влияние образа этой богини [26]. Однако на Кипре, с его богатой историей взаимодействия разнородных культурных традиций, факт такого влияния не мог привести к механическому заимствованию египетского культа (даже принимая во внимание прямое владычество Египта в 3-й четверти VI века до н.э.) На сложный и многослойный комплекс религиозных представлений указывает и содержание росписей марионских ваз с хоэфорами. Так, в них, несомненно, раскрывается связь женского

божества не только с растительностью, но и с водным миром: об этом, в частности, неопровержимо свидетельствуют изображения птиц и растений, связанных с водой, которые служат постоянной темой для вазописцев. Таким образом, фигуры хоэфор, вероятно, представляют синкретический образ, сочетающий черты не только упомянутой египетской богини, но и великого женского божества местного, эгейско-анатолийского происхождения. С такой трактовкой согласуется и образ быка, присутствующий в декоре некоторых ваз с хоэфорами [27]. Среди них известны не только вазы, где изображение быка присутствует в росписи, но и сосуды с лепной головой быка, служащей в качестве слива, причем рука богини покоится между рогами на его голове [28]. Вполне вероятно, что здесь мы сталкиваемся с откликом представлений крито-минойской религии о богине-матери и ее божественном супруге-быке, воспринятых на Кипре еще в эпоху бронзового века.

Реставрация кувшинов с хоэфорами, осуществленная сотрудниками музея в последние годы, сделала возможным возвращение в научный оборот этих интереснейших сосудов, на долгие годы исчезнувших из поля зрения исследователей. Первый шаг в этом направлении сделан: вазы с хоэфорами из собрания ГМИИ, многие из которых были найдены выдающимся археологом XIX столетия Максом Онефальш-Рихтером, теперь систематизированы и заново описаны; большая часть из них атрибутирована. Без сомнения, эти произведения древнекипрского искусства, которые относятся к одной из наиболее плодотворных эпох в истории человечества, нуждаются в дальнейшем изучении.

Примечания:

1. Childs, 1997. P. 40.

2. См., например: City of Gold. Cat. 21, 22. P. 84–87, Brown, Catling. Pl. XXVI. P. 58 и др.

3. City of Gold, 2012. P. 94–95.

4. City of Gold, 2012. P. 92. Не исключено, что месторождениям медной руды обязано своим существованием и первоначальное поселение, из которого возник полис, но которое, по понятным причинам, расположилось не в гористой части, а в плодородной долине.

5. Brown, Catling 1986. P. 67.

6. Известны также немало кувшинов с хоэфорами, которые держат ойнохою двумя руками. См.: Vandenabeele, 1998. P. 124–143. Pl. XVII–XXXVII.

7. Существуют и исключения из этого правила — см.: Vandenabeele, 1998. P. 137, 139–140. Pl. XXXIII, 68.B. Pl. XXXIV, 71.B–72.B. Pl. XXXV 73.B, 74.B, 76.B.

8. Hermann, 1888.

9. Ohnefalsch-Richter, 1893.

10. Vandenabeele, 1998. P. 28.

11. См. материалы совместного российско-немецкого коллоквиума по результатам выставки «Археология войны. Возвращение из небытия», проводившегося 5–6 октября 2005 года в ГМИИ им. А.С.Пушкина: Archaeologie des Krieges / Археология войны. Staatliche Museen zu Berlin, 2010. В этом сборнике содержится общая информация о судьбе памятников из Античного собрания Государственных музеев Берлина, пострадавших в годы Второй мировой войны и оказавшихся в составе коллекции ГМИИ. Масштабные работы по восстановлению этих произведений искусства проводятся в музее с 2002 года.

12. В период с 2011 по 2014 год автором настоящей статьи проводился подбор разрозненных фрагментов разбитых кувшинов с хоэфорами, после чего они передавались в реставрационные мастерские ГМИИ для окончательной реставрации.

13. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 355–356.

14. Ohnefalsch-Richter, 1893. P. 404.

15. Ohnefalsch-Richter, 1893. Vandenabeele, 1998. P. 48–49.

16. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 356–357. Как свидетельствует публикация в книге Онефальш-Рихтера, и этот, и предыдущий сосуды еще во время находки представляли собой не полные сосуды, а их фрагменты: Ohnefalsch-Richter, 1893. P. 358; p. 404. Pl. XXIV, 10. Pl. LXII, 1.

17. Ваза сильно пострадала во время войны; но об исходной композиции ее росписи можно судить по рисунку в книге М.Онефальш-Рихтера (Ohnefalsch-Richter, 1893. Pl. LXII, 1).

18. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 357–358. Этот сосуд также

был найден в виде фрагмента. Сравнение с гравированным рисунком XIX века показывает, что общие его очертания остались прежними — произошла лишь утрата венчика и ручки миниатюрной ойнохои, служившей кувшину сливом, а также нескольких небольших деталей в верхней части; кроме того, имела место частичная деформация (в виде расхождения трещин, возникших как результат пожара). См.: Ohnefalsch-Richter, 1893. P. 45. Fig. 48.

19. Онефальш-Рихтер, основываясь на стилистических особенностях оттиска головы с мелкими чертами лица, считал, что найденный им кувшин «скорее относится к концу 5 века до н.э., чем к его середине». См.: Ohnefalsch-Richter, 1893. P. 404.

20. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 360–361.

21. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 359–360.

22. Например, фигурки гусей на хорошо сохранившейся вазе с хоэфорой из музея в Марионе (ил. 1): City of Gold, 2012. P. 58–59.

23. Vandenabeele, 1998. P. 131. Pl. XXIII, 47.B.

24. Искусство древнего Кипра, 2014. С. 358–359.

25. Heuzey, 1889. P. 9.

26. Например, в подвесной плите с фигурой стоящей богини с локонами Хатхор из ГМИИ (Шедевры, 2011. С. 42–43), или в изображениях головы Хатхор, характерных для керамики «стиля Аматуса» (Карагеоргис, 2007. С. 84).

27. Например, в качестве мотива росписи: Vandenabeele, 1998. 134.F, 135.F.

28. Vandenabeele, 1998. 113.D, 127.E.

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.

2. *Карагеоргис В.* Кипр // Кембриджская история древнего мира. Т. 3. VIII–VI века до н.э. / под ред. Дж.Бордмэна и Н.-Дж.-Л.Хэммонда. — М., 2007. — С. 75–89.

3. Шедевры античного искусства: Из собрания ГМИИ им.

А.С.Пушкина / под ред. Л.И.Акимовой, О.В.Тугушевой. — М., 2011.

4. Archaeologie des Krieges / Археология войны. — Staatliche Museen zu Berlin, 2010.

5. *Brown Ann C. and Catling Hector William*. Ancient Cyprus. — Oxford, 1986.

6. *Childs W.A.P*. The Iron Age Kingdom of Marion // BASOR 308: The City-Kingdoms of Early Iron Age Cyprus in their Eastern Mediterranean Context (Nov. 1997). — P. 37–48.

7. City of Gold: The Archaeology of Polis Chrysochous, Cyprus. — Princeton, Yale U.P., 2012.

8. Das Graeberfeld von Marion auf Cypern. Achtundvierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archaeologischen Gesellschaft zu Berlin. — Berlin, 1888 (Hermann, 1888).

9. *Heuzey L*. Vases a figurines de l'ile de Chypre // Gazette Archeologique 14, 1889.

10. *Ohnefalsch-Richter Max*. Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. Transl. from German. — Berlin, 1893.

11. *Vandenabeele Frieda*. Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oinochoe. — Jonsered, 1998.

Л.Г. Грошкова

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДРЕВНЕГО СТЕКЛОДЕЛИЯ

В статье рассматриваются некоторые специфические вопросы изучения древнего стеклоделия. Краткому анализу подвергается проблематика критериев и подходов в исследовании стекольного дела на самой ранней стадии его развития. Констатации и аргументы автора основаны на материалах из публикаций ведущих зарубежных и отечественных историков и искусствоведов.

This article takes a look on certain specific questions by research of ancient glassmaking. Subject to a brief analysis are certain problems concerning criteria and approaches by investigations on glass manufacturing at very early phase of its development. The Author's conclusions and arguments are based on publications of leading glassmaking historians from Russia and art experts from abroad.

Ключевые слова: история, стекло, древнее стеклоделие, древние ремесла, прикладное искусство.

Keywords: History, Glass, Ancient Glassmaking, Ancient Crafts, Applied Art.

Хорошо известный и широко распространенный сегодня материал – стекло – появился в глубокой древности.

По данным археологов, истоки стекольного дела относятся ко времени формирования древних цивилизаций Ближнего Востока. Однако, стекло не существует в природе. Среди природных материалов у него немало близких «родственников», из числа минералов, полудрагоценных и поделочных камней, наиболее близким из которых считается обсидиан.

Но, они не обладают такими функциональными качествами, как стекло. Их декоративные особенности, методы обработки и области применения так же отличаются от стекольных.

Стекло является искусственной материей, созданной человеком, поэтому и традиции работы с ним намного моложе, чем опыт работы с материалами, данными человеку от природы, такими как камень, глина, дерево. В этом контексте стекло можно было бы сравнить с обработкой металлов, так как человечеству необходимо было немало времени, чтобы научиться получать и обрабатывать металлические сплавы. Однако и это ремесло превосходит стеклоделие по возрасту.

Дело в том, что стекло является многокомпонентной субстанцией. Его необходимо было не просто найти в природе и научиться обрабатывать. Стекло нужно было создать или изобрести. За этой констатацией следует ряд вопросов, ответы на которые носят как эстетический, хозяйственно-экономический, так и технологический характер. Древним мастерам явно была необходима очень серьезная мотивация, чтобы обратить внимание на некие природные сырьевые составляющие, объединить их, определить количественные пропорции, придумать и продумать технологический процесс, чтобы в результате получить что-то, что явно имело большое значение. Как показывает история, на процесс осознания и освоения многогранных качеств стекла ушли не века, а тысячелетия.

Фундаментальные открытия не бывают случайными. Для изобретения чего-то нового, увидеть в «случайном» закономерное, необходимо иметь некий накопленный опыт.

Логично предположить, что, общаясь первоначально со стекловидными материалами, затем и со стеклом, познавая его специфические особенности, постепенно открывая физические и декоративные качества, человек, ремесленник и художник, на протяжении многих столетий должен был опираться на знания и навыки работы с другими, хорошо изученными, материалами. Анализируя методы формования и декорирования, можно заметить, что развитие древнего стеклоделия тесно связано с уже налаженным производством керамики, с широко распространенной обработкой камня, с овладением и совершенствованием технологических процессов изготовления

металлов. Из этого следует, что и истоки стекольного дела, вероятно, следует искать в ремесленных мастерских древних цивилизаций. То есть, там, где имелось необходимое технологическое оборудование и опыт работы.

Исторические дисциплины хорошо изучили эволюцию жизни и деятельности человечества на протяжении тысячелетий. Выстраивается четкий ряд этапов развития искусства и ремесел, освоения жизненного пространства, совершенствования научных знаний. Но, несмотря на многочисленные археологические находки, исторические и технологические констатации, стекло продолжает хранить еще множество тайн.

На сегодняшний день все еще нет однозначных ответов на такие основополагающие вопросы как, «когда?», «где?» и «каким образом?» появилось стекло. Тем более, неизвестно, в какой момент оно обратило на себя внимание в качестве материала с неординарными качествами, и что повлияло на такое знаковое явление, как его производство, то есть «как?» и «зачем?» родилось стеклоделие. Эти вопросы неоднократно вставали перед исследователями разных времен. По-разному формулировались и ответы на них. В то же время до сих пор они остаются практически открытыми. «…В современной науке,…, не существует теории происхождения стекла, ее место занимает изложение наиболее распространенных предположений» [1, 56] .

Соглашаясь с нашим известным специалистом в области истории стекла Ю. Л. Щаповой в том, что нет единой методологии, единых критериев в подходах к изучению стеклоделия [1, 20], приходится констатировать, что нет и единой классификации исторических периодов в эволюции стекольного дела. Временные рамки зачастую не имеют четких очертаний, что существенно затрудняет выявление характерных типологических и стилистических особенностей. Так, например, Н. Н. Качалов в своем хрестоматийном труде «Стекло» рассматривает сначала период «возникновения стеклоделия», описывая исключительно египетские археологические находки, преимущественно второй половины II тысячелетия до н. э.. Следующая глава его фундаментальной работы посвящена «античному стеклоделию», точнее выдувному стеклу Римской империи I–IV вв. н. э., после чего

сразу следует «венецианское стекло» XV-XVI вв. Автор выделяет, таким образом, три знаковых эпизода из истории стеклоделия от XV века до н. э. до XV столетия нашего столетия, но преемственные связи теряются во времени. А Ю. Л. Щапова в работе «Очерки истории древнего стеклоделия», опираясь на археологические и химико-технические источники, делит «древнее стеклоделие» на пять периодов, которые определяются «номенклатурой стеклянных изделий» [1, 9], завершая исторический анализ окончанием Средневековья и объединяя таким образом единым понятием и древнее, и эллинистическое, и античное, и средневековое стекольное дело. Со своей стороны, в книге «Античное стеклоделие» Н. З. Кунина описывает изделия из стекла, также начиная с XIV в. до н. э., то есть с момента появления в Египте такого основополагающего способа формования изделий в древнем мире, как «метод песчаного сердечника», но завершает исследование художественного стекла периодом заката Римской империи, используя понятие «античности» в его исконной интерпретации, то есть «древнее», но сочетая два исторических периода – древности и античности [2, 4] .

Более конкретная периодизация, основанная на этапах наивысших достижений в области стеклоделия и обвязанная с важнейшими событиями в истории человечества, принадлежит зарубежным исследователям. Например, в монографии «Пять тысяч лет стекла» английского исследователя Хью Тайта (Hugh Tait, «Five Thousand Years of Glass») в одну хронологическую цепочку событий выстроены такие периоды, как зарождение стеклоделия, стекло Месопотамии, Древнего Египта, античное стекло, стеклоделие Римской империи, стран мусульманского Востока, а также достижения и потери Средних веков, которые предшествовали венецианскому стеклоделию. Затем анализируются значимые вехи в становлении стекольного дела, как в странах Западной Европы, так и Среднего и Дальнего Востока. В такой последовательности хорошо просматривается преемственность и порядок передачи знаний и навыков работы со стеклом. Аналогичные концепции изложены и во французской «Истории Стекла» (Histoire du Verre), изданной в период 2005–2007 гг.

При этом, несмотря на многообразие мнений и научных подходов, можно с уверенностью констатировать, что большинство разработок

опирается на наиболее важные технологические открытия в истории стеклоделия, которые становились точкой отсчета очередного этапа в эволюции стекольного дела и, нередко, коренным образом меняли представление о возможностях самого материала. Это были своеобразные вехи, изучение которых позволяет оценивать ситуацию как «до» и «после» освоения того или иного новшества. Без сомнения, таким фактором в истории древнего стеклоделия является изобретение способа изготовления разнообразных полых изделий из стекла до появления стеклодувной трубки. Знаковым явлением античного периода стало, конечно, открытие самой стеклодувной трубки. Эти события связаны самым непосредственным образом с техническими новинками, которые поднимали ремесло на более высокий уровень и создавали новое эстетическое качество.

Однако, если по трактовке основополагающих событий существует консенсус, то различия во взглядах по поводу «когда» родилось стекло и стеклоделие, прослеживаются уже в названиях фундаментальных трудов по истории стекла. В качестве примеров можно привести такие издания как, «Pět tisíc let sklářského díla» («Пять тысяч лет стекольного дела») Ярослава Вавры, «Five Thousand Years of Glass» («Пять тысяч лет стекла») Хью Тайта, «Viertausend Jahre Glas» («Четыре тысячи лет стекла») Фритца Кемпфера, «3000 Jahre Glas. Ars Vitraria» («3000 лет стекла. Искусство стеклоделия.») с предисловием Гюнтера Шаде. В отечественной литературе мы видим те же разнотолки. Н. Н. Качалов говорит о сложности изучения «шести тысячелетней истории стекла» [3, 6] , а Ю. Л. Щапова пишет, что «история стекла начинается с середины II тысячелетия до н. э.» [1, 7], т. е. насчитывает три с половиной тысячи лет, называя предшествующие этапы «предысторией» [1, 7]. Причем удивляет разница в датировке не в сотни лет, а в тысячи. Проблема заключается в том, что́ именно считать появлением стекла. В истории древнего стекольного дела четко просматриваются периоды работы ремесленников с силикатными материалами, среди которых выделяются субстанции, напоминающие глину и массы, похожие на фаянс, но с «остеклованной», блестящей поверхностью. Встречаются также полностью гомогенные составы, однако еще не достаточно пластичные, для того, чтобы их можно было сравнить со спецификой стекольной

массы. Поэтому, ряд исследователей связывает момент зарождения стекла с поверхностным стекловидным образованием на керамических сосудах, т. е. с первыми глазурями, которые, по сути, являются легкоплавкими стеклами. Другие называют древний, так называемый «египетский фаянс» (материал с «остеклованной» поверхностью, без черепка в современном понимании этого слова) естественным предшественником стекла. Убедительная аргументация поддерживает также мнение, согласно которому, только появление готовых изделий, выполненных из стекловидного материала, полученного из песка, известняка и щелочи при высокой температуре, воспринимается как рождение стекла и стеклоделия. Древнее стекло очень не похоже на своего современного «потомка», и это дает много поводов для различных толкований. Существенным образом отличались и методы работы древних стеклоделов с этим своеобразным материалом, несмотря на то, что уже в те далекие времена сложились некоторые из основных приемов его обработки, сохранившиеся и в наше время.

Суть разногласий по вопросам зарождения стекла и стеклоделия можно свести к терминологическим понятиям. Есть определенная логика в обозначении работы с силикатными субстанциями как «предыстории», а собственно историю стекольного дела начинать с первых опытов применения тягучей горячей массы. В таком контексте «предыстория» рассматривается как «нулевая стадия», а использование стекломассы в качестве самостоятельного материала — как первый этап развития стекольного дела. Напрашивается аналогия с построением здания. Мы ведем отсчет этажности по сложившейся традиции с уровня земли, но подвал является не просто составной и неделимой частью строения, а его фундаментом, основой. Поэтому, уместно сказать, что работа с «самоглазурующимся» фаянсом представляет собой начальный и основополагающий этап в истории стекла.

В непосредственной связи с вопросом «когда?» появилось стекло, стоит вопрос «где?» оно зародилось. И здесь нет единого мнения. Как обобщает Ю. Л. Щапова в своей книге «Очерки истории древнего стеклоделия»: «Современная наука связывает появление стекла с цивилизациями в долинах Нила, Тигра и Евфрата, острова Крит и отдельными народами, например финикийцами» [1, 57]. Этот обширный

регион, соответствующий территориям современного Ирака, Сирии, Ливана и Египта, был населен разными народами. Здесь в третьем и втором тысячелетиях до нашей эры происходило активное формирование древнейших государственных образований, отличающихся своими национальными и культурными особенностями. Бесконечные войны вели за собой упадок одних государств и рождение на их месте новых. В свою очередь, природные и политические катаклизмы с одной стороны уничтожали памятники истории и культуры. С другой стороны завоевательные походы непосредственным образом способствовали обмену опытом и накоплению знаний, стимулируя развитие ремесел. В обозах с трофеями и награбленной добычей перемещались различные ремесленные изделия, в том числе и предметы из стекла. Из этого следует, что место обнаружения того или иного образца необязательно соответствует месту происхождения данного артефакта.

Определение места зарождения стекла осложнено еще и такими особенностями производственного процесса, как то, что первичное стекловарение, то есть заготовка самого материала, и его повторная термическая обработка с последующим формованием предметов могут быть разделены территориально. Например, стекло могло быть сварено в Месопотамии, а изделие из него выполнено в Египте. Но, вместе с тем, артефакты, обнаруженные археологами на территории Египта, могут оказаться изготовленными из месопотамского «первичного» стекла или привезенными из Месопотамии. И это предположение не случайно. О торговле стекольной массой в Древнем мире в виде слитков свидетельствуют и археологические находки [4, p.13], и сохранившиеся древние коммерческие договора [4, p.14]. Кроме того, наличие мастерских по изготовлению стекла в больших объемах на территории Передней Азии подтверждают раскопки античных пластов в Израиле в 1960-е годы [5]. Таким образом, анализ компонентов шихты в качестве способа определения региона происхождения не всегда является неоспоримым аргументом в определении места изготовления того или иного предмета из стекла. Все эти факты лишний раз говорят о том, что в бурном потоке исторических событий трудно найти именно тот регион, который можно было бы с уверенностью назвать родиной стекла и стеклоделия.

Огромную помощь в определении времени и места зарождения стекла могло бы оказать открытие следов стеклоделательных мастерских. Наличие тиглей с остатками стекольной массы, неизбежные подтеки по краям стекловаренных сосудов, битые и оплавленные отбракованные изделия свидетельствуют как о локализации местонахождения печи, так и о составе используемой шихты. Одна из древнейших стеклоделательных мастерских была обнаружена археологами в Тель-эль-Амарне, столице Древнего Египта при правлении фараона Эхнатона. Находка датирована 1365 годом до н. э. [6, p.1] Так же XIV столетием до н. э. археологи определяют время изготовления «первичного» стекла в печах найденных при раскопках ассирийского города Нимруд и стеклянных слитков, открытых недалеко от шумерского города Ур в Месопотамии [7, с.101]. Однако первые образцы из стекловидной массы, обнаруженные в Ливане на территории финикийского города Библос, имеют более раннее происхождение.

До недавнего времени у нас было принято считать самым древним изделием из стекла бусину, найденную в гробнице египетской царицы Хатшепсут , правившей страной в 1525-1503 гг. до н. э.. О бусине «слабозеленого» [1, 57] цвета, найденной Флиндерсом-Петри при раскопках в 1891 г. в Египте близ Фив пишет в 1956 г. (со ссылкой на Б. Нойманна) М. А. Безбородов [2, 9]. Изготовление этой бусины принято относить к 3500 году до н.э. Эту же бусину упоминают и Н. Н. Качалов[3, 43], и Ю. П. Сергеев [8, 9], и Ярослав Вавра [9, 17]. Однако данная бусина хранилась в Германии, и после Второй мировой войны считается утерянной. Бусину черного цвета, датируемую 3300 г. до н. э., описывает в 1908 году А. Киза [10, s.17]. Стеклянные предметы столь древнего происхождения, положенные в захоронения царских особ, говорят об их очень высокой материальной и духовной значимости в ценностной системе тех эпох. Существуют, однако, мнения, что эти бусины не были изготовлены сознательно, а могли получиться по воле случая [11, 10]. Неизвестно, при этом, ни где, ни когда имела место эта «случайность».

В то же время британский египтолог Альфред Лукас сообщает

о многочисленных непрозрачных бусинах черного, темно-синего и темно-зеленого цвета, которые хранятся в различных музейных коллекциях и относятся к большому отрезку времени от додинастического периода до правления XVIII династии (конец V – середина II тысячелетий до н. э.) В своей книге «Материалы и ремесленные производства Древнего Египта» он констатирует, что «начиная с V династии, мы находим уже неоспоримые доказательства производства стеклянных бус» [12, 134]. Вместе с тем об их «стеклянном» происхождении говорит весьма осторожно, так как, по мнению исследователя, некоторые из них могли быть фаянсовыми и «трудно сказать, было ли это стекло изготовлено намеренно, или получилось случайно» [12, 134] . Данное предположение А. Лукас высказал на основании личного убеждения в том, что эти бусины «не имеют внутри сердцевины из другого материала» [12, 134], но это могло произойти «вследствие их малых размеров» поскольку «сердцевины их подвергались большему воздействию огня и оплавлялись во время обжига с глазурью, чего не происходит с большими бусами» [12, 60]. Кроме того, «другие могли быть изготовленными из неполноценного стекла» [12, 60].

Следует отметить, что Древний Египет играет особую роль в изучении истории стеклоделия. Большинство исследований начинает свое повествование с Древнего Египта. Это не удивительно, так как египетский культ подготовки к загробной жизни, а именно сопровождение усопшего всем необходимым, к чему он привык в земной жизни, а так же подробные жизнеописания, которыми были украшены стены гробниц, дают яркое представление не только о древней ментальности, но и о реальном предметном мире. Многочисленные археологические раскопки подтверждают, что стеклоделие, как ремесло, занимало не последнее место в декоративном искусстве Древнего Египта. При этом сохра-нению материальных ценностей, и стеклянных изделий в частности, способствовали и сухой климат, и песчаная почва в этом регионе.

Огромная заслуга в изучении культуры Древнего Египта принадлежит известному ученому, археологу и выдающемуся египтологу, профессору Лондонского университета, Вильяму Метью

Флиндерсу-Петри (William Matthew Flinders-Petrie, 1853 – 1942). Он много лет жил в Египте и провел ряд необычайно значимых археологических раскопок. «Для истории египетского прикладного искусства труды Флиндерса-Петри составляют эпоху» написано в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона [13]. Стеклоделие не было основным объектом его исследований, но являлось органической частью культурного наследия древней цивилизации, и ученый скрупулезно обследовал все, что могло быть связано с этим видом ремесла, положив, таким образом, основы научного изучения истории стеклоделия. Открытия Флиндерса-Петри стали базисными для многих поколений теоретиков истории, технологии, химиков и искусствоведов.

При этом, именно Флиндерс-Петри, анализируя предметы, найденные им при раскопках и относящиеся к периоду первой династии, одним из первых высказал мнение, что они не имеют местного происхождения, а были привезены из Азии. С ним соглашаются и другие исследователи древнего стеклоделия [11, 10]. Некоторые даже предполагали, что «наиболее старые стекла изготавливались, может быть, в северной Месопотамии или на Кавказе» [11, 10] .

Но, в отличие от египетских фараонов, для правителей Месопотамии и Ближнего Востока не характерна такая щепетильность в процессах отправления в мир иной, что нередко вводит археологов и историков в серьезное затруднение. Количество археологических экспедиций в этих регионах тоже значительно уступает по сравнению с исследованиями в Египте. Кроме того, носили они порой весьма неконструктивный характер. К тому же, влажный климат Междуречья тоже не способствовал сохранению оригинальных образцов. Поэтому документально подтвержденных археологических свидетельств об истоках стеклоделия в Передней Азии значительно меньше.

Вместе с тем, одним из наиболее ранних документов о стекловарении считается клинописный текст, найденный в Месопотамии в виде глиняной таблички, датированной XIV – XII вв. до н. э., на которой приводится рецепт изготовления двух

видов стекол [14, 10]. Артефакт хранится в коллекции Британского Музея. Впрочем, это не единственный документ подобного рода. На территории Передней Азии обнаружено немалое количество клинописных текстов, несущих важную информацию для истории стеклоделия. В библиотеке ассирийского царя Ашшурбанипала (668 – ок. 627 гг. до н. э.) в Ниневии были найдены таблички не только с рецептурой так называемого «первичного стекла», но и с описанием самого процесса варки [7, 109].

Следует отметить, что в этом регионе открыто большое количество письменных свидетельств, повествующих о многогранной хозяйственной деятельности местного населения, среди которых немалое количество содержит сведения об изделиях из «стекла». В богатой коллекции ГМИИ им. Пушкина хранится множество примеров важной деловой переписки, изложенной в компактном, концентрированном виде. Описание стекольного дела, вписываясь в общий поток документации, свидетельствующей о ремесленных и торговых связях, лишний раз говорит о текущем естестве данного производства в районе Восточного Средиземноморья.

Что же касается Древнего Египта, то первое письменное упоминание о стекле относится к периоду царствования Тутмоса III (1479 – 1425 гг. до н. э.), представителя XVIII династии «в перечне добычи, вывезенной из Финикии» [15, 297]. Других «документов», подтверждающих наличие в Египте собственного производства стекла, на данный момент не обнаружено. И, несмотря на то, что А. Лукас считает, что «в начале XVIII династии мы находим там широкое и налаженное стекольное производство» [12, 133], нет данных о наличии профессионально обоснованного, а не экспериментального стекольного дела. К этому можно добавить, что на период правления XVIII и XIX династий приходится не только стремительный взлет развития стеклоделия в Египте, но, согласно А. Лукаса, и металлургии [12, 137]. По мнению некоторых исследователей это связано с завоевательными походами на территорию Передней Азии. А, как известно, совершенствование технологических процессов изготовления металлов непосредственно отражается на таких показателях при стекловарении, как температурный режим, а,

следовательно, и качестве стекломассы. Таким образом, письменные свидетельства тоже не вносят достаточной ясности по вопросам «где?» и «когда?» возникло стекло и стеклоделие.

Из этого следует, что изучая историю древнего стекольного дела, в дополнение к анализу исторических фактов, выстраиванию последовательной хронологической цепочки, исследованию физических и хи-мических характеристик шихты и процесса стекловарения, необходимо учитывать и такие особенности, как специфика формообразования, функциональное назначение, преобладающие методы формования и декорирования.

Примечания:

1. *Щапова Ю.*, «Очерки истории древнего стеклоделия», М.: МГУ, 1983.

2. *Кунина Н.* «Античное стекло в собрании Эрмитажа», Государственный Эрмитаж, Л.: АРС 1997.

3. *Качалов Н.*, «Стекло», стр. 13, изд. Академии наук СССР, М.: 1959.

4. *Slitine, F.*, «Histoire du Verre. L'Antiquité», изд. Massin, Париж: 2005.

5. *Freestone Ian C.*, «The Provenance of Ancient Glass through Compositional Analysis», статья в Альманахе Американского Общества исследования материалов, том 852, 2005.

6. *Mass J., Wypyski T., Stone R.,* «Evidence for the Metallurgical Origins of Glass at Two Ancient Egyptian Glass Factories», БюллетеньАмериканского Общества исследования материалов, январь 2001

7. *Oppenheim A. Leo*, «Glass and Glassmaking in ancient Mesopotamia», Corning museum of Glass Press, Corning, Нью-Йорк: 1988

8. *Сергеев Ю.*, «Стекло…и польза и краса», М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001.

9. *Vavrá, J.*, «Pět tisíc let sklářského díla», изд. Orbis, Прага: 1953.

10. *Kisa* A., «Das Glas im Altertume», изд. Karl W. Hiersemann, Лейпциг: 1908.

11. *Безбородов М.*:«Стеклоделие в древней Руси», Минск: 1956.

12. *Лукас А.*, «Материалы и ремесленные производства древнего Египта». Пер. с англ. М.: Изд. иностранной литературы. 1958.

26. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Семеновская Типолитография (И.А. Ефрона), Спб, 1902. (полная Интернет-версия http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron), стр. 134. Дата обращения 18.02.2013

14. *Tait H.*, «Five Thousand Yearrs of Glass», British Museum, изд. Британского музея, Лондон.: 2004, стр. 10

15. *Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.*, «Малая История искусств. Искусство древнего востока», М.: Искусство,1976.

Библиография:

1. *Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.*, «Малая История искусств. Искусство древнего востока», М.: Искусство, 1976

2. *Безбородов М.*:«Стеклоделие в древней Руси», Минск: 1956

3. *Качалов Н.*, «Стекло», стр. 13, изд. Академии наук СССР, М.: 1959.

4. *Кунина Н.* «Античное стекло в собрании Эрмитажа», Государственный Эрмитаж, Л.: АРС 1997

5. *Лукас А.*, «Материалы и ремесленные производства древнего Египта». Пер. с англ. М.:Изд. иностранной литературы. 1958 г.

6. *Сергеев Ю.*, «Стекло…и польза и краса», М.: изд. МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001.

7. *Щапова Ю.*, «Очерки истории древнего стеклоделия», М.: МГУ, 1983

8. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Семеновская Типолитография (И.А. Ефрона), Спб.: 1902. (полная факсимильная версия http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron) Дата обращения 18.02.2013

9. *Frank S.*, «Glass and Archaeology», изд. Academic Press, Лондон: 1982

10. *Franciscis* A*lfonso De*, «Glass and Archaeology». Museo Nazionale di Napoli, Instituto Geografico de Agostini, (каталог) Новара: 1965.

11. *Freestone Ian C.,* «The Provenance of Ancient Glass through Compositional Analysis», статья в Альманахе Американского Общества исследования материалов, том 852, 2005

12. *Kisa* A.*,* «Das Glas im Altertume», изд. Karl W. Hiersemann, Лейпциг: 1908

13. *Lilyquist Ch., Brill R. H.*, «Studies in Early Egyptian Glass», изд. Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк: 1995

14. *Mass J., Wypyski T., Stone R*., «Evidence for the Metallurgical Origins of Glass at Two Ancient Egyptian Glass Factories», Бюллетень Американского Общества исследования материалов, январь 2001

15. *Oppenheim A. Leo*, «Glass and Glassmaking in ancient Mesopotamia», Corning museum of Glass Press, Corning, Нью-Йорк: 1988

16. *Slitine, F.,* «Histoire du Verre. L'Antiquité», изд. Massin, Париж: 2005

17. *Tait H.,* «Five Thousand Yearrs of Glass», British Museum, изд. Британского музея, Лондон.: 2004.

18. *Vavrá, J.,* «Pět tisíc let sklářského díla», изд. Orbis, Прага: 1953

Л.Г. Грошкова

НЕКОТОРЫЕ ВЕРСИИ О ЗАРОЖДЕНИИ СТЕКЛА

Статья посвящена основным гипотезам о зарождении стекла. Возникновение и эволюция этого материала рассматриваются в историческом контексте развития древних цивилизации Месопотамии и Египта. Проведены параллели с традициями других ремесел. Констатации и выводы автора сформулированы на основе фундаментальных трудов ведущих отечественных и зарубежных и исследователей художественного стекла.

This article is devoted to basic hypothesis regarding the origin of glass. The upraise and the evolution of this material are analyzed within the historical context of the progress of ancient civilizations in Mesopotamia and Egypt. Glassmaking development is compared with traditions of other crafts. The Author's comments and conclusions are based on fundamental work of leading glass art historians in Russia and abroad.

Ключевые слова: история, стекло, древнее стеклоделие, древние ремесла, прикладное искусство.

Keywords: History, Glass, Ancient Glassmaking, Ancient Crafts, Applied Art.

Когда и как появился материал стекло – эти фундаментальные вопросы, несмотря на множество предположений, версий и утверждений, не имеют конкретного окончательного ответа.

Среди гипотез, рассматривающих эту проблему, самая ранняя версия появления стекла высказана греческим историком Плинием Старшим, жившим в I в. н. э.. Сохранился его основной труд «Historia Naturalis» («Естественная история»), где приводится

романтичное повествование, которое пересказывают с некоторыми отклонениями практически все научные и популярные труды по истории стеклоделия.

«В той, граничащей с Иудеей, части Сирии, которая называется Финикией, у подножия горы Кармель есть болото, которое называется Кандебия. Считают, что в нём берёт начало река Бел протяжённостью в пять тысяч шагов, которая впадает в море недалеко от крепости Птолемеев. Течение реки медленное, а вода, непригодная для питья, но подходящая для совершения религиозных церемоний. Эта илистая и глубокая река привносит в море мелкий песок, что видно во время отлива. Перемешиваемый морскими волнами, этот песок освобождается от примесей и становится сверкающим. Протяженность побережья, о котором идет речь, не превышает пяти ста шагов (ок. 750 м.) и в течение это было единственным местом, где получали стекло. Рассказывают, что сюда пристал корабль торговцев нитром (природной содой). Рассеявшись по берегу, они приступили к приготовлению еды и, поскольку, не оказалось камней, чтобы подставить под котлы, они подложили под них куски соды с корабля, которые расплавились от огня, смешавшись с береговым песком, и тогда потекли прозрачные ручьи новой жидкости - таким было происхождение стекла. Вскоре, поскольку ловкость изобретательна, перестали довольствоваться только добавлением соды, стали добавлять и магнитный камень, так как считается, что он притягивает к себе и жидкое стекло, как он притягивает железо. Подобным образом стали плавить различные камешки, потом раковины и выкапываемый песок» [1].

Существует мнение, что природные условия, «присутствие золы сгоревшего топлива, мелких известковых ракушек, обычно содержащихся в морском песке, и наличие ветра могли создать необходимые для варки стекла условия в отношении как химического состава, так и возможности достижения на костре достаточно высокой температуры» [2, 56]. В результате более детальных исследований «установлено, что в песке реки Бел и отложениях его у устья содержится 14 - 18% извести, 3,6 - 5,3% глинозёма и около 1,5% углекислого магния, поэтому из такого песка в смеси с щёлочью (содой) могло получиться вполне прочное стекло» [3] .

Ссылаясь на эту версию, М. А. Безбородов пишет: «…ранее считалось, что впервые оно (стекло) возникло в Финикии и первыми стеклоделами были финикияне» [4, 8]. Это мнение с энтузиазмом поддерживают сегодняшние жители Ливана и Сирии — наследники древних финикийцев.

Река Бел продолжает нести свои воды из Ливанских гор в Средиземное море, однако на сегодняшний день нет никаких сведений о том, чтобы кому-нибудь удалось повторить этот уникальный опыт по «приготовлению ужина». К тому же у этой красивой легенды нет логического продолжения. Не трудно себе представить, как предприимчивые купцы могли поступить с этим слитком — сохранить себе на память или продать. Но для дальнейшего развития стекольного дела необходимо, чтобы кто-то вдруг занялся экспериментаторской деятельностью, забыв о своей текущей работе, десятилетиями пробуя организовать производство подобных слитков, одновременно придумывая методы обработки и область применения.

Поэтому более вероятными представляются теории, связанные с ремеслами, хорошо известными к тому времени, достигшими определенного технического уровня и достаточно распространенными. Такими могли оказаться изготовление керамики или плавка металла, т. е. те области, где использовались огонь, песок, разнообразные окиси металлов, а совершенствование технологических процессов было естественным и необходимым условием для дальнейшего развития.

Песок и зола при высокой температуре могли случайно соединиться у горна, где отливали металл. В художественном стеклоделии и сейчас очень много случайностей. С эстетической точки зрения материал полон неожиданностей даже для опытных художников. И в такие моменты «озарения» почти всегда рождаются шедевры. Следует отметить, что «металлургические шлаки, по мнению ученых, также имели отношение к происхождению стекла, привлекая внимание древних не только своим блеском, но и цветом, зеленым и красным» [5, 56]. Опубликованы результаты конкретных экспериментов, аргументирующих предположение, что стекло по воле случая могло появиться в металлоплавильной мастерской.

Один из основоположников современной египтологии — Флиндерс-

Петри предполагал, что «глазурь была изобретена, когда человек обнаружил, что кварцевая галька плавится в очень жарком пламени под воздействием древесной золы» [6, 127] , По его мнению «глазурь образовалась случайно на поверхности кварцевой гальки вследствие реакции со щелочью, содержащейся в золе от горящих дров, и эта глазурь была позднее воспроизведена уже намеренно» [6, 127]. В то же время Флиндерс-Петри выдвинул и такое предположение, что «глазурование развилось в процессе выплавки меди. Древесная зола от дров давала щелочь, в медной же руде содержались известь и кремнезем. Такого рода цветной шлак или стекло, вытекшее из него на галечный под плавильной печи, могли послужить толчком к намеренному подражанию» [6, 127]. Но эмпирические опыты, проведенные британским египтологом Альфредом Лукасом в условиях близких к естественным аналогичного результата не дали.

Таким образом, самой правдоподобной версией, пожалуй, остается близость стекла с керамическим производством. Керамическая мастерская дает много примеров, в которых можно рассмотреть истоки некоторых «стекольных» методов обработки. Известно, что «родство стекла и глазурей никто не ставит под сомнение» [5, 58]. Ю.П.Сергеев предполагает, что «первое стекловидное вещество было получено в процессе обжига глиняных изделий в земляных ямах» [7, 9]. При этом сами изделия располагались на дне, а сверху укладывали дрова. При сжигании древесного топлива образовывалась зола, которая сыпалась вниз на глиняные формы, и, взаимодействуя с их поверхностью, создавала блестящее глянцевое покрытие. Это была глазурь, т. е. легкоплавкое стекло. Но, поскольку керамика первична по отношению к стеклу, напрашивается предположение, что глазурь, как легкоплавкое стекло, могла случайно залепиться за прут и вытянуться при определенных температурных условиях в нить. Чтобы прервать эту тягучую нить, ее обмотали вокруг прута и резко оборвали, как это делают с тянущимся медом, а она, после остывания превратилась в то, что мы называем бусиной — в цветной «камушек» с дырочкой. Вполне возможно, именно так, случайно, появились «знаменитые» стеклянные бусины.

Но «человек не в состоянии использовать счастливую случайность, если его ум не подготовлен к этому путем долгих размышлений и опытов» [6, 129]. Вероятно поэтому, как пишет А. Лукас, «эволюция от глазури к стеклу… заняла очень много времени, причем существенную роль в этом отношении сыграл консерватизм глазуровщиков, которые… придерживались старых методов и с трудом воспринимали новые идеи. Хотя готовая к употреблению находившаяся в тигле или просто пролитая на пол глазурь уже была не чем иным, как стеклом…Так продолжалось до тех пор, пока не появлялся глазуровщик с особым исследовательским складом ума. Но и тогда должно было пройти немало времени, прежде чем мастерам удалось накопить достаточно опыта для нового обращения со старым материалом. Хотя производство стекла, без сомнения, развилось в процессе изготовления глазури, в скором времени стекольное производство выделилось в самостоятельную отрасль ремесла» [6, 129].

Рассматривая историю рождения стекла из опыта работы с глазурями, А. Лукас видел эти этапы в такой последовательности: «(1) глазурованный твердый кварц, который мог быть открыт случайно и послужить толчком к изготовлению глазурованных изделий; (2) глазурованный толченый кварц (превращение кварца в порошок и формование его в формах или каким-нибудь другим методом было весьма остроумным способом, позволившим избежать необходимости резать такой твердый камень); (3) глазурованный стеатит, представляющий замену твердого трудно обрабатываемого камня легко режущейся мягкой породой» [6, 118]. Однако в этой версии трудно выявить тот момент, когда именно щелочная глазурь выделилась в самостоятельную стекловидную массу и превратилась в обособленный материал с другими функциональными задачами.

В качестве примера использования глазурей в III тысячелетии до н. э., обычно приводятся глазурованные стеклом фаянсовые плитки, изготовленные для внутренней облицовки «погребального сооружения фараона Джессера, а также фаянсовые глазурованные инкрустации для украшения деревянных ваз, …остатки глазурованных облицовок» [2, 42] . Но, глазурей в современном

понимании этой субстанции в III тысячелетии до н. э. еще не было. Точнее: не было свинцовой глазури, которая не отстает от керамической формы. Таким образом, речь может идти о так называемом «египетском фаянсе» согласно классификации А.Лукаса. По мнению этого ведущего исследователя египетских ремесел начала XX века «типичный египетский фаянс состоит из вещества основы (сердцевины), покрытого стекловидной щелочной глазурью. Он изготовлялся с додинастического периода до XIV века н. э.» [6, 119].

«Египетскому фаянсу» в эволюции стеклоделия отводится особая роль. Правда нужно оговориться, что это название не совсем правомерно с современной точки зрения, «так как главный признак принадлежности к этой категории…- наличие глинистого черепка — отсутствует» [2, 45].

А. Лукас уделил особое внимание родству глазурей и стекла. Поскольку, по его мнению «под «египетским фаянсом» подразумеваются изделия из глазурованной кварцевой фритты (толченого кварца)» [6, 127], он моделировал процессы формования вручную и своими экспериментами положил основы теории происхождение стекла из древнего «египетского фаянса». Иными словами, несмотря на то, что А. Лукас называл «египетским фаянсом» силикатную основу, покрытую предварительно подготовленным раствором глазуревого шликера, он проанализировал несколько вариантов фаянса, различающихся по цветовому сочетанию черепка и глазуревого покрытия, и выявил так называемый «стекловидный фаянс». Следует отметить, что в «обыкновенном фаянсе щелочей около 1%, в стекловидном — ок. 6%, в стекле - 20-30%» [5, 59]. И в этой последовательности уже явно прослеживается эволюция силикатных масс на пути изобретения стекла.

В конце 1960ых годов американский ученый Дж. Нобль (J. V. Noble) проделал тот же эксперимент. Он продолжил его, совершенствуя количественные показатели составляющих элементов. Дж. Нобль формовал из «увлажненной смеси изделия, которые после просушки и обжига при 950˚С приобретали свойства глазурованных изделий, т. е. эти предметы «обладали способностью самоглазуроваться» [5,

61]. Таким образом становится очевидным, что для некоторой части древних изделий из «египетского фаянса» не было необходимости во второй дополнительной операции декорирования: «физические и декоративные качества они приобретали одномоментно, вместе с обжигом основы, в течении одной термической операции» [5, 61].

Данные изыскания открывают логичную цепочку дальнейшего развития стеклоделия. Во-первых, это уже другой материал, не глазурованный фаян Глазурь, как самостоятельный слой, отсутствует. Во-вторых, он удобен в использовании, так как отпадает одна операция — обжиг черепка, а декоративный эффект сохраняется, что представляет собой явное преимущество перед керамическими глазурованными изделиями. Но главное, само собой возникало стремление совершенствовать материал, чтобы «глазурованная» поверхность становилась более эффектной, более гладкой и блестящей. В результате появились непосредственные предпосылки, стимулирующие процессы развития материала.

Именно появление «самоглазурующегося фаянса» большинство исследователей считает отправной точкой в развитии стекольного дела. И, хотя это был еще очень пористый, белесый, непрозрачный материал, наличие «остеклованной» поверхности, которая получается при термической, обработке давало мощный импульс для поиска возможностей повышения эстетических качеств этой субстанции.

Естественный процесс эволюции, хоть и очень медленный, приводил к выявлению необходимого соотношения сырьевых материалов, включения новых компонентов. Иными словами, эмпирическая работа с новым материалом приводила к качественному повышению уровня технологических процессов. Постепенно, в течении длительного времени, мастера набирали опыт. «Остекловывание» (или «витрификация») зрительно с поверхности «проникало» глубже во внутрь, словно «пропитывало» пористую основу, становясь единой гомогенной стекловидной массой. При этом надо отметить элементарность самого процесса формования. Он напоминает детские игры в песочнице. Влажную смесь нужно было просто внимательно вдавить в форму, и на ее лицевой

стороне отпечатывался уже заданный рельеф. Неудивительно, что на обратной стороне некоторых изделий сохранились отпечатки пальцев древних мастеров.

Технология была настолько удобна, что ее использовали вплоть до конца I тысячелетия до н. э.. К этому времени стекольное дело достигло значительных результатов. Мастера-стекловары научились изготовлять почти прозрачное цветное и бесцветное стекло, температура варки позволяла использовать различные способы формования, такие как спекание, прогибание, прессование, наряду с «песчаным сердечником», открытым в середине II тысячелетия до н. э.. Однако сохранились и изделия, изготовленные по методу работы с «египетским фаянсом».

В экспозиции московского Музея Востока есть небольшая, но очень ценная коллекция изделий из «египетского фаянса». Там представлены бусы из маленьких формованных элементов и небольшие погребальные фигурки «ушебти». Миниатюрные бусинки, овальные, продолговатые и круглые, а также тоненькие «отпрессованные» пластинки с четким рельефом имеют прекрасную блестящую поверхность бирюзового цвета. На несколько более крупных формах, фигурках «ушебти», бирюзовое покрытие распределилось пятнами. Местами «стекольный» слой имеет гладкую поверхность, местами просматривается шероховатая фактура «фаянсового» материала. Однако на этих изделиях хорошо видно, что бирюзовое покрытие не является верхним слоем. Оно не отслаивается, а «проникает» вглубь фигурки, объединяясь в единое целое.

Подводя итог, можно констатировать, что важным этапом в развитии стекольного дела стало появление «самоглазурующегося» или «египетского» фаянса. Несмотря на то, что на ранних этапах стеклоделия древние мастера использовали приемы формования и обработки аналогичные или близкие с керамическим производством, это был уже совсем другой материал, состоящий в основном из песка со щелочью, а не из глины. Новая субстанция, благодаря оригинальному сырьевому составу, проявляла своеобразные, неизвестные ранее свойства. И, хотя этот материал еще нельзя назвать стеклом, без освоения его специфических возможностей стекло едва ли могло бы появиться. Процесс формования изделий

из влажной массы с ее последующим «остекловыванием», тоже далек от стекольного производства, но работа с новым материалом, действия по его усовершенствованию являются первым и необходимым шагом на пути становления самостоятельной отрасли хозяйственной и ремесленной деятельности.

Следовательно, изучая историю стекольного дела, необходимо принимать во внимание, что древние мастера освоили «стеклоделие» как ремесло значительно раньше, чем появился материал стекло в виде гомогенной тягучей и пластичной массы. Такая констатация подтверждается археологическими находками на всей территории Ближнего Востока.

В настоящее время научная деятельность в основных центрах древнего стеклоделия, а так же изыскания ведущих музеев, продолжаются с различной интенсивностью. Благодаря современным коммуникациям, результаты работ публикуются и распространяются достаточно быстро. Эти обстоятельства позволяют утверждать, что за последние десятилетия не появились новые открытия, которые могли бы привнести существенный вклад в изучении истории стекла.

Примечания:

1. Плиний Старший, «Естественная История» (Naturalis Historia), т. XXVI, стр. 190-191

2. *Качалов Н.*, «Стекло», стр. 13, изд. Академии наук СССР, М.: 1959, стр. 56

3. *Frank S.*, «Glass and Archaeology», изд. Academic Press, Лондон: 1982, стр. 4

4. *Безбородов М.*, «Стеклоделие в древней Руси», Минск, 1956.

5. *Щапова Ю.*, «Очерки истории древнего стеклоделия», М.: МГУ, 1983.

6. *Лукас А.*, «Материалы и ремесленные производства древнего Египта». Пер. с англ. М., Изд. иностранной литературы. 1958 г., стр. 127

7. *Сергеев Ю.*, «Стекло…и польза и краса», М.: изд. МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001, стр. 9

Библиография:

1. *Безбородов М.*, «Стеклоделие в древней Руси», Минск: 1956

2. *Качалов Н.*, «Стекло», стр. 13, изд. Академии наук СССР, М.: 1959.

3. *Лукас А.*, «Материалы и ремесленные производства древнего Египта». Пер. с англ. М.: Изд. иностранной литературы. 1958 г.

4. Плиний Старший, «Естественная История» (Naturalis Historia, т. XXVI – полная факсимильная версия http://nn.mi.ras.ru/Showbook.aspx?bi=87) Дата обращения 18 марта 2013 г.

5. *Сергеев Ю.*, «Выполнение художественных изделий из стекла», М.: Высшая школа, 1984

6. *Щапова Ю.*, «Очерки истории древнего стеклоделия», М.: МГУ, 1983, Американского Общества исследования материалов, январь 2001

7. *Frank S.*, «Glass and Archaeology», изд. Academic Press, Лондон: 1982

8. *Nicholson P. T.*, «Egyptian Faience and Glass», серия «Shire Egyptology», том 19, изд. Shire Publ., Букингемшир: 1993

9. *Oppenheim A. Leo*, «Glass and Glassmaking in ancient Mesopotamia», Corning museum of Glass Press, Corning, Нью-Йорк: 1988

А.Г. Сечин

ОТРАЖЕНИЕ В СТЕКЛЕ: АНТИЧНЫЙ ФИЗИОГНОМИЧЕСКИЙ МОТИВ В ИЗОБРАЖЕНИИ НА ДРЕВНЕМ МЕДАЛЬОНЕ

Скромное изображение головы юноши на древнем стеклянном медальоне из собрания Эрмитажа имеет характерные физиогномические черты «ролевого портрета» величайшего полководца Древнего мира Александра Македонского. Формированию этого художественного образа на основе соответствующих мужскому физиогномическому типу референциальных метафорах и посвящена статья.

The unpretentious image of the head of the young man on an ancient glass medallion from the Hermitage collection has characteristic physiognomic features of the «role portrait» of the greatest conqueror of the Ancient world Alexander of Macedon. The article is devoted to formation of this artistic image on the basis of referential metaphors corresponding to the masculine physiognomic type.

Ключевые слова: Александр Македонский (Великий), античное стекло, античная физиогномика, мужской физиогномический тип, «ролевой портрет», референциальные метафоры.

Keywords: Alexander of Macedon (the Great), ancient glass, ancient physiognomic, masculine physiognomic type, «role portrait», referential metaphors.

В конце 2010 — начале 2011 годов в Государственном Эрмитаже, в Пикетном зале Зимнего дворца, состоялась замечательная выставка, на которой были представлены хранящиеся в фондах музея античные изделия из стекла: «Стеклянная феерия. Античное



Рисунок 1. Медальон с изображением головы юноши. Восточное Средиземноморье. Вторая половина IV в. до н. э. Стекло, черная краска по белому грунту. Размеры плоской стороны: 1,9x1,5 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

стекло в собрании Эрмитажа» [1]. Экспонируя эти интересные вещи, большей частью неброские и мелкие, если иметь в виду их физические размеры, ведущий российский музей не только подтвердил свою репутацию подлинной сокровищницы мировой культуры и дал возможность широкому зрителю расширить представление о своем уникальном собрании артефактов античной цивилизации, но и отдал дань памяти человеку, который посвятил жизнь изучению феномена античного стеклоделания, — Нине Залмановне Куниной (1929–2007). Безусловно, эта камерная, но очень познавательная и, что важно, красивая выставка стала достойным эпилогом настоящего романа образцового хранителя с его музеем длиною почти в полвека (1). И хотя время экспозиции в Пикетном зале прошло еще быстрее, чем роман Нины Залмановны с Эрмитажем, остался каталог как свидетельство произошедшего события.

Не будучи лично знаком с Н.З.Куниной, я тем не менее шел на выставку ее памяти целенаправленно и осознанно, так как еще до этого момента заочно был введен в блестящий мир античного стекла посредством действительно уникального труда, составленного ею на материале эрмитажной коллекции и увидевшего свет на русском и английском языках в 1997 году, — «Античное стекло в собрании Эрмитажа» [2]. Листая этот благородный фолиант — и прекрасно иллюстрированный каталог, и одновременно уникальный справочник, я наткнулся в нем на памятник, который и стал поводом для настоящей публикации, — овальный медальон с изображением головы юноши, выполненным в технике рисунка черной краской по прозрачному стеклу зеленоватого оттенка (рис. 1) (2).

Сейчас, в эпоху бурного развития всевозможных средств, обостряющих и облегчающих человеку визуальное восприятие окружающего мира, довольно часто можно услышать и от специалистов-искусствоведов сентенции о ненужности подробных словесных описаний музейных предметов даже в специальных изданиях: достаточно качественного фотографического воспроизведения. Безусловно, вербально трудно передать все изыски формы произведения изобразительного искусства, но каталожное описание вещи как раз в виду этого своего недостатка обладает одним несомненным достоинством, ибо выделяет главное в изображении, концентрирует свое внимание на его характерных, отличительных признаках, тем самым прокладывая путь и восприятию, и анализу художественного образа.

Глазами можно заметить многое, в том числе то, что не передать никакими словами, и, конечно, физиогномический мотив, о котором далее пойдет речь, не ускользнет от взгляда заинтересованного, внимательного и к тому же ориентированного на его поиски зрителя, но достаточно подробное, профессиональное и при этом аналитическое описание знатока, который держал музейный предмет в руках, служит мощным верифицирующим средством. Процитируем описание древнего медальона, датируемого Н.З.Куниной второй половиной IV в. до н. э. и локализованного ею в Восточном Средиземноморье, полностью: «Овальной формы; с плоской и выпуклой сторонами, по краю подрезан. Стекло прозрачное, зеленоватое. На плоской стороне по белому грунту черной краской графическое изображение головы юноши с овальным лицом, прямым носом, полными губами, округлым подбородком и *волнистыми, приподнятыми надо лбом волосами* (курсив мой. — А.С.). Голова развернута в трехчетвертном повороте и слегка наклонена вправо. Широко раскрытые глаза в совокупности с резким поворотом головы создают впечатление интенсивности взгляда. Полная шея со складками завершается внизу дугообразной линией (дугой вверх). Отсутствие данных об обстоятельствах находки осложняет суждение о назначении предмета (вставка в деревянную или костяную шкатулку?)» [2, 260].

Выделенный в цитате курсивом фрагмент обращает на

себя внимание совпадением с зафиксированным в античных физиогномических текстах признаком великодушной натуры: «...О превосходных душевных качествах свидетельствуют слегка вьющиеся волосы; это можно соотносить и со львом. Имеющие надо лбом волосы, обращенные вверх и назад, благородны; это соотносится со львами...» [3, 343]. В лингвистике такие фигуры речи принято называть референциальными метафорами, поскольку в их основе лежат не слова, а образы, вернее, мысленные образные представления о референте (объекте). По мнению бельгийских лингвистов, членов Льежской группы μ, «этот вид метафоры можно рассматривать, как языковой вариант изобразительной метафоры, или метафоры, применяемой в живописи, которую следовало бы описывать в рамках общей, охватывающей все виды искусства риторики» [4, 200]. Итак, возвращаясь к нашему изображению, мы можем в нем увидеть приметы уже собственно *изобразительной метафоры*, основанной на визуальном сходстве, усматриваемом древними между гривой льва и естественной прической мужественного человека.

Метафора человека-«льва» была популярна в античности еще с гомеровских времен, а позднее подверглась осмыслению в том числе Аристотелем, который неоднократно обращался к ней в своих сочинениях. Широко известен пример из его «Риторики», призванный показать разницу (по мнению самого философа, незначительную) между такими фигурами речи, как сравнение и метафора: «Так, когда поэт [говорит] об Ахилле: “он ринулся, как лев”, это есть сравнение. Когда же он говорит: “лев ринулся” — это есть метафора: так как оба обладают храбростью, то поэт, пользуясь метафорой, назвал Ахилла львом» (3). В заключительной главе «Первой аналитики» Аристотель на примере льва формулирует физиогномическую логику, по существу разъясняя при этом ее знаковую природу: «большие конечности», объединяющие в одну группу храбрых живых существ льва и человека с великой душой, являются внешним признаком их характера (4). Процитированная выше «Физиогномика» Псевдо-Аристотеля, составленная кем-то из учеников или последователей великого античного философа-энциклопедиста, — настоящий кладезь референциальных метафор,

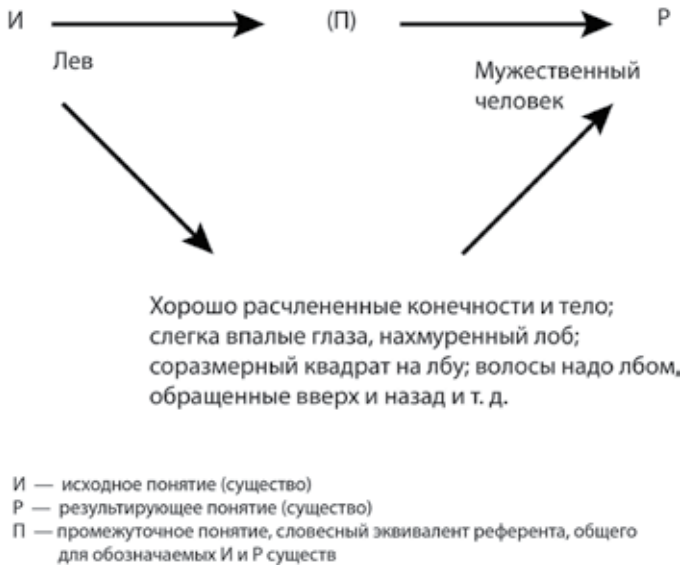


Рисунок 2. Референциальные метафоры, описывающие мужской физиогномический тип

поэтому неудивительно, что она дает уже целую россыпь таких примет львиноподобного мужа (важно отметить, что с точки зрения гендерной физиогномики лев был зооморфным воплощением именно мужского, или мужественного, типа) [6, 125–127; 7, 15–19]:

В изобразительном искусстве древних ярко выраженным коррелятом данной метафоры были изображения Александра Македонского, прозванного Великим, о «львиности» облика которого говорил еще Плутарх, который, описывая внешность героев «Сравнительных жизнеописаний», опирался не только на письменные свидетельства своих предшественников, но и на известные ему портреты (5). Эндрю Стюарт в книге, посвященной иконографии македонского царя, говорит о том, что древние художники, чтобы быть понятыми, использовали без труда и тотчас узнаваемые, известные широкому кругу зрителей *визуальные метафоры* — эквиваленты *топосов* в литературе: «Художник выбирает их и из искусства, и из опыта, чтобы информировать определенную публику — своих образцовых [моделируемых] зрителей — о личности модели, ее стремлении и праве на бессмертие» [9, 69]. В связи с этим закономерен вопрос

о процессе возникновения подобных визуальных метафор, пролить свет на который, на наш взгляд, и способна *физиогномика*, чьи корни уходят вглубь синкретических первобытных представлений.

Античная физиогномика — достаточно сложное явление, в ней тесно и зачастую даже неразрывно переплетены элементы мифологии, психологии, этики, но в то же время присутствует и определенная, специфическая, с точки зрения современного человека, логика, о чем свидетельствуют, в частности, приведенные выше рассуждения Аристотеля из его сочинения «Первая аналитика». Л. Ю.Лиманская, пытаясь проникнуть в суть психологической установки античного художника на восприятие потока событий и образов действительной жизни, их отбор и запоминание, а в дальнейшем — отражение в своем творчестве, считает, что в физиогномике зафиксирован свойственный данному этапу развития представлений о человеке «принцип соотнесения *личностной дифференциации* и *дифференциации на уровне культуры*»: создание *физиогномической маски* было целью работы мысли и рук живописца и скульптора [10, 124–125]. Не преследуя сейчас цели проникнуть во все тонкости творческого процесса по физиогномическим лекалам, позволим себе констатировать в конкретном объекте нашего исследования, в изображении юноши на древнем стеклянном медальоне, как раз такую физиогномическую маску, причем одну из наиболее распространенных в античности — маску великого героя, имевшего безусловное «право на бессмертие».

Как уже было сказано, наиболее яркое воплощение эта маска получила в портретах Александра Македонского (6). Знаменитый скульптор Лисипп и другие мастера изящных искусств, работавшие при македонском дворе, создали данный тип изображения, отталкиваясь, видимо, и от сложившейся к этому времени иконографии богов и героев, и от внешнего облика самого царя, молодость которого значительно сместила возрастной акцент при создании нового героического образа [12, 24–42; 13, 6–32]. В итоге сформировался «ролевой портрет» самого знаменитого полководца Древнего мира, в котором вышли на первый план не неповторимые индивидуальные черты модели, а типические качества личности, играющей определенную социальную роль в предлагаемых эпохой обстоятельствах, т.е. в данном случае должна

идти речь о максимально возможном приближении художественного образа к портрету-типу. Э.Стюарт, касаясь в своей новой книге вопроса формирования «ролевого портрета» в эллинистическую эпоху, одной из двух важнейших его предпосылок называет как раз физиогномические представления древних. Вторую причину он видит в распространенной еще со времен Гомера вере в присущую индивидуумам подобного типа *aretē* — особой доблести, включающей в себя целый набор качеств: храбрость, великодушие и благородство в смысле морального превосходства над другими людьми [14, 51–52]. Наша схема референциальных метафор, описывающих мужской физиогномический тип (рис. 2), графически объединяет эти две предпосылки формирования «ролевого портрета» политика, которому на роду было написано стать удачливым полководцем.

Физиогномические черты, зафиксированные в процитированном выше описании изображения юноши на эрмитажном стеклянном медальоне, в ходе уже более чем столетнего изучения иконографии самого Александра обнаружены в огромном массиве античных памятников от монументальных фресок до изделий, которые теперь принято относить к разряду декоративно-прикладного искусства (7). В этой связи можно вспомнить, например, археологические находки сравнительно недавнего прошлого, сделанные в 1977 году в Вергине, на месте древней столицы Македонии — города Эги, греческим археологом Манолисом Андроникосом, — рельефные накладки из слоновой кости, некогда украшавшие, как полагают, ложе в гробнице царя Филиппа II, отца Александра Македонского. Деревянная основа ложа истлела с течением веков, поэтому восстановить расположение рельефов на нем невозможно. Часть из них представляет собой изображения женских и мужских голов анфас, в одной из которых как раз на основе уже упоминавшихся иконографических признаков видят портрет юного Александра (8) [16, 123–136, ill. 76–78]. Если учесть объективные различия между графикой (голова юноши на стеклянном медальоне из собрания Эрмитажа) и пластикой (вергинская накладка из слоновой кости), то нельзя не заметить определенное физиогномическое сходство между запечатленными на обоих памятниках молодыми людьми.

Памятники Вергины датируют годами начала правления македонского царя, поскольку они обнаружены в могиле его отца и предшественника на троне. В дальнейшем эта физиогномическая маска, признанная в некотором роде идеальной, в свою очередь оказала значительное влияние на иконографию античных богов, героев и даже анти-героев — гигантов [7, 19–21; 11]. В этой связи стоит вспомнить интерпретацию *иконического знака* и *иконичности* вообще Умберто Эко, когда он пишет о риторике как хранилище устоявшихся форм — обширном арсенале готовых «формул», который включает в себя, в том числе, *синтагмы с устойчивым иконографическим значением*: например, «значение *королевского достоинства* передается с помощью определенных знаков королевской власти, являющихся общим местом» [17, 131]. Собственно, от этих тезисов итальянского ученого отталкивается и Э.Стюарт, рассуждая о визуальных метафорах в своей книге, посвященной иконографии Александра Македонского [9, 67–70]. С другой стороны, Эко считает риторику наукой о порождении высказываний, наделяя ее *эвристической* функцией [17, 130]. И в нашем конкретном случае это представляется чрезвычайно важным, поскольку проливает свет на механизм, или способ, образования таких искусственных и одновременно искусных физиогномических масок, т.е. на процесс формообразования в античном изобразительном искусстве.

Безусловно, было бы весьма самонадеянно утверждать, что на древнем стеклянном медальоне из собрания Эрмитажа мы имеем еще одно изображение именно Александра Великого. Традиционное общество, а именно таким во многом оставался античный социум на всем протяжении его существования и развития, было склонно не только бережно хранить изобретенные некогда удачные клише, т. е. общие места, но и бесконечно расширять их употребление, охватывая все новые сферы применения. Эрвин Панофский некогда открыл, что античные формы продолжали существовать в художественной практике Средневековья, но при этом выражали новое содержание, а герои мифов и исторических преданий Древней Греции и Рима, напротив, приобретали несвойственную им ранее образную характеристику [18]. Достаточно напомнить весьма распространенный в византийском, встречающийся и древнерусском изобразительном искусстве сюжет полета Александра

Македонского на небо, где иконография главного героя не имеет ничего общего с античной [19, 154–159]. Внутри же самой античности, скорее, происходило экстенсивное развитие обретенного (или изобретенного) художественного образа, содержательная сторона которого обычно оставалась глубоко укорененной в мифологии.

Эпизод вознесения македонского царя на небо с помощью двух птиц впервые появляется в «Романе об Александре» — фольклорном по духу произведении о теперь уже по-настоящему легендарном, даже сказочном герое, сочинение которого по традиции приписывают внучатому племяннику Аристотеля историку Каллисфену (9) [20, 163–165]. Туда же перекочевала из посвященных ему жизнеописаний и преданий и львиная натура Александра. В одной из многочисленных редакций «Романа» в описании внешности героя акцентированы соответствующие черты: «Он не был похож ни на отца, ни на мать. Его волосы напоминали львиную гриву, глаза были разные: один — белый, а другой — черный. Зубы острые, движения стремительные, как у разгоряченного льва. Сразу было видно, что в будущем ему суждено совершить великие дела. Он состязался в школе со своими соучениками и побеждал их» [20, 35]. Это — литературный образ, созданный в том числе сравнениями, причем, имеющими явную физиогномическую, точнее, зоофизиогномическую окраску.

Интересно, что своеобразной мифологизации подвергался не только облик великого полководца, встраиваясь в синтагму благородного «львиного существа» [3, 338], но и его изображения. Дошедшие до нас древние тексты, в которых портреты Александра Великого хотя бы упомянуты, давно известны наперечет. Э.Стюарт, кажется, собрал в своей монографии «Лики власти» почти все подобные материалы [9, 359–418]. Их, однако, можно по-разному интерпретировать. Приведем один показательный пример, который сам просится на страницы нашего исследования, поскольку в данном случае идет речь об изображениях Александра на ремесленных изделиях. В позднеантичных жизнеописаниях «Тридцати тиранов» некто Требеллий Поллион из ряда загадочных scriptores historiae Augustae (сочинителей истории Августов) сообщает среди прочего следующее: «XIV. ...Не следует, мне кажется, обойти молчанием

одну постоянную отличительную черту фамилии Макрианов (10), которая и до сих пор процветает. Мужчины всегда имели чеканное изображение Александра Великого Македонского на перстнях и на серебре, а женщины — на головных сетках, на носимых на правой руке браслетах, на перстнях и всякого рода украшениях, так что до сих пор существуют еще женские туники, ленты и дорожные плащи, на которых можно видеть изображение Александра, сотканное из разноцветных нитей. Мы недавно видели, как Корнелий Макр из той же фамилии, давая обед в храме Геркулеса, подал понтифику жертвенную чашу из электра, в середине которой находился портрет Александра, а вокруг — вся его история в маленьких плоских изображениях, а затем велел пронести чашу кругом, чтобы показать ее всем почитателям этого великого мужа. Все это я поместил здесь потому, что, как говорят, всякий, кто носит изображение Александра на золоте и серебре, получает от него помощь во всех делах» [21, 245–246].

Несмотря на достаточно красноречивые признаки того, что «История Августов» является фикцией, вымыслом, по крайней мере, относительно когорты авторов, чьи имена нигде более не встречаются (11), исследователи продолжают ссылаться на нее, доверяя текстам даже в деталях (12). Вряд ли мы когда-нибудь найдем что-либо из фамильных драгоценностей Макрианов, но даже если процитированный пассаж целиком выдуман как бы историком, он может служить косвенным доказательством существования в античности изделий прикладного характера с изображениями Александра Македонского, которым придавались магические свойства, в связи с чем возникает искушение представить себе, что более дешевые аналоги этого чудодейственного образа, сулящего его обладателю во всем такую же удачу, которая сопутствовала на протяжении жизни молодому македонскому царю, имели широкое хождение по Ойкумене, распространяясь и среди незнатных людей, с увлечением читавших «Роман об Александре» или слышавших предания о его подвигах. И тогда рисованный на стекле юноша, может быть, все-таки «тот самый Александр»? И медальон, вставка в деревянную или костяную шкатулку, как предполагала Н.З.Кунина

[2, 260], был практически аналогичен по своей силе иным подобным предметам. Шкатулка сломалась или истлела под бременем прошедших тысячелетий, как исчезло виргинское ложе, украшенное портретными накладками из слоновой кости, а магическая стеклянная вставка сохранилась... То, о чем археолог и музейный хранитель может лишь подумать, волен высказать кабинетный ученый.

Примечания:

1. Истории жизни и светлой личности Н.З.Куниной посвящена вступительная статья каталога выставки, написанная ее коллегами Н.К.Жижиной, Ю.П.Калашник и Е.Н.Ходза [1, 7–14].

2. Инв. П.1873.163 [1, 71, кат. 44; 2, 77, ил. 40, кат. 65].

3. *Arist*. Rhet. III. 40. 1406 b. 20–23. Цитировано в переводе Н.Платоновой [5, 134].

4. *Arist*. Anal. pr. II. 27. 70 b 6–39.

5. Хотя Плутарх в большей степени доверял письменным источникам и прежде всего из них черпал материал для «Жизнеописаний», в том числе в отношении внешнего облика своих героев, он явно использовал и их изображения для своеобразной визуальной верификации текстов [8].

7. В качестве яркого примера можно привести портретную голову Александра Македонского, так называемого «Александра Шварценберг» (по имени известного австрийского археолога и историка античного искусства Э.Шварценберга, в чьем собрании она долго хранилась). Эта римская копия I в. н. э. с оригинала, датируемого приблизительно 335–320 гг. до н. э., высотой 38 см, была найдена в Тиволи. Сейчас находится в Мюнхенской Глиптотеке [11, 51, ил. 9]. См. также: Alexander Schwarzenberg Glyptothek Munich [Electronic resource] // Wikimedia Commons, the free media repository. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_Schwarzenberg_Glyptothek_Munich.jpg (дата обращения: 08.09.2015).

8. Многочисленные примеры на тему подражания Александру (imitatio Alexandri) в эллинистическую эпоху можно найти в книге А.А.Трофимовой [11]. В одной из своих статей она атрибутирует как

изображение македонского царя эрмитажную мраморную голову юноши, происходящую, возможно, из Никомедии, опираясь на «контекстуальный анализ» памятника в духе Э.Стюарта, который учитывает не только археологические и исторические данные, но и художественный стиль произведения [15; 11, 63, ил. 26а].

9. См. воспроизведение на сайте Музея царских гробниц в Эгах: Ivory portrait of Alexander the Great [Electronic resource] // Museum of Royal Tombs of Aigai (Vergina). — URL: http://www.aigai.gr/en/multimedia/great/artifacts/elefantosteino/portreto/megas/alexandros/aiges/vergina (дата обращения: 08.09.2015).

10. Каллисфен (ок. 360–328 гг. до н. э.) сопровождал Александра в его походе на Восток. Своей откровенностью он навлек на себя гнев царя, был обвинен в измене и закован в цепи, в которых и умер. Приписываемый ему «Роман об Александре» возник много позже, вероятно, во II или III в. н. э. Его неизвестного автора теперь принято именовать Псевдо-Каллисфеном.

11. Марк Фульвий Макриан и его сыновья Макриан Младший и Квиет пытались узурпировать власть в Римской империи после гибели императора Валериана в 260 г. н. э., но вскоре потерпели поражение от сына и соправителя Валериана — Галлиена.

12. См. послесловие М.Л.Гаспарова к изданному отдельной книгой переводу С.Н.Кондратьева биографий римских императоров от Адриана до Диоклетиана под названием «Властелины Рима» [21, 326–329].

13. См., например, примечание в статье А.А.Трофимовой, в котором упомянут как раз процитированный нами фрагмент [15, 64].

Библиография:

1. Стеклянная феерия. Античное стекло в Эрмитаже: каталог выставки в Государственном Эрмитаже [Санкт-Петербург, 12 октября 2010 — 16 января 2011; посвящается памяти Нины Залмановны Куниной] / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. — 295 с.

2. *Кунина Н.З.* Античное стекло в собрании Эрмитажа. — СПб.: Государственный Эрмитаж — АРС, 1997. — 359 с. — (Художественные

сокровища России).

3. *Лосев А.Ф.* Физиогномическая эстетика // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — С. 329–352.

4. Общая риторика / пер. с фр.; Ж.Дюбуа, Ф.Пир, А.Тринон и др. — М.: Прогресс, 1986. — 392 с.

5. *Аристотель.* Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторики / под ред. А.А.Тахо-Годи. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. — С. 15–164. — (Университетская библиотека).

6. *Сечин А.Г.* Античная физиогномика как способ типизации в изобразительном искусстве // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. Т. 10. — 2007. — № 31. — С. 124–128.

7. *Сечин А.Г.* Типический маскулинный образ в эллинистическом изобразительном искусстве: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. — СПб., 2007. — 26 с.

8. *Wardman* A.*E.* Description of Personal Appearance in Plutarch and Suetonius: the Use of Statues as Evidence // Classical Quarterly. New Series. — 1967. — Vol. 17. — P. 414–420.

9. *Stewart A.* Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993. — 545 p. — (Hellenistic Culture and Society. Vol. 11).

10. *Лиманская Л.Ю.* Некоторые особенности образа художника у античных и средневековых авторов // Метаморфозы творческого Я художника / отв. ред. О.А.Кривцун. — М.: Памятники исторической мысли, 2005. — С. 124–141.

11. *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri: Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эпохи эллинизма. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1012. — 319 с.

12. *Hölscher T.* Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. — Heidelberg: Winter, 1971. — 59 s. — (Abh. der Heidelberger Akad. der Wiss., Philosophisch-hist. Kl.; Jahrg. 1971, Nr 2).

13. *Hölscher T.* Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell. — Basel: Schwabe, 2009. — 95 s. — (Jacob Burckhard-Gespräche auf Castelen. Bd. 22).

14. *Stewart A.* Art in the Hellenistic World: an Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. — 357 p.

15. *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri в искусстве эпохи эллинизма // Эллинистические штудии в Эрмитаже. Сб. ст. К шестидесятилетию Михаила Борисовича Пиотровского. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. — С. 62–73.

16. *Andronicos* M. Vergina. The Royal Tombs / transl. from the Greek by L.Turner. — Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1984. — 244 p.

17. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Г.Резник и А.Г.Погоняйло. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 544 с.

18. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А.Г.Габричевского. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 544 с. — (Художник и знаток).

19. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. — М.: Искусство, 1975. — 350 с. — (Памятники древнего искусства).

20. Повесть о рождении и победах Александра Великого / пер. с лат. и ст.-фр., сост., вступ. ст. и коммент. Н.Горелова. — СПб.: Азбука-классика, 2004. ––256 с.

21. Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана / пер. с лат. С.Н.Кондратьева; под ред. А.И.Доватура. — М.: Наука, 1992. — 384 с.

Е.Е. Докучаева

СВЯЗЬ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА С МОСКОВСКИМИ ФАБРИКАМИ И МАСТЕРАМИ ЗОЛОТОГО, СЕРЕБРЯНОГО, БРОНЗОВОГО ДЕЛА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.

В статье впервые рассматривается проблема взаимодействия профессиональных ювелирных фирм Москвы и Строгановского училища, на основе архивных материалов и периодической печати второй половины XIX – начала XX вв. приводятся данные о художниках, выходцах из семей известных ювелирных фирм Москвы, и рассматривается их деятельность, связанная со Строгановским училищем.

This article for the first time examines the problem of cooperation between Moscow professional jewellery firms and the Stroganov school. The article provides records about jewellers related to the famous jewellery firms of Moscow and reviews their activity in connection with the Stroganov school based on second half of the XIX century - beginning of the XX century archive materials and periodicals.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, фабрика И.Д.Чичелева, Ф.Я.Мишуков, ювелирное искусство, Строгановское училище.

Keywords: art-industrial education, I.D. Chichelev factory, F.Y. Mishookov, jewellery art, the Stroganov school.

Уже с первых Всемирных и Всероссийских промышленных выставок стала ясна важная роль профессиональных художников в производстве произведений декоративно-прикладного искусства.

В XIX веке с ведущими промышленными фирмами сотрудничали главным образом архитекторы, скульпторы, рисовальщики, которые в большинстве своём не были знакомы с особенностями технологических процессов. Автор одной из статей в журнале «Искусство строительное и декоративное», рассматривая эту проблему, пишет: «Можно дать рисунок, как основную тему, а при выполнении сами мастера сначала удивятся, потом возопиют, наконец, укажут благородный, нередко высокохудожественный выход из положения. И, вообще, не всегда можно определить, где кончается творчество художника и начинается искусство незаметного, но составляющего чуть ли не душу производства, мастера»[1]. С другой стороны, художники сетовали на то, что среди мастеров трудно найти такого, который бы был способен проникнуться идеей художественного замысла и адекватно воплотить её в материале. Об этом писал В.А. Щусев, столкнувшись с данной проблемой в работе над церковной утварью для храма Марфо-Мариинской обители в Москве [2].

Таким образом, разрыв между проектом и его художественным воплощением ощущался на протяжении всей второй половины XIX и даже в начале XX века. Хотя уже в середине XIX века, ведущие ювелирные фирмы, осознавая невозможность создания высокохудожественных произведений без хорошего рисунка и понимания пластической формы, привлекали к работе профессиональных художников. В своё время об этом писал и известный критик В.В. Стасов: «Обращайтесь к художникам гг. серебряники, старайтесь окружать себя ими, проникайте в их среду; братайтесь с ними…и тогда вы станете на ту высокую ступень, которой надо вам, непременно надо и можно добиться. Без изобретательности, без почина всякое дело, в том числе и серебряное, мало чего стоит» [3]. И.П. Сазиков первый из владельцев ювелирных изделий стал пользоваться проектами художников – К.М. Быковского и И.П. Витали. Соединение профессионального художественного образования и доведённого до высокой степени совершенства мастерства дали свои результаты – фирма получила первую премию на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году. Фабрика С.И. Губкина тесно сотрудничала с академиком Борниковым. П.А. Овчинников и Д.И. Орлов, впервые показавшие свои изделия на выставке 1865 года, также указали на большую долю труда в

их успехе художников, с ними сотрудничавших. Это академик Борников и художник Балашов, по рисункам которых были выполнены церковные вещи на фабрике Д.И. Орлова, а также скульпторы А. Жуковский и Блистанов, выполнившие модели для П.А. Овчинникова. Особая заслуга в этой области принадлежала академику Борникову, который «…более десяти лет посвятил изучению орнаментов в применении их к золотому и серебряному делу». Активно сотрудничая с фирмой С.И. Губкина, он заботился о повышении художественного уровня мастеров, возглавляя воскресные классы, учреждённые при фабрике.

Алексей Жуковский в течение 20 лет сотрудничал с фирмой П.А. Овчинникова, являясь главным скульптором. По итогам выставки 1882 года он был награждён золотой медалью на Анненской ленте за постоянное стремление к улучшению производства «внесение новых форм и разнообразие мотивов» [4].

Одно из первых сведений о привлечении художников Строгановцев к проектированию изделий из драгоценных металлов относится к 70-м годам XIX века. Из архивных материалов стало известно, что на фабрике Д.И. Орлова «составлением рисунков занимаются два художника из Строгановского училища Технического рисования и один из Академии художеств» [5]. К сожалению, имена этих художников в документе не указаны. Но профессиональные архитекторы, скульпторы и живописцы редко посвящали себя прикладному искусству. На многие годы укоренилось мнение о работе в этой области как более низкой и недостойной высокого вдохновения. Об этом уже в начала XX века эмоционально писал автор статьи «Прикладное искусство и художественная промышленность»: «С высоких чердаков молодые художники упорно созерцают «божественный мрамор Аполлона» и с олимпийским пренебрежением отворачиваются от пресловутого «печного горшка». Где уж тут возиться с промышленностью, с глиняными горшками…При таких условиях не удивительно, что русское искусство мало интересуется художественной промышленностью, и даже специальные органы, посвящённые искусству, почти совсем не уделяют внимания прикладной его отрасли»[6].

Поэтому требованием времени была подготовка художников для работы в области художественной промышленности, и эта задача

должна была решаться силами государственных учебных заведений. Директор Строгановского училища Николай Васильевич Глоба много сделал для объединения теоретической подготовки художников и овладения ими практическими знаниями по разным художественно-промышленным специальностям. Он писал: «Как ни важно положение художественного замысла в прикладном искусстве, одного его далеко недостаточно. Необходимо проведение этого замысла в жизнь, необходимо воплощение его в конкретные формы, иначе отличнейшие рисунки, остающиеся в папках магазинных контор, никакой пользы принести не могут, ни на йоту не улучшат положение художественной промышленности» [7].

Тесные связи со Строгановским училищем были у многих московских ювелирных фирм, в том числе с фабрикой ювелирных изделий И. Д. Чичелева. Чичелев переехал из Переславля Залесского и основал ювелирное заведение в Москве в 1856 году. С 1865 года – фирма постоянный участник всех Всемирных и Всероссийских выставок, на которых получает высокие награды. Вместе с другими крупнейшими ювелирными фабрикантами Чичелев принимал участие в изготовлении церковной утвари для храма Христа Спасителя в Москве [8]. К нему обращались, если надо было украсить изделие качественными, хорошо огранёнными камнями. Примером может служить золотой оклад на икону Ахтырской Божией Матери, исполненный Д.И. Орловым по заказу притча Ахтырского собора в Харьковской губернии в 1873 году: «В самом деле, надо много вкуса, чтобы на таком небольшом пространстве расположить такое количество бриллиантов и роз так, чтобы каждый из них имел вид, играл своею игрою, точно желая блеском затмить соседа – и все вместе были бы открыты, имели возможность бросать такое огромное количество разноцветных лучей, поражая всякого блеском и игрою», - отмечал автор статьи в журнале «Всемирная иллюстрация» [9].

Дмитрий Иванович сам придумывал рисунки и изготавливал модели для своих ювелирных украшений, но и он обращался к профессиональным художникам, поэтому эксперты отмечали не только артистичность исполнения, но и оригинальность разрабатываемого фирмой стиля. На Всероссийской мануфактурной выставке,

проходившей в 1870 году в Санкт-Петербурге, особое внимание посетителей привлекали два головных украшения, представляющих венки, сплетённые из веток сирени и незабудок. Эти изделия были выполнены по рисункам учеников Строгановского училища Расторгуева, Козлова, Доброхотова [10].

В семействе Ивана Дмитриевича и Екатерины Даниловны Чичелевых было трое сыновей: Сергей (1858 г.р.), Николай (1857 г.р.) и Александр (1861 г.р.). По традиции того времени, работа в фирме была семейным делом. На фабрике Ивана Дмитриевича работал его брат Павел Иванович. Дело продолжили и сыновья. В Торгово-адресной книге города Москвы за 1894 год среди ювелирных фабрик упоминаются братья Чичелевы. Но творческая судьба среднего брата – Николая Ивановича – была тесно связана со Строгановским училищем. Он не обучался в Строгановке, в 1889 году закончил Санкт- Петербургскую Академию художеств со званием классного художника первой степени «за хорошие познания в живописи, доказанные исполненными им работами и по удовлетворительном выдержании испытания из наук…» [11]. В 1896 году он был принят в Строгановское училище по найму для преподавания декоративного рисования сложных орнаментов и цветов акварелью «…находя знания его по сим предметам вполне удовлетворительными…» [12]. В 1913 году Николай Иванович был зачислен на постоянную должность. Таким образом, он отдал Строгановскому училищу более 20 лет своей жизни.

Среди учеников, успешно окончивших Строгановское училище, многие определялись в преподаватели, надзиратели и мастера. Среди них был Степан Алексеевич Федотов – личный почетный гражданин, руководил работой учебной эмалевой мастерской и живописью по фарфору. Он принимал участие в работах по изготовлению ларца для поднесения его Императору в дни празднования 300-летия Дома Романовых. Заведующим чеканной мастерской был назначен Николай Сергеевич Стрельцов, который в 1894 году поступил в Строгановское училище и в 1906 году успешно окончил его со званием художника по прикладному искусству. Николай Васильевич принимал участие в изготовлении церковной утвари, заказанной императорской четой для Ипатиевского монастыря в честь празднования 300-летия Дома

Романовых, он также участвовал в работах по украшению надгробной сени над могилами первых Романовых и изготовлении лампады в Архангельский собор Московского Кремля. За эти труды Стрельцов Н.В. был награжден золотой булавкой и запонками с драгоценными камнями.

Среди мастеров-ювелиров, работавших в Строгановском училище нельзя не упомянуть имя Ивана Васильевича Баркова, который проработал в училище более 25 лет. Иван Васильевич родился в 14 февраля 1856 года. Его отец – Василий Васильевич Барков был купцом 1-й гильдии города Касимова, Потомственным почётным гражданином. В 1877 году он окончил Строгановское училище с отличными оценками. С 1889 года преподавал «рисование орнаментов», а в 1892 году, исполняя обязанности заболевшего репетитора Немчинова, замещал его и хорошо зарекомендовал себя. В этом же году Иван Васильевич был зачислен штатным преподавателем с окладом 750 рублей за 15 часов руководства графическими занятиями[13]. В 1903 году И.В. Барков женился на Ольге Евгении Юлиевне фон Массов – лютеранке, которая позже приняла православие [14]. В 1906 году в семье Барковых родилась дочь Наталья.

Вся жизнь И.В. Баркова была вязана со Строгановским училищем. Он составил «Сборник-справочник» для мастеров золото серебряников, явившийся в то время практически единственной работой для практиков на русском языке. Иван Васильевич был неутомимым собирателем материалов по русскому орнаментальному искусству, создавал копии с древних рукописей, с предметов старины. Он принимал самое деятельное участие в подготовке издания «Мотивы русского орнамента». Как художник-практик он много сделал для преподавания учащимся навыков работы с материалом. Одновременно он выполнял многочисленные работы по индивидуальным заказам в таких известных фирмах И.П. Хлебникова и П.А. Овчинникова [15].

Иван Васильевич «в воздаяние отлично-усердной и ревностной службе» был отмечен государственными наградами: в 1900 году – орденом св. Станислава 3-й степени; в 1905 году – орденом св. Анны 3-й степени; в 1913 году – орденом св. Анны 2-й степени [16].

К началу XX века стало окончательно ясно, что организовать учебный

процесс, с привлечением высококлассных художников, мастеров-технологов, выработать методику преподавания, было под силу только государственному учебному заведению. Владельцы промышленных предприятий предпочитали отдавать своих детей в Строгановское училище, стремясь дать им хорошее профессиональное образование. Например, здесь учился Павел Овчинников – сын Павла Акимовича Овчинникова – известного ювелира и владельца фабрики. Обучение проходил Иосиф Молчанов – сын Иосифа и Марии Молчановых – владельцев ювелирной мастерской в Москве, их изделия, выполненные в русском стиле, не раз получали награды на международных выставках. Получил образование Павел Фёдорович Рюкерт [17] – сын известного ювелира Фёдора Рюкерта, исполнявшего заказы К. Фаберже, О. Курлюкова, И. Маршака. Павел поступил в Строгановское училище в 1897 году [18]. По болезни он не окончил полного курса обучения, но занятия в Строгановском училище, видимо, не прошли даром. Среди всех детей Фёдора Ивановича Рюкерта он занимал главное место в фирме, ему отец передал бразды правления. Павел ввёл в композиции произведений копии картин известных художников, выполненных в технике живописной эмали, обогатив их цветовую палитру.

В 1905-1912 гг. в Строгановском училище обучался Всеволод Константинович Демидов – сын Константина Владимировича Демидова – владельца фабрики металлической церковной утвари. Здесь получил образование Николай Феликсович Вишневский – один из братьев Вишневских – владельцев фабрики художественных бронзовых изделий. Основал фабрику их отец – Феликс Ксаверьевич, после его смерти, сыновья Евгений, Лев и Феликс продолжили дело под названием фабрика «Ф. Вишневского», преобразованной позже в Торговый дом «Бр. Е., Л. и Ф. Вишневские». Бронзовые изделия братьев Вишневских не раз экспонировались на Всемирных и Всероссийских выставках и были отмечены золотыми медалями. Фабрика была Придворным Поставщиком Высочайшего двора. Николай Феликсович Вишневский был младшим сыном Феликса Ксаверьевича и Агриппины Яковлевны Вишневских, он поступил в Строгановское училище в 1897 году (прошение подал его брат – Евгений) в 1903 году окончил училище в звании учёного рисовальщика, в 1905 году закончил VIII

общеобразовательный и художественный классы. Участвовал в работе семейной фабрики, а также преподавал в женской гимназии А.Ф. Гросман [19]. Фабрика братьев Вишневских продолжала существовать и после революции. На одиннадцатой выставке отдела изобразительных искусств В.Ц.В.Б., проходившей в 1919 году, заведение Вишневских значится как трудовая артель, но, судя по представленным экспонатам, бронзовые изделия были выполнены в стилистике модерна. Авторами проектов выступали И.А. Фомин (часы, коробка с эмалью), Ф.О. Шехтель (лампа-лист), Е.А. Лансере и Н.Л. Бенуа (барельеф на камин «Саламандра») [20].

Среди выдающихся выпускников и преподавателей Строгановского училища особое место занимает Сергей Иванович Вашков (1879-1914). Он родился 4 июля 1879 года (по старому стилю) в семье Ивана Андреевича и Клавдии Ивановны Вашковых. Его отец был литератором и старостой церкви Воздвижения Креста Господня. Семья происходила из Сергиева Посада. С 1893 по 1901 гг. учился в Строгановском училище. В 1900 году проходил летнюю практику на фирме К. Фаберже. После окончания училища работал в качестве учителя рисования в Мариинском Епархиальном женском училище. По отзывам начальства «…проходит эту должность с отличным усердием, с знание дела и полным успехом» [21]. В этом же 1901 году Сергей Иванович женится на дочери Коллежского Советника Надежде Владимировне Беккерг. Сергей Иванович был разносторонним человеком. После окончания училища, он совершил поездку по древнерусским городам и составил альбом русских церковных древностей. Альбом опубликовать не удалось, не нашлось издателя, но были опубликованы статьи в «Московском листке. Иллюстрированное прибавление» за 1903 год по древнерусскому искусству, где С.И. Вашков даёт разносторонний анализ искусству домонгольской Руси, говоря и о глубоко нравственных корнях дохристианского периода: «…хотя ещё задолго до этого события (принятия христианства) нравственные убеждения славян были гораздо выше многих западных их соседей. Так у славян не было рабства в смысле этого слова; женщина стояла выше, чем у германцев; не было деспотического произвола над личностью, так как власть не сосредотачивалась в одном лице, а управление,

как известно находилось в руках веча – народного собрания» [22]. Не отказывая в красоте и совершенству византийскому искусству, пришедшего на Русь после принятия христианства, С. И. Вашков пишет о сохранении самобытности русского национального художественного видения, которое выражалось в свободе асимметричных композиций деревянной архитектуры: «Посмотрите на силуэт какой бы то ни было древнерусской постройки, и вы убедитесь, что красоту этих пятен объяснить случайностью будет по меньшей мере наивностью» [23]. Большое внимание уделяет Сергей Иванович изучению предметного мира Древней Руси. Он описывает ткани, разнообразную утварь, мебель, большое место отводит искусству оформления книги, палеографии, а также художественному металлу, выделяя такие техники, как скань и эмаль. Прекрасно разбираясь в орнаментальном декоре, он отмечает «…лёгкость и красоту стилизации русских мастеров…» в растительных орнаментах, юмор и прекрасно переданные движения в фигурках животных. Как художник, отражающий своё время, С.И. Вашков, следуя эстетике национально-романтического направления модерна, считал, что искусство является наивысшим выражением души народа. Работая над альбомом по искусству Древней Руси, С.И. Вашков познакомился со многими московскими ценителями древности, в частности, с Виктором Ивановичем Оловянишниковым, который во многом разделял его взгляды. Вся дальнейшая творческая деятельность Сергея Ивановича была связана с фирмой Оловянишниковых. Став её главным художником, он обновил художественный язык религиозного искусства, в соответствии со стилистикой модерна, изменив формы и декор церковной утвари. За десять лет, которые С.И. Вашков отдал фирме Оловянишниковых, она стала одной из ведущих в производстве разнообразной и стильной, как тогда писали, церковной утвари. На Туринской выставке 1911 года фабрика получила Гран-при за «Ювелирные работы, драгоценные металлы и камни», а также за «Украшение и обмебелирование домов». Золотую медаль получил и Сергей Иванович Вашков [24]. В 1911 году вышел в свет альбом-каталог фирмы со вступительной статьёй Вашкова, в которой он, по сути, излагал своё творческое кредо: «Посвятив свои силы на служение воссозданию древне-религиозного искусства, я в прошедшие десять

лет труда не считал необходимым рабски копировать древние образцы искусства, повторять то, что уже давно высказано и пережито, а наоборот, я стремился, в пределах своих сил, воскрешать лишь прежние религиозно-нравственные идеалы… Только идея – душа творчества остаётся бессмертной, формы же, в которых она воплощается, ветшают и разрушаются, делаются мало понятными…» [25]. Сергей Иванович – по своему интересу к национальным традициям русского искусства, был истинным воспитанником Строгановского училища. Но он был и сыном своего времени – художником модерна, который считал, что предметы художественной промышленности – эти «скромные миссионеры чистого искусства» должны проникать во все слои общества, что их назначение воспитывать и развивать эстетическое чувство, поэтому они должны быть идейны и художественны [26].

С.И. Вашков в 1912 году был зачислен штатным преподавателем рисования художественно-ремесленных мастерских, но, к сожалению, в Строгановском училище Сергей Иванович проработал недолго, 7 ноября 1914 года, в возрасте 35 лет, он скончался от кровоизлияния в мозг [27].

Говоря о связи Строгановского училища с московскими ювелирными фирмами, нельзя не вспомнить о Фёдоре Яковлевиче Мишукове (1881-1966) – сыне известного московского ювелира, мещанина Алексеевской слободы – Якова Фёдоровича Мишукова, основавшего фабрику серебряных и бронзовых изделий. В 1893 году Фёдор Яковлевич окончил Петровско-Лефортовское училище, а в 1895 году поступил в Строгановское училище. Семья была старообрядческой, что отразилось на художественных и технико-технологических приоритетах фабрики Мишуковых. Их изделия часто повторяли в формах и декоре древнерусские образцы, украшенные сканью, чеканкой, басменным тиснением.

Архитектор В.А. Щусев в беседе с корреспондентом журнала «Ювелир» сообщает, что ювелирными работами занимаются оба брата, но после смерти отца дело ведёт один из братьев, другой постоянно живёт за границей [28], то есть вопросами фирмы занимался в основном Фёдор Яковлевич Мишуков.

В.А. Щусев сообщал, что братьев Мишуковых «открыл» секретарь

Великой Княгини Елизаветы Фёдоровны, фон Мекк, и по его рекомендации он привлёк Мишуковых к работам по изготовлению металлической церковной утвари для Покровского собора Марфо-Мариинской обители в Москве. Эти изделия – два Евангелия, потир, напрестольный крест, кадильница, водосвятная чаша, исполненные по проектам Щусева, были выставлены в зале Совета Академии художеств в 1912 году. Вот что писала пресса о работах Ф.Я. Мишукова: «Один из Мишуковых, получивший художественное образование в Строгановском училище, с преемственными техническими знаниями (от отца), соединив традицию с образованием, как бы открыл секреты старых мастеров. Он внёс в церковную утварь ту фактуру и художественность отделки деталей, которые так восхищают нас в подобных старинных изделиях» [29].

После революции Фёдор Яковлевич преподавал во ВХУТЕМАСе, в МИПИДИ, а с 1952 до своей кончины в 1961 году работал на кафедре художественного металла в Строгановском училище. Он был не только замечательным преподавателем, художником-практиком, экспертом-реставратором [30], но и историком искусства, опубликовав ряд статей по древним технологиям художественного металла [31]. Жизнь и творчество Фёдора Яковлевича Мишукова связали две эпохи в истории Строгановского училища – дореволюционную и послереволюционную, являясь примером достойного служения своему Отечеству и верности древнейшему из учебных заведений – Строгановскому училищу.

Развитие художественно-промышленного образования в начале XX века уже требовало профессионального подхода к процессу его организации: выработки методики преподавания теоретических и практических дисциплин; подбора штата преподавателей и мастеров высокого образовательного и профессионального уровня; оснащения мастерских передовым техническим оборудованием; комплектованием библиотеки и музея, что было под силу только государственным учебным заведениям. Эту задачу в Москве выполняло Строгановское Императорское художественно-промышленное училище.

Примечания:

1. Искусство строительное и декоративное. М., 1903, с. 20.

2. Беседа с академиком В.А. Щусевым. Ювелир, 1912, №4, с. 7.

3. Стасов В.В. Выставка изделий Сазикова // Стасов В.В. Собрание сочинений 1847 – 1886. Т. 1. СПб, 1894. С. 524.

4. За выставку 1865 года А. Жуковский был награждён серебряной медалью на Станиславской ленте для ношения на груди; серебряной медалью за усердие, также на Станиславской ленте для ношения на шее и золотой медалью на Станиславской ленте для ношения на шее за мануфактурную выставку в Антверпене 1870 года // РГИА, ф. 40, оп. 1, д. 35, с. 299.

5. ГИА Москвы, ф. 16, оп. 24, д. 2019, с. 5.

6. Художественная промышленность. Журнал прикладного искусства. Вып. 1, М., 1915, с. 12.

7. РГАЛИ, ф. 677, оп. 2, д. 188, л. 14.

8. Для храма Христа Спасителя Д.И. Чичелев исполнил золочёный архирейский посох с эмалью и три пары брачных венцов // Мостовский М.С. История храма Христа Спасителя в Москве. М., 1884, с. 152.

9. Всемирная иллюстрация, 1873, № 173, с. 275.

10. Отчёт о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санкт Петербурге, СПб, 1871, с. 227.

11. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 9806, с. 4.

12. Там же, л. 5.

13. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 666, л. 12-13.

14. Там же, л. 3.

15. РГАЛИ, ф. 677, оп. 2, д. 216.

16. РГАЛИ, ф. 677, оп.1, д. 666, с. 6, 23, 25.

17. РГАЛИ, ф. 680, оп. 1, д. 7670.

18. РГАЛИ, ф. 667, оп.1, д. 7670, л. 4-6.

19 РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 1600, с. 1-2.

20. Каталог работ союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. М., 1919, с. 12-13.

21. РГАДА, ф. 677, оп. 1, д. 1446, с. 2.

22. Вашков С.И. Первый период христианского искусства в России // Московский листок. Иллюстрированное прибавление. 1903, № 89, с. 10.

23. Там же, с. 11.

24. Список наград, присуждённых по русскому отделу Туринской выставки. СПб, 1912, с. 13.

25. Сергей Вашков. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Т-ом П.И. Оловянишникова С-я. М., 1911, б.с.

26. Там же.

27. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 1446, л. 1-6.

28. Ювелир, 1912, № 4, с. 7.

29. Церковная утварь и национальное творчество // Ювелир, 1912, № 4, с. 5.

30. Фёдор Яковлевич Мишуков был членом Учёного совета Оружейной палаты и в 30-е годы заведовал отделом оружия; работал реставратором в ГИМ е и художественной секции Ученого совета НИИХП. Был членом Художественного совета Главювелирторга // Исаев П.Н. Строгановка 1825 – 1918. Биографический словарь. Т. 2, М., 2007, с. 240.

31. Совместно с Т.Г. Гольберг, Н.Г. Платоновой, М.М. Постниковой-Лосевой участвовал в написании монографии «Золотое и серебряное дело 15 – 20 в.». М., 1967. Некоторые статьи по древним технологиям: «К вопросу о технике золотой и серебряной наводки по красной меди в Древней Руси // Краткие сообщения ИИМК АН СССР. Вып. 9. М. – Л., 1945. С. 111 – 114; «Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении // Труды Государственной Оружейной палаты. М., 1954, с. 115 – 136. Подробный список смотри: Исаев П.Н. Строгановка 1825 – 1918. Библиографический словарь.

Библиография:

1. *Докучаева Е.Е., Исаев П.Н.* К вопросу о художественном образовании в России (вторая половина XIX – начало XX вв.) // Материалы межвузовской научно-практической конференции

«Строгановские чтения». М., 2009. С. 27 – 34.

2. *Докучаева Е.Е.* Московская фабрика серебряных изделий Дмитрия Ивановича Орлова // Среди коллекционеров. М., 2011. № 1 (3). С. 10 – 17.

3. *Докучаева Е.Е.* Ювелирная фабрика Павла Акимовича Овчинникова // Среди коллекционеров. М., 2011. № 3 (4). С. 18 – 33.

4. *Исаев П.Н.* Строгановска 1825 – 1918. Биографический словарь. Т. 2. М., 2007.

5. Искусство строительное и декоративное. М., 1903.

6. Каталог работ союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. М., 1919,

7. *Мостовский М.С.* История храма Христа Спасителя в Москве. М., 1884.

8. Отчёт о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санкт- Петербурге. СПб, 1871.

9. *Сергей Вашков*. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Т-ом П.И. Оловянишникова С-я. М., 1911.

10. Список наград, присуждённых по русскому отделу Туринской выставки. СПб, 1912.

А.В. Тимохина

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ ЕВРОПЫ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО РЕНЕССАНСА НА ПРИМЕРЕ КНИГИ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ ГЕРЦОГИНИ АННЫ БАВАРСКОЙ

Памятников ювелирного искусства эпохи Возрождения сохранилось немного, поэтому об их внешнем виде и их локализации мы можем судить по живописным полотнам, сохранившимся с тех времен. Кроме того, о ювелирном искусстве эпохи Ренессанса повествуют некоторые печатные издания. Например, книга сокровищ герцогини Анны Баварской. Это раритетное рукописное издание принадлежащее эпохе правления Альбрехта V Баварского, пожалуй, первый в мире каталог ювелирных изделий. Книга была подготовлена художником Хансом Милихом, и представляет собой издание, содержащее более ста эскизов.

A limited number of samples Renaissance jewelry remained nowadays, so we can judge about their appearance and localization by the paintings, preserved from those times. In addition, some prints narrate Renaissance jewelry. For example, the Duchess Anna of Bavaria`s Treasures book. This rarity of manuscripts belonging to the reign Albrecht V of Bavaria, is perhaps the world's first catalog of jewelry. The book was prepared by the artist Hans Mielich, the publication contains more than a hundred sketches.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ренессанс, книга драгоценностей, художественное проектирование.

Keywords: jewelry art, Renaissance, treasures book, art projection.

Ренессанс — эпоха поиска и возрождения прекрасных античных традиций. Традиций Древней Греции и Рима, традиций Византии.

Экспедиции, путешествия и начало мировой торговли приводят к открытиям не только новых земель, но и к прорыву в области технологий, появлению новых материалов и, разумеется, влиянию стилистик разных стран. Значительные метаморфозы не обошли стороной и ювелирное искусство.

Памятников ювелирного искусства эпохи Возрождения, к сожалению, в своем материальном обличии дошло до наших дней не так уж много. Поэтому о художественном и конструктивном облике ювелирных украшений той эпохи мы можем судить по памятникам изобразительного искусства — живописи, рисунка, графики. По дошедших до нас живописных портретов вельмож. Также имеет место быть такое явление в культуре высшего сословия, как книги драгоценностей. На данный момент нам известна одна такая книга, относящаяся к середине XVI столетия — это книга сокровищ герцогини Анны Баварской.

Данная уникальная рукопись была выполнена по заказу герцога Баварского Альбрехта V, основателя библиотеки, которая ныне является Баварской государственной библиотекой. Рукопись представляет собой опись драгоценностей, принадлежавших герцогу и его супруге, герцогине Анне, родом из династии Габсбургов и дочери императора Фердинанда I. В рукописи содержится 110 великолепных рисунков, выполненных художником при мюнхенском дворе Гансом Милихом гуашью на пергаменте. На их подготовку у художника ушло не менее двух лет, работа над изданием была завершена в 1555 году. В альбоме собраны изображения реально существовавших ювелирных изделий Анны и Альберта V Баварских. Изображения выполнены в технике, которую можно отнести к так называемой Дунайской школе живописи. В основные постулаты этой школы вписывается один из наиболее выдающихся рисунков, представленный на титульном листе. На миниатюре изображены Альбрехт и Анна за игрой в шахматы, причем Альбрехт изображен в виде рыцаря Ордена Золотого руна. В связи с исключительной ценностью и значимостью этого произведения искусства, рукопись хранилась в частной Палате сокровищ герцога и курфюрста в течение почти трех столетий — спустя долгое время после того,

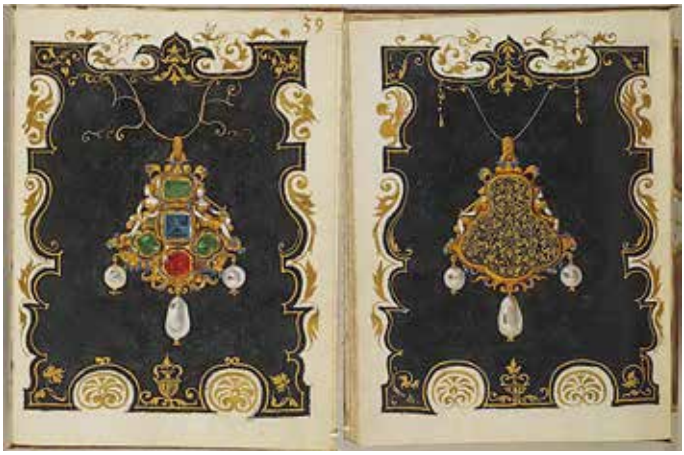


Рисунок 1. Книга драгоценностей Анны Баварской, страница 39. Грушевидная подвеска из золота с драгоценными камнями и жемчугом

как оригиналы изображенных в рукописи драгоценностей были утеряны. Лишь в 1843 году рукопись была передана Баварской государственной библиотеке королем Людвигом I.

Сейчас эта книга хранится в государственной библиотеке Баварии.

Рукопись содержит иллюстрации подвесок, парных браслетов, двух ожерелий и других драгоценных предметов, что позволяет судить о художественном облике и конструкции самих украшений. Учитывая изначальную функцию данной рукописи, как своего рода книги учета (что очень по-немецки), можно предположить, что рисунки украшений были выполнены с натуры, то есть уже позднее факта изготовления. В центре композиции большей части изображенных украшений расположены драгоценные камни, оформленные затейливым растительным орнаментом. Украшения изображены с аверса и с реверса. Реверс украшен растительным орнаментом и выполнен в технике выемчатой эмали. Стилистика используемого орнамента поразительно сходна с византийским орнаментом, а также с орнаментом, который можно наблюдать на коврах Империи Великих Моголов, особенно на реверсах.

Самыми драгоценными камнями в эпоху возрождения считались рубин, сапфир и изумруд (рис. 1). Эти камни присутствуют абсолютно во всех приведенных в книге украшений, что свидетельствует о



Рисунок 2. Книга драгоценностей Анны Баварской, страница 46. Подвеска из золота с эмалью, граненым сапфиром, необработанным рубином и каплевидной жемчужиной. Слева — аверс, справа — реверс

сохранении украшениями их первичной функции — функции знака отличия. Вероятно, сочетание самых драгоценных на тот момент камней должно было сообщать о высоком социальном статусе владельца. Различные варианты композиции и расположения камней друг относительно друга определили многообразие форм украшений.

Как уже было сказано, при обзоре страниц рукописи был отмечен тот факт, что большинство украшений отображено как с аверса так и с реверса, что позволяет оценить конструкцию того или иного украшения практически полностью, и в случае надобности — утери или поломки — восстановить украшение. Например, на рисунке 2 дано изображение подвески из золота с эмалью, граненым сапфиром, необработанным рубином и каплевидной жемчужиной. Слева — аверс, справа — реверс. Подвеска, помимо камней, украшена растительным орнаментом, идущим вокруг вставок и образующим сложный силуэт украшения.

Особое место в данном собрании занимает линия украшений религиозного толка, коллекция подвесок в виде францисканского креста в самых разных вариациях. Примечательны несколько подвесок с инициалами Девы Марии и с литерами «I H S» что расшифровывается как «Последователи Иисуса Христа» (рис. 3).

Известно, что подвеска с такими литерами входит в ансамбль



Рисунок 3. Книга драгоценностей Анны Баварской, страница 29. Свадебная подвеска из золота с драгоценными камнями с литерами I H S

свадебного наряда невесты у германских народов. Эта свадебная подвеска изображена в золоте, с эмалью, жемчугом и другими вставками с изображениями короны и четырех евангелистов. Буквы на изделии выложены сапфирами прямоугольной огранки способом, предположительно, «фаден-гризант».

Еще одна подвеска, которая в рукописи была названа «Agnus Dei», представляет собой уникальный экземпляр. Ее уникальность заключается в том, что она была подписана в рукописи как проект, на момент окончания работы по данной рукописи украшение еще не было готово.

В рукописи присутствуют и другие надписи. Например, подписи о том, как в целях экономии при изготовлении нового украшения были использованы драгоценные камни из старого украшения. Например, на рисунке 4 приведена иллюстрация под номером 44 и 47. На иллюстрации 44 изображена грушевидная подвеска с драгоценными камнями, растительным орнаментом и с фигурками нимф. На иллюстрации 47 под изображением крестообразной подвески со сходным растительным орнаментом значится надпись, которая может быть переведена следующим образом: «Камни, в целях экономии, были извлечены из изделия под номером 44 и помещены в указанное выше изделие». Примечательно, в какой степени соблюдено сходство камней в обеих иллюстрациях.



Рисунок 4. Книга драгоценностей Анны Баварской, страницы 44 и 47. На странице 44 — грушевидная подвеска из золота с драгоценными камнями, цветными эмалями, растительным орнаментом и фигурками нимф. На странице 47 — крестообразная подвеска из золота с драгоценными камнями извлеченными из изделия на странице 44

Примечательна еще одна иллюстрация, изображающая предмет неизвестного назначени. Предположительно, здесь мы видим иллюстрацию предмета, который в нашей стране носит название «портбуке», а в Германии — bukethalter. Подобное предположение можно считать имеющим право на существование не только из-за внешнего сходства с более поздними экземплярами, но еще и потому, что «старейшее изделие, которое можно считать портбукетом, датируется второй половиной XVI века», к этому же периоду относится рукопись. По другой версии — это может быть деталь веера, похожий можно наблюдать на одном из парадных портретов английской королевы Елизаветы I.

Украшение проиллюстрировано весьма необычным образом — оно развернуто в плоскость, чтобы потом быть согнутым так, чтобы противоположные стороны соприкасались — чтобы «A» на иллюстрации совпало с «B», а «C» — с «D». Наверняка это было

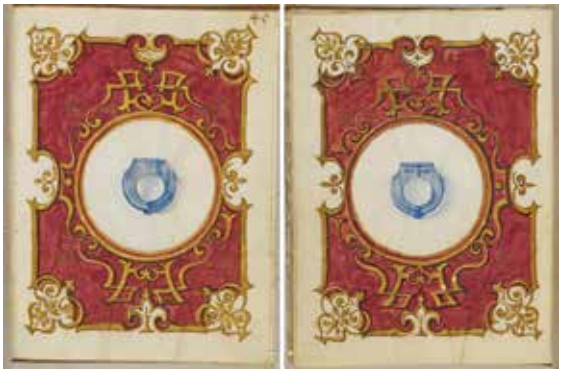


Рисунок 5. Книга драгоценностей Анны Баварской, страница 45. «Сапфировое кольцо»



Рисунок 6. Кольцо из золота с сапфирами и цветными эмалями. Северная (?) Италия. XVI век

сделано не случайно — портбукеты могли изготавливаться методом «фуговки» — то есть, сначала детали изделия изготавливались плоскими, как на картинке, а потом, при помощи специальных приспособлений, сгибались в трубку или воронку.

Еще одна иллюстрация, которая выделяется среди прочих, — это иллюстрация предмета, который служащие Баварской библиотеки назвали «сапфировое кольцо» (рис. 5). На иллюстрации изображен предмет, окрашенный полностью в голубой цвет, имеющий круглое отверстие в середине. По общим конструктивным признакам можно предположить, что изображаемый объект действительно является кольцом. Кроме того, внешние признаки указывают на то, что перед нами иллюстрация кольца из цельного камня. Как предполагают немецкие специалисты, материалом для изготовления подобного кольца мог быть цельный сапфир. Однако кольца, изготовленные таким способом, не типичны для эпохи Возрождения. Их общая форма становится намного сложнее и изготовлены они из металла с использованием вставок из драгоценных камней и цветных эмалей, как приведенное ниже кольцо XVI века, изготовленное возможно на севере Италии (рис. 6). Возможно, странности данной иллюстрации есть простое объяснение — иллюстрация по неизвестным причинам не была закончена.

Книга сокровищ герцогини Анны предстает перед нами как старейший на сегодняшний день исторический артефакт, повествующий о том, с чего началось такое явление в истории ювелирного искусства как художественное проектирование ювелирных украшений. Уже в следующем столетии выполнение подобных рисунков станет отдельной профессией, требующей от художника не только твердой руки и верного глаза, но и знания ювелирного дела. Как было указано ранее, если в случае с рукописью Милиха украшения были нарисованы с натуры, то есть уже после факта изготовления, то спустя полвека ювелиры стали поступать наоборот: в XVII веке процесс изготовления ювелирного украшения стал начинаться с проектирования. Абсолютно такой же степени схематизма, как в рукописи, художники-ювелиры придерживаются по сей день. Как в исторических, так и в современных эскизах присутствует то же соотношение реалистичности и условности в изображении.

Что же можно сказать о ювелирном искусстве эпохи Возрождения в целом? Если в Средние века преобладал интерес к золоту, в период Возрождения главную роль стали играть камни в оправе. В тайнике европейского ювелира того времени были обнаружены изумруды из Колумбии, топазы из Бразилии, иониты из Шри-Ланки, рубины из Индии, лазуриты из Афганистана, бирюза из Персии, перидот из Красного моря, опалы из Богемии, аметисты из Венгрии. Развитие торговых отношений и великие географические открытия породили огромный интерес европейской знати к драгоценным камням. Это во многом определило принципы композиции украшений той эпохи. Однако далеко не всегда драгоценный камень становился центром композиции. Он мог быть положен в основу передачи конкретного образа или лейтмотивов. Лейтмотивами ювелирных изделий становятся греческие и римские боги, мифические персонажи, исторические лица, философские темы. Кроме того, изделия ювелиров Возрождения — гимн природе и человеку как ее величайшему творению, каждое из них — индивидуально и неповторимо. Знаменательна возросшая популярность тем животных, птиц, растений, использовавшихся преимущественно в декоре кулонов, медальонов и брошей. Также стала популярна морская тематика, особенно в Северной Европе: дельфины, русалки и прочие морские существа, подвески-корабли.

Со второй половины XVI века мужчины и женщины носили на шляпах броши и пряжки, изображения святых и вензели, сплетенные из букв имени. Дамы носили серьги в виде цветов и каплевидные из жемчуга, мужчины могли носить одну серьгу. Подвески обычно носились на цепочках, которые сами по себе были произведением ювелирного искусства: каждое звено представляло собой маленькую композицию из растительных мотивов или фигурок, богато украшенную эмалью и орнаментом.

Что же можно сказать непосредственно о композиции украшений эпохи Возрождения? По украшениям той эпохи, и сохранившихся материально, и изображенных каким-либо способом, мы можем видеть некоторые закономерности. В отличие от канонического периода ювелирного искусства с его простыми формами и примитивными методами стилизации, в украшениях эпохи Возрождения наблюдается построение композиции по определенным законам и вполне сознательное. Но что-то осталось и от канонов. Они не были бы канонами, если бы с наступлением нового этапа развития художественного проектирования ювелирных украшений канули бы в лету.

Что же сохранилось?

Во-первых, фронтальность композиции. Украшения по своей геометрии представляют собой декорированную плоскость или объемный предмет, но полученный из плоскости.

Во-вторых, определение масштаба и пропорций украшения, относительно пропорций человеческой фигуры, восприятие областей шеи и груди носителя как продолжения лица.

В-третьих, композиция украшений сохраняет статичность и симметрию.

Что привнесла эпоха Возрождения?

Во-первых, в украшениях появляется сложная ритмика стилизованных бионических форм (в основном, растительный орнамент).

Во-вторых, у украшений усложняется силуэт. Анализируя общие формы украшений, мы видим и простые геометрические формы силуэта, но их гораздо меньше, чем предметов со сложным силуэтом.

В-третьих, формируется культура украшений с драгоценными камнями. Если до этого главную смысловую нагрузку в украшении

несли, в основном, металл и орнамент, то в эпоху Возрождения, она передается камню. Переход смысловой нагрузки и роли главного материального средства выразительности и дальше будет переходить от металла к камню и обратно. Смена периодов будет зависеть от моды, этикета и экономической ситуации того или иного государства.

Библиография:

1. Lambert S. The ring. Design: past and present. — RotoVision SA, 1998. — С. 73–79.

2. Моран *А.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. – М.: Искусство, 1982.

3. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. Т. 3. — СПб.: Азбука-Классика, 2005. — С. 379–383, 384–391.

4. Садохин А. Мировая художественная культура. — М.: Юнити, 2000.

5. Официальный сайт хранилища Государственной библиотеки Баварии: http://daten.digitale-sammlungen.de (дата обращения: 05.03.2015)

Л.В. Иванова

КЛЕЙМЕНИЕ ЗОЛОТЫХ АНГЛИЙСКИХ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ XIX ВЕКА И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

Автор выражает благодарность Мистеру Дэвиду Бислей, Библиотекарю Компании Голдсмитс, а также Мистеру Энтони Б. Л. Даву, Члену «Общества Антикваров» за их помощь в моем исследовании. Я глубоко ценю их мудрые советы, а также время и терпение, проявленное при ответе на мои бесконечные вопросы. Также специальная благодарность Софии Тобин, за ее помощь в организации моих визитов в Библиотеку и за ее поддержку и внимание ко всем моим вопросам, связанным с взаимодействием с Библиотекой.

I would like to express my gratitude to Mr. David Beasley, Librarian at the Goldsmiths's Company, and to Mr. Anthony B. L. Dove, F.S.A. for their kind assistance in my research. I greatly appreciate their sound advice as well as their time and patience in answering my endless questions.

A special thank to Sophia Tobin who was always so helpful in arranging my visits and for her support and kindness in all my dealings with the Library.

В настоящей статье впервые в российском искусствознании со ссылками на основные нормативные акты описывается система клейм, применяемых в XIX веке в Лондонском пробирном офисе и пробирных офисах английских провинциальных городов, в отношении золотых ювелирных украшений.

This article explains for the first time in the Russian history of Art, with reference to the corresponding legislation, the hallmarking system for gold jewelry that was implemented in the XIX century by the London Assay Office and the other Assay Offices in provincial towns across England.

Ключевые слова: английская система клеймения, золотые украшения, исключенные из клеймения, Лондонский пробирный офис, пробирные офисы провинций.

Keywords: English hallmarking system, gold jewelry exempted from hallmarking, London assay office, English provincial assay offices.

На сегодняшний день сохранилось много английских ювелирных украшений из золота XIX века. Их можно встретить на аукционах, антикварных выставках, «блошиных рынках». Однако исследователи, дилеры, коллекционеры и просто любители таких украшений зачастую сталкивается с проблемой отсутствия на этих изделиях клейм, что приводит к сложностям в их атрибуции. По этой причине в описаниях ювелирных украшений XIX века, содержащихся в монографиях исследователей [1], каталогах аукционных домов, электронных каталогах музеев, авторы (составители) дают приблизительные сроки изготовления украшения, а золото, из которого оно сделано, указывается без обозначения его каратности. Редко украшение может иметь индивидуальное авторское клеймо, в таких случаях к формальному описанию изделия добавляют имя мастера и аннотация приобретает индивидуальный характер.

Упомянутые проблемы атрибуции связаны с тем, что система пробирного надзора в Англии на протяжении всей своей многовековой истории не предусматривала обязательного клеймения ювелирных украшений из золота, за редким исключением, даже в XIX веке.

Еще во второй половине XIX века английские исследователи выражали обеспокоенность по поводу отсутствия законов об обязательном клеймении ювелирных украшений. Так, Вильям Чафферс (1811-1892) в своей монографии «Клейма на золотых и серебряных изделиях…» (Hallmarks on gold and silver plate…), 1-ое издание которой было опубликовано в 1863 году, замечает, что «к сожалению, юрисдикция Компании Голдсмитс [2] не распространяется на производителей ювелирных украшений. В связи с чем, у покупателей нет гарантий качества изделия, если оно не имеет клейм. Если же покупатель желает получить гарантию, он должен настоять на том, чтобы качество золота было прямо указано в счете. При этом в счете должно быть не просто указано, что изделие выполнено из золота, но должно быть прописано цифрами, какой каратности золото было использовано. Имея такой счет покупатели получают средство защиты от нечестного ювелира» [3].

Автор книги «Закон и практика клеймения» (The Law and Practice of Hall-Marking) Поль де Кастро в главе, посвященной ювелирным украшениям из золота, приводит высказывание Джорджа Аттенбороу (1820-1892 г.г.) - учредителя компании «George Attenborough & Son»: «мошенничества с золотом очень значительны. Общество ежедневно является жертвой продаж изделий из золота без клейм, таких как цепи, броши, которые подлежат клеймению, если их вес составляет более 10 пеннивейтов (14,174 гр. – Л.В.Иванова), за некоторым исключением. Мошенничества ежедневно происходят среди неоклейменных изделий, которые так свободно циркулируют на рынке» [4].

Практикующий ювелир XIX века, автор многих статей и пособий для ювелиров Джордж Ги также выражал сожаление об отсутствии обязательного клеймения для ювелирных украшений, говоря, что «некоторые неискушенные покупатели, не понимая искусства создания сплавов, при выборе изделия из золота в магазине могут принять окрашенное золото низкой пробы с отметкой 15, поставленной продавцом, за золото 15 пробы, пропорции которого установлены законом 1854 года [5] и, таким образом, быть обманутыми» [6].

Английское законодательство первой половины XIX века требовало обязательного опробования и клеймения лишь траурных колец, а остальные изделия [7] были исключены из обязательного опробования и клеймения. В 1854 году Парламенским актом (Stat. 17&18 Vict. c. 96) было разрешено опробовать и клеймить любые ювелирные украшения в добровольном порядке. Это объясняет появление запонок, брошей и подвесок с клеймами более поздних лет, которые, вероятно, были опробованы и оклеймлены по просьбе заказчика или по инициативе самого производителя. Годом позднее на основании Парламентского акта 1855 года (Stat. 18&19 Vict. c. 60) к списку ювелирных украшений, подлежащих обязательному опробованию и клеймения, были добавлены обручальные кольца, к которым относились «все простые золотые кольца вне зависимости от веса, без камней, резьбы и гравировки» [8].

Система клейм, используемая в XIX веке, в Лондонском пробирном офисе состояла из персонального клейма мастера и клейм Компании Голдсмитс г. Лондона, которые включали:

а) городское клеймо Лондонского пробирного офиса;

б) клейма соответствия стандарту;

в) клеймо Пробирщика, состоящее из буквы алфавита, в которой зашифрован год проверки металла на соответствие стандарту.

Английское законодательство до 1739 года не содержало единых требований в отношении персонального клейма мастера на золотых изделиях: клейма могли состоять из символов, инициалов мастера, первых букв его фамилии, либо были комбинированными: сочетали буквы и символы. В 1739 году был издан Парламентский акт (Stat. 12 Geo. II c. 26), направленный на унификацию персональных клейм. Документ требовал уничтожения всех старых клейм и регистрации новых, при этом, стиль написания букв должен был отличаться от использованного ранее. Новые клейма должны были состоять только из инициалов мастера (первых букв имени и фамилии). Обычно это были две буквы.

Однако, из монографии Джексона [9], в которую также были включены образцы авторских клейм мастеров XIX века, мы узнаем, что на практике количество букв в клейме могло доходить до четырех. При этом некоторые образцы помимо инициалов содержали и символы, например корону, звезду или трилистник. Представитель розничной компании по продаже золотых и серебряных изделий и ювелир Эдвард Д. Вотерстон (Edward J. Watherston) (1839-1904) в 1878 году использовал клеймо, состоящее из трех букв – «E.J.W.». Можно предположить, что вторая буква обозначала второе имя мастера, обычно совпадающее с именем отца.

Индивидуальное авторское клеймо наносилось на изделие до направления его на опробование и клеймение в пробирный офис.

Городским клеймом пробирного офиса г. Лондона, начиная с 1544 года, являлось клеймо с головой леопарда в короне (рис. 1). Клеймо удостоверяло место опробования и клеймения, которым в данном случае, является пробирный офис г. Лондона. Клеймо использовалось до мая 1822 года, после чего изображение внутри клейма претерпело изменения - голова утратила корону. Парламентского акта, который бы предусматривал данное изменение, не найдено, однако Сьюзан Хэа – автор каталога «Клеймение золота и серебра 500 лет Системе клеймения»



Рисунки 1, 2, 3, 4, 5

(Touching Gold & Silver 500 Years of Hallmarks) обнаружила архивные документы с записями секретаря лондонского пробирного офиса от 29 мая 1822 года о том, что «Все клейма оригинальных стандартов были стерты. В связи с чем были сделаны новые налоговые клейма, а также львы и леопарды» [10]. Поскольку в приведенных записях новые клейма с леопардами упоминаются без короны, Сьюзан Хэа заключила, что в этот период корона с «головы леопарда» упала (рис. 2).

Клейма соответствия стандарту для золота различались в зависимости от состава золотого сплава, используемого в изделии. В Англии золото в чистом виде никогда не использовалось для изготовления изделий, поскольку металл сам по себе слишком мягок. Для придания золоту необходимой твердости в него добавлялись другие, менее ценные металлы (серебро, медь, сплав серебра с медью). Стандарт, под которым понимается соотношение чистого золота к примесям в сплаве, применяемом для изготовления ювелирных и иных изделий, обычно определялся каратами. Чистое золото соответствовало 24 каратам. До 1854 года официальными стандартами для золота были 22 карата и 18 карат. После издания Парламентского акта 1854 года (Stat. 17&18 Vict. c. 96) и Приказа Совета от 11 декабря 1854 года были легализованы «низкие» золотые стандарты: 15,12 и 9 карат.

Стандарт для золота в 22 карата действовал, начиная с 1576 года и сохранялся до конца XIX века. Клеймом соответствия стандарту 22 карата с 1576 года по 1844 год являлось клеймо «шагающий охраняющий лев» (рис. 3).

Любопытно, что такое же клеймо в этот период использовалось для клеймения изделий из серебра стерлингового стандарта. Единообразие клейм для золота и серебра порождало случаи злоупотребления со стороны нечестных продавцов, которые выдавали позолоченные оклейменные изделия из серебра за золото 22 карат.

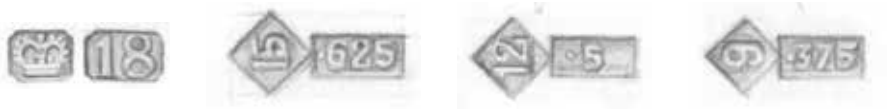
Специальное клеймо для золота 22 карат было введено только в 1844 году Парламенским актом «Об изменении законов по предотвращению

мошенничеств и нарушений при изготовлении изделий из золота и серебра» (Stat. 7&8 Vict. c. 22). На основании указанного документа вместо «шагающего льва» изделия из золота 22 карат было предписано клеймить клеймами с изображением короны и цифры 22 (рис. 4).

Однако на сегодняшний день существует мнение о том, что с 1816 года по 1844 год золотые изделия из золота 22 карат помимо «шагающего льва» также клеймились дополнительным клеймом - «солнце в славе» (sun in splendor) (рис. 5).Информация об использовании указанного клейма была впервые обнаружена уже упомянутой нами Сьюзан Хэа. Данным исследователем было найдено несколько предметов из золота 22 карат, датируемыми периодом между 1816 и 1844 года с клеймами, как у стерлингового серебра и с дополнительным клеймом «солнце в славе». В качестве объяснения причин появления указанного клейма Сюзан Хэа разыскала в тетрадях пробирного офиса г. Лондона запись следующего содержания: «1816. Клеймо с солнцем должно ставиться с 29 мая 1816 года на 22 каратное золото» [11]. Использование клейма «солнце в славе» было прекращено вместе с упразднением клейма «шагающий лев» в 1844 году [12].

Золото пониженного стандарта в 18 карат было легализовано в 1798 году (стандарт 18 карат действовал и ранее с 1477 года по 1576 год). Полагают, что понижение стандарта было сделано под прессингом со стороны часовых мастером, которые «старались состязаться с растущей конкуренцией от мастеров из северной Америки и Европы. Не имеющие право изготавливать свои золотые корпуса для часов более низкого золотого стандарта, они столкнулись с тем, что их торговля страдала из-за сбивания цен швейцарскими производителями» [13]. Так, учитывая пожелания часовых мастеров был издан Парламентский акт 1798 года (Stat. 38 Geo. III c. 69). Документ разрешал использовать золото 18 карат для изготовления изделий и вводил для его обозначения специальные клейма: корону и цифру 18, которые иногда были соединены в одном пуансоне (рис. 6).

Дальнейшее понижение золотого стандарта до 15, 12 и 9 карат произошло в 1854 году в результате продолжающихся петиций со стороны часовых мастеров. На основании Парламентского акта 1854 года (17&18 Vic. c. 96) было разрешено использовать «стандарт не



Рисунки 6, 7, 8, 9

ниже 1/3 от чистого золота». Энтони Дав в своей статье «Некоторые наблюдения о золоте и его клеймах» (Some observations on Gold and its Hallmarks), опубликованной в 1986 году, справедливо замечает, что: «формулировка Закона могла бы легализовать 8 каратное золото» [14], однако дальнейшие рассуждения на этот счет снял Приказ Совета от 11 декабря 1854 года, который обозначал новые стандарты 15, 12 и 9 карат и вводил для них особый способ клеймения: «15-ти каратное золото - цифрой 15 и десятичной отметкой*625 (рис. 7) , 12-ти каратное – цифрой 12 и десятичной отметкой*5 (рис. 8) , 9-ти каратное – цифрой 9 и десятичной отметкой *375 (рис. 9)».

Из комментариев к закону 1854 года секретаря Компании Голдсмитс Волтера Придокса известно, что «Компания Голдсмитс выступала против введения пониженных стандартов из-за «очень маленького количества золота, содержащегося в них» [15].

О введении пониженных стандартов негативно отзывались ювелиры и торговцы ювелирными изделиями. Уже упомянутый нами Эдвард Д. Вотерстон двумя десятилетиями позднее издания Парламенского акта 1854 года высказывал следующее мнение о 9-ти каратном золоте: «9 каратное золото должно называться латунью с примесью золота; этот сплав не имеет права называться золотом. Закон позволяет его клеймить как золото, но это оклейменный мусор» [16] . Эдвин Вильям Стритер (1834-1923), владелец фирмы по продаже ювелирных изделий “Street-er & Co.”, был против использования низкокачественного золота, называя его «обманным». Он предлагает к продаже изделия только 18 карат и призывал других мастеров делать то же самое. Эдвин В. Стритер полагал, что «уверенность покупателя в том, что они покупают ювелирные украшения из настоящего золота, является дороже всех временных благ, которые получает продавец, торгуя изделиями из низкокачественного сплава» [17].

Однако, ни протест Компании Голдсмитс, ни возмущенные

высказывания ювелиров и призывы представителей ювелирных компаний к использованию «настоящего» золота к великому разочарованию многих «честных» золотых дел мастеров не изменили ситуации и «низкие» золотые стандарты были сохранены. Единственное, что могло их утешить так это то, что клеймо «корона», удостоверяющее, что изделие является золотом надлежащего качества, на изделиях «низких» стандартов не проставлялось.

Клеймо Пробирщика - «дейт-летта» (date-letter) состояло из буквы алфавита, в которой был зашифрован год проверки металла на соответствие стандарту. Данное клеймо наносилось Пробирщиком на изделие после его проверки и удостоверяло, что качество металла в изделии отвечает заявленному стандарту. Формат клейм (стиль написания букв и форма щитка) в Лондонском пробирном офисе утверждались на 20-летний срок. Буква алфавита менялась в середине каждого года (до 1660 года – 19 мая, с 1660 года - 29 мая). Накануне окончания каждого периода формат клейм переутверждался (использовалась иная стилизация букв и форма щитка). Первой буквой в каждом периоде являлась первая буква алфавита – A, буква «J» не использовалась. 20-летний период заканчивался буквой «U». Поскольку зачастую год проверки изделия на соответствии стандарту, совпадает с годом изготовления изделия, некоторые исследователи [18] называют год, зашифрованный в букве алфавита, годом изготовления изделия.

Эдвард Д. Вотерстон (Edward J. Waterstone) высказывался крайне негативно о клейме Пробирщика. Он полагал, что клеймо с датой должно быть запрещено: «я не вижу прока в клейме, которое превращает новый товар в старый запас по истечении нескольких месяцев» [19]. Здесь, очевидно, речь идет о том, что, польку клеймо одного года менялось на клеймо другого года в середине текущего года, товар, сделанный в начале года, спустя полгода превращался в товар сделанный в прошлом году, что не могло не вызывать раздражения у мастера, занимающегося продажами. Однако для историков искусств ценность годового клейма неоспорима, поскольку это единственное прямое доказательство того, когда изделие было проверено/изготовлено.

Помимо стандартного набора клейм, указанных выше, существовали и дополнительные клейма.

После введения в 1784 году на основании Парламентского акта (Stat. 24 Geo. III c. 53) налога на торговлю изделиями из золота, подлежащими обязательному опробованию и клеймению [20], на такие изделия стали налагать дополнительное клеймо - клеймо с головой суверена. Новое клеймо являлось скорее формой квитанции об уплате налога. Этот факт разъяснил Вильям Гарнет – главный инспектор Совета внутренних доходов – «Голова Королевы обозначает только то, что налог был уплачен с изделия. Это клеймо не имеет отношения к качеству» [21].

В первые два года после введения Парламентского акта 1784 года (до 29 мая 1786 года в Лондонском пробирном офисе и до 31 декабря 1786 года в пробирных офисах провинциальных городов) «налоговое» клеймо представляло собой голову суверена, смотрящую налево, профиль был выбит в форме инталии, а форма щитка представляла собой прямоугольник со срезанными углами (рис. 10). В последующие годы клеймо изображало голову в рельефе (в форме камеи), профиль был повернут направо, а форма щитка обрела овальную форму. Последним клеймом об уплате налога, до упразднения налога и клейма в 1890 году, было клеймо с изображением королевы Виктории в профиль, смотрящей налево (рис. 11). Интересно, что изменение профиля суверена не всегда успевало за сменой монарха. Известно [22], что после смерти Георга IV в 1820 году, изображение нового суверена не появлялось до 1822 года.

В течение действия Парламенского акта 1784 года (с 1784 г. по 1890 г.) сумма налога менялась. В год введения налога на золото его размер составлял 8 шиллингов за унцию, а в 1797 году налог был увеличен в два раза до 16 шиллингов. В связи с двукратным увеличением налога в Лондонском пробирном офисе в период с 5 июля 1797 года по 29 мая 1798 года (клеймо использовалось для изделий из золота 22 карат – единственный официальный стандарт для золота, действовавший в то время) использовали уникальную форму двойного налогового клейма (рис. 12) [23]. Причиной такого видоизменения клейма явилось то, что Парламентский акт 1874 года позволял владельцу изделия при экспорте требовать возврата налога, а по форме клейма можно было определить, в каком размере он был уплачен и рассчитать корректную сумму возврата. Третий раз налог был повышен с 16 до 17 шиллингов 1 сентября 1815 года. Изменение размера налога повлекло и изменение в



Рисунки 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

форме щитка. Так форма щитка на изделиях 22 карат с 1 сентября 1816 года по 29 мая 1816 года представляла собой овал с плоским основанием (рис. 13).А форма щитка для изделий 18 карат с 1 сентября 1816 года по 29 мая 1816 года представляла собой овал сверху и снизу которого были вырезаны треугольники (рис. 14).

Важно отметить, что законодательство не требовало уплаты налога с изделий «низких стандартов» (15,12 и 9 карат), введенных в 1854 году. Уже упомянутый нами Джордж Ги высказывает об этом следующее мнение: «с золота ниже 18 карат налог не платится; 15, 12 и 9 каратное золото поэтому никогда не имеет клейма с головой Королевы» [24].

От уплаты налога на основании Парламенского акта 1854 года (Stat. 17&18 Vict. c. 96 paragraph 3) также были освобождены золотые изделия, которые в соответствии с действующим законодательством не подлежали обязательному опробованию и клеймению, но опробовались и клеймились по желанию владельца, вне зависимости от того из золота какой каратности они изготовлены.

Как было отмечено выше, Парламентский акт 1784 года не только вводил налог, но также разрешал возврат налога, в случае, если изделие поставлялось на экспорт. Для предотвращения реэкспорта - поставки изделия в Великобританию после того, как сумма налога была возвращена экспортеру, было введено специальное клеймо – со стоящей фигурой Британии (рис. 15). Однако, поскольку указанное клеймо «ставилась на готовых к продаже изделиях непосредственно перед их экспортом, из-за частых жалоб на повреждение изделий в результате клеймения, клеймо было отменено с 24 июля 1785 года» [25].

В Лондонском пробирном офисе, начиная с 1790 года (в других городах - примерно с 1830-40), все клейма, включая налоговое клеймо, были объединены в один пуансон. «Неудобство выбивания клейма на маленькой, закругленной поверхности, породило базовую перемену в конструкции колец, что также облегчило производство. Ювелир должен

был направлять в пробирный офис золотую ленту, в ширину кольца для ее клеймения с определенными интервалами вдоль ее длины. Затем эта лента могла быть обрезана до требуемой длины, чтобы создать определенное количество колец» [26].

Еще одним дополнительным клеймом, благодаря которому стало возможным различать ювелирные изделия, сделанные местными мастерами от импортируемых изделий иностранных мастеров, является клеймо с буквой F в овальном щитке (рис. 16). На основании Парламентского акта 1867 года (Stat. 30&31 Vic. c. 80) клеймо налагалось на иностранные изделия, ввозимые для продажи в Великобританию. Указанные нормы и клеймо действовали до 1904 года, когда Парламентским актом (4 Edw. VII c. 6) клеймо с буквой F было отменено и для каждого пробирного офиса были установлены специальные клейма, применяемые в отношении импортных изделий.

Говоря о системе клеймении ювелирных украшений из золота важно отметить, что помимо Лондонского пробирного офиса привилегией опробовать и клеймить изделия из золота в XIX веке обладали следующие пробирные офисы провинциальных городов: офис Нью-Кастла [27]; офис Йорка [28]; офис Честера [29]; офис Эксетера [30]. С 1 Июля 1824 года получил право опробовать и клеймить изделия из золота пробирный офис Бирмингема. Известно, что полномочия по опробованию и клеймению изделий из золота было предоставлено в 1903 году пробирному офису Шеффилда [31].

Каждый из указанных провинциальных офисов имел свое городское клеймо, которое должно было наноситься на изделие для указания на место его опробования и клеймения, однако на ювелирных украшениях редко можно встретить городские клейма пробирных офисов провинций. Так, клеймо офиса Нью-Кастла изображало три башни (рис. 17); клеймо офиса Йорка, имело форму креста с пятью «шагающими львами» (рис. 18); элементами городского клейма офиса Честера были три стога сена и меч (рис. 19); на клейме офиса Эксетера был изображен замок с тремя башнями (рис. 20). Единственным элементом городского клейма офиса Бирмингема являлся якорь (рис. 21), а на клейме пробирного офиса Шеффилда была изображена Уэльская роза (рис. 22).

До 1854 года золото-серебряных дел мастера имели право опробовать и



Рисунки 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

клеймить свои изделия в пробирном офисе города, где они занимались ремеслом, либо ближайшего к нему города. Однако после издания Парламенского Акта 1854 (17&18 Vic. c. 96) «мастера и дилеры могли опробовать и клеймить свои изделия в любом пробирном офисе, который они выберут» [32]. То есть мастера и дилеры теперь не были привязаны к пробирному офису по месту своего жительства, как это было ранее, а могли выбрать любой по своему усмотрению. Именно с этого момента специалист, занимающийся атрибуцией изделий из драгоценных металлов, сталкивается с тем, что полезное городское клеймо пробирного офиса, по которому ранее можно было определить место проверки/ изготовления изделия, перестало служить данным целям.

Клейма соответствия стандарту пробирных офисов провинциальных городов, несмотря на то, что они формально должны были соответствовать Лондонским, зачастую имели свою манеру изображения. Например, клейма Лондонского пробирного офиса - корона и цифра 18 (применяемые с 1798 года для обозначения золотого стандарта в 18 карат) - имели рельефное изображение и представляли собой два отдельных клейма, последовательно идущих друг за другом, которые иногда могли быть объединены в одном пуансоне. В пробирных офисах провинций эти же клейма могли представлять собой углубленное (рис. 23)либо рельефное изображение (рис. 24)указанных элементов, однако корона часто располагалась над цифрой 18 .

Формат алфавитных клейм (стиль написания букв и форма щитка) в пробирных офисах провинциальных городов в разные годы утверждался на разный период времени (обычно от 20 до 25 лет). В пробирном офисе Бирмингема цикл смены формата годовых клейм почти всегда составлял 25-лет, за исключением 1798 года и 1849 года, когда он составлял 26 лет [33]. Последней буквой в 25-летнем цикле годовых клейм была буква Z. В 26-летнем цикле использовалась буква J, которая обычно выпадала в 20-ти и 25-ти летних циклах.

Что касается налогового клейма, то после увеличения в 1797 году размера налога в два раза в пробирных офисах провинциальных городов овальный щиток с головой суверена трансформировался в форму трилистника (тройное клеймо) (рис.25), который использовался с 5 июля 1797 года [34]. Известно, что в пробирном офисе Йорка в 1815-17 г.г. «голова суверена» все еще была обрамлена именной такой формой щитка [35].

Несмотря на то, что положения Парламентского акта 1867 года о клеймении дополнительным клеймом с буквой F в овале иностранных изделий распространялись также и на провинциальные пробирные офисы, на сегодняшний день образца изделия с подобным клеймом не найдено.

Таким образом, в соответствии с английским законодательством XIX века обязательному опробованию и клеймению среди ювелирных украшений подлежали траурные кольца (с 1739 года) и обручальные кольца (с 1855 года). Остальные ювелирные украшения были исключены из обязательного опробования и клеймения, поэтому сегодня большинство ювелирных украшений XIX века, которые можно встретить на аукционе, антикварной выставке, «блошином рынке», клейм не имеют.

С 1854 года мастерам было предоставлено право опробовать и клеймить любые ювелирные украшения по своему усмотрению. Однако тот факт, что иные типы ювелирных украшений (помимо траурных и обручальных колец) с клеймами встречаются крайне редко, позволяет предположить, что мастера редко пользовались предоставленной им возможностью.

Опробование и клеймение ювелирных украшений из золота в рассматриваемый период осуществлялось Лондонским пробирным офисом и пробирными офисами некоторых провинциальных городов: Нью-Кастла, Йорка, Честера, Эксетера, Бирмингема. В конце века только три офиса сохранили указанную привилегию: Лондонский пробирный офис, офис Честера и Бирмингема.

Действующая в XIX веке система клеймения золотых ювелирных украшений предусматривала использование следующего стандартного набора клейм: индивидуального авторского клейма, городского клейма

пробирного офиса, клейма соответствия стандарту, клейма Пробирщика. После введения в 1784 году налога на торговлю изделиями из золота, к стандартным клеймам было добавлено еще одно - клеймо с головой суверена, в знак удостоверения того, что налог уплачен. Начиная с 1867 году иностранные ювелирные изделия, ввозимые для продажи в Великобританию, должны были клеймиться дополнительным клеймом с буквой F в овале.

Несмотря на то, что указанная система клейм была законодательно определена и должна была соблюдаться во всех пробирных офисах, анализ сохранившихся образцов ювелирных украшений XIX века показывает, что изделия с клеймами Лондонского пробирного офиса часто, но далеко не всегда, имеют полный набор клейм. Что касается изделий, опробованных и оклейменных в пробирных офисах провинций, то в виду отсутствия на многих из них городского клейма, их атрибуция до сих пор вызывает споры у исследователей.

Примечания:

1. Джоан Эванс (*Joan Evans)* «История ювелирных украшений» (A history of jewellery 1100-1870) – ill. 185, Нэнси Амстронг (Nancy Armstrong) «Викторианские ювелирные украшения» (Victorian Jewellery) – - С. 102, Маргарет Флауа (Margaret Flower) «Викторианские ювелирные украшения» (Victorian Jewellery) - С. 119, Джуди Рудо и Шарлот Гир (Judy Rodoe& Chartolle Gee) (Jewellery in the age of Queen Victoria) С. С. 240, 241.

2. Историю Компании Голдсмитс см. «К вопросу о пробирном надзоре в Англии и истории Компании Голдсмитс» Л.В.Иванова

3. *Chaffers W.* Hallmarks on gold and silver plate employed in the assay offices of England, Scotland and Ireland, ninth edition // Reeves and Turner. - London, 1905. – С. 48.

4. *De Castro P.* Law and practice of Hall-marking gold and silver wares, 2nd edition // The technical press Ltd. - London, 1935. – С. 131.

5. Сами пониженные стандарты и их «пропорции» были названы в Приказе Совета от 11 декабря 1854 года, изданного в развитие Парламентского акта 1854 года (Stat 17&18 Vic. c. 96), легализующего

использование золота каратностью не ниже «1/3 от чистого золота». Приказ установил новые стандарты: 15, 12 и 9 карат и предусматрел особый способ клеймения изделий таких стандартов: 15.625,12.5, 9.375.

6. *Gee G. E.* The Goldsmith's handbook//Crosby Lockwood. - London, 1881. – С. 46.

7. «Мелкие изделия из золота, изделия с богатой гравировкой, резьбой, либо украшенные драгоценными камнями или другими камнями, которые не позволяют взять с них пробу или поставить на них клеймо без ущерба или иного их повреждения, а также другие изделия, которые в силу их небольшого размера или тонкости не могут быть оклеймлены и вес которых менее 10 пеннивейтов (14, 174 гр. – Л.В. Иванова) каждое» - фрагмент Парламенского акта 1739 года (Stat. 12 Geo. II c. 26)

8. *Chaffers W.* Hallmarks on gold and silver plate employed in the assay offices of England, Scotland and Ireland, ninth edition // Reeves and Turner. - London, 1905. – С. 75.

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

10. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – С. 18.

11. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – С. 94.

12. *Clifford H.* Gold power and allure // The Goldsmiths Company. - London, 2012. – С. 95.

13. *Clifford H.* Gold power and allure // The Goldsmiths Company. - London, 2012. – С. 93.

14. *Dove Anthony B.L.* Some observations on Gold and its Hallmarks// Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

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

16. *Dove Anthony B.L.* Some observations on Gold and its Hallmarks//

Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

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

18. Октавиус Морган (*Jackson C. J.* English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. - London, 1905. – C. 54)

19. *De Castro P.* Law and practice of Hall-marking gold and silver wares, 2nd edition // The technical press Ltd. - London, 1935. – C. 125.

20. С момента издания акта налог применялся в отношении изделий из 22 каратного золота, а после легализации в 1798 году 18 каратного золота, требования документа стали распространятся и на изделия 18 карат.

21. *Dove Anthony B.L.* Some observations on Gold and its Hallmarks// Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

22. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – C. 18.

23. *Clifford H.* Gold power and allure // The Goldsmiths Company. - London, 2012. – C. 94.

24. *Dove Anthony B.L.* Some observations on Gold and its Hallmarks// Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

25. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – C. 18.

26. *Dove Antony B.L.* Mourning rings from 1750-1915 An outline history, based around a special Loan Exhibition of Mourning Rings at the Chelsea Antiques Fair//Antique Collecting. - London, Sept. 1991.

27. офис Нью-Кастла был закрыт в 1885 году (Jackson C. J. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. - London, 1905. – C. 330).

28. офис Йорка был закрыт в 1858 году (Jackson C. J. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. - London, 1905. – C. 263).

29. офис Честера продолжал действовать вплоть до 1962 года (Hare

S.M. Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – C. 26).

30. офис Эксетера был закрыт 1883 году (Jackson C. J. English goldsmiths and their hallmarks a history of the Goldsmiths and Plate Workers of England, Scotland and Ireland // Macmillan&Co. Ltd. - London, 1905. – C. 312).

31. *De Castro P.* Law and practice of Hall-marking gold and silver wares, 2nd edition // The technical press Ltd. - London, 1935. – C. 29.

32. Пункт 2 Парламентского Акта 1854 (17&18 Vic. c. 96).

33. *Hare S.M.* Touching Gold & Silver 500 Yeasrs of Hallmarks // The Goldsmiths Company. - London, 1978. – C. 23.

34. *Clifford H.* Gold power and allure // The Goldsmiths Company. - London, 2012. – C. 94.

35. Образец клейма приводится в статье Dove Anthony B.L. Some observations on Gold and its Hallmarks//Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

Библиография:

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

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

3. *Dove Anthony B.L.* Some observations on Gold and its Hallmarks// Antique Collecting. - London, Sept. 1986.

4. *Dove Anthony B.L.* Mourning rings from 1750-1915 An outline history, based around a special Loan Exhibition of Mourning Rings at the Chelsea Antiques Fair//Antique Collecting. - London, Sept. 1991.

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

6. *Gee G. E.* The Goldsmith's handbook//Crosby Lockwood. - London, 1881.

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

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

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

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

Г.А. Пудов

О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗЛАТОУСТОВСКИХ МАСТЕРОВ В КОЛЛЕКЦИИ ОТДЕЛА НАРОДНОГО ИСКУССТВА РУССКОГО МУЗЕЯ (II ПОЛОВИНА XIX ВЕКА)

В статье рассматриваются произведения златоустовских мастеров, которые сегодня находятся в коллекции отдела народного искусства Русского музея. Автор прослеживает происхождение вещей, анализирует их художественные особенности, характеризует собрание в целом.

This paper is devoted to the artistic items of the masters of Zlatoust factory. These items are today in the collection of Department of Folk Art (Russian museum). An author describes the origin of things, analyses their artistic features, characterizes the museum collection on the whole.

Ключевые слова: гравюра на стали, Златоуст, мастер, артель, столовые приборы.

Keywords: engraving on the steel, Zlatoust, master, artel, flatwares.

Особую роль в истории культуры Урала сыграло искусство гравировки на стали, развивавшееся в Златоусте. Мастера украшали орнаментом и сюжетными изображениями оружие, кубки, портсигары, шкатулки, кухонные и письменные приборы, другие вещи. Сегодня во многих музейных собраниях мира находятся произведения златоустовских мастеров, среди них — подлинные шедевры народного искусства [1, 79–91]. Не стал исключением и Русский музей.

В собрании ОНИ ГРМ хранится несколько ножей, две вилки и топор, украшенные гравированным орнаментом (всего двенадцать



Рисунок 1. Топор. Златоуст, 1888 (инв. № М-817)

произведений). За исключением двух вещей, все они поступили в 1938 году из Кустарного музея (1). В инвентарных книгах отдела ножи и вилки датируются концом XIX — началом XX века.

Интересную историю имеют нож и топор (2). Они были преподнесены в дар от Златоустовского завода Александру Александровичу Колокольцеву (1833–1904), морскому офицеру, одному из руководителей производства пушек в России. Он окончил Морской кадетский корпус, участвовал в кругосветном плавании фрегата «Паллада». Затем служил в Балтийском флоте. В начале 1860-х годов Колокольцев занимал пост атташе в Лондоне, а позднее, в 1865 году, стал начальником Обуховского сталелитейного завода. Колокольцев расширил производство и привлек множество заказчиков, в том числе Златоустовский завод. В знак признательности ему и были преподнесены от этого завода топор и нож. Позднее вещи перешли к сыновьям А.А.Колокольцева, Александру и Павлу. Первый был по профессии корреспондентом иностранных газет, второй — морским офицером, участвовал в Цусимском сражении. Затем Александр преподавал иностранные языки в Мединституте.

Русский музей приобрел произведения у М.Д.Демидова в 1965 году (3). М.Д.Демидов, в свою очередь, получил их от внука А.А.Колокольцева за «различную работу, выполненную… для него лично в том числе и за похороны его отца Александра, так как сын и мать жили отдельно и явились только в момент смерти» (4).

Топор интересен в художественном отношении (рис. 1). Он имеет черное деревянное топорище с серебряной насечкой в виде крупных переплетающихся завитков на концах (узор подобен декору офицерской шашки 1890 года, опубликованной в известной статье М.М.Денисовой [2, 231–232, 251]). На топоре — позолоченный вензель «ААК» («Александр Александрович Колокольцев») под короной, сверху и снизу — растительный орнамент, на другой стороне — волнистая ветвь с завитком, с золоченым прямоугольником и выгравированными виньетками, загнутым верхним углом и надписью: «Златоустъ 1888 г». Растительные завитки, украшающие топор, напоминают кубачинский орнамент «мархарай» (как известно, в 1830-е годы несколько златоустовских мастеров проходило обучение у кавказских оружейников). На обухе по трем граням и накладке — растительный орнамент трех рисунков.

Топор представляет типичное произведение эпохи историзма. Выражаясь словами Б.В.Павловского, «тенденции официальной народности проявились и здесь» [1, 85]. Таким образом, рассматриваемая вещь вполне укладывается в ряд произведений прикладного искусства, проекты для которых создавались известными архитекторами, художниками, реставраторами того времени, например, Н.В.Султановым [3, 164–173, 256–265].

Нож А.А.Колокольцева имеет скругленный конец лезвия, черный деревянный черенок в виде сучковатой палки с рельефной полосой и серебряной надписью: «хлебъ». На лезвии в фигурном обрамлении помещены расходящиеся цветочные ветви и надпись: «Сей нож для белого хлеба»; выше, в цветочном окаймлении, — надпись: «Златоуст»; на другой стороне лезвия помещено изображение рога изобилия и цветочной ветви, а также надпись: «Городъ Златоустъ 1888 г.». В этом изделии менее заметны художественные тенденции, о которых писалось выше. Оно представляет собой качественное, выполненное на хорошем техническом уровне, произведение.

Однако в Златоусте изготавливали не только эксклюзивные вещи. В последние десятилетия XIX — начале XX века выпускалось множество бытовых предметов, в т.ч. столовых приборов, рассчитанных на массового покупателя. Существовали полировочные заведения и

№ пп	Наименование изделий	Количество	Цена
1	Трость	1	1 р. 80 коп.
2	Клинок	1	8 р. 00 коп.
3	То же	1	7 р. 00 коп.
4	То же	1	6 р.20 коп.
5	То же гладкий	1	3 р. 00 коп.
6	Стремена луженые	1	1 р. 00 коп.
7	Подковы	2	00 р. 50 коп.
8	Ножницы	2	1 р. 25 коп.
9	Нож и вилка	2	00 р. 25 коп.
10	То же	2	00 р. 20 коп.
11	То же	2	00 р. 45 коп.
12	То же	2	00 р. 30 коп.
13	То же	2	00 р. 45 коп.
14	То же	2	00 р. 90 коп.
15	Закусочные	3	00 р. 50 коп.
	Итого	25	36 руб. 30 коп.

Таблица 1. Список произведений Златоустовской артели, проданных в Кустарный музей в 1893 году

организованная в 1890-е годы кустарная артель под руководством Андрея Ефимовича Аникеева (1857–1907) (5). Это было известное заведение, возможно, отправлявшее своих работников на обучение в Строгановское училище [4, 31]. Златоустовские столовые приборы в то время составляли серьезную конкуренцию павловским.

История их поступления в Кустарный музей заслуживает особого внимания.

В феврале 1893 года в Кустарный музей продала свои изделия Златоустовская артель. Счет был подписан «обывателем города Златоуста» Андреем Ефимовичем Аникеевым [5]. Ввиду важности этого документа приводим его полностью:

Надо отметить, что отношения Златоустовской артели и Кустарного музея продолжались и далее (6). В июне 1900 года заведующий музеем А.М.Воронецкий писал: «Прошу с получения сего изготовить и выслать в Кустарный музей в П-г отличной стали, хорошей закалки,… [неразборчиво — Г.П.] насечки 5 клинков офицерских шашек. Кроме того выслать одну шашку офицерского образца, длина 32 дюйма с насечкою на одной стороне («Борис Воронецкий 1900 г.») не позже 1 августа. Деньги по получению товара будут высланы немедленно. О сроке высылки остальных 5 шашек прошу известить заблаговременно»

[6]. Поскольку артель, вероятно, опаздывала с выполнением этого заказа, 4 августа в Златоуст было отправлено следующее письмо: «Прошу клинок с насечкой «Борис Воронецкий» выслать немедленно, а остальные 5 клинков выслать, когда будут готовы, оставив место для насечек, которые могут быть сделаны поздней, а кругом начертить орнаменты [исправлено — Г.П.]» [7].

Но вернемся к поступлению златоустовских вещей в Кустарный музей.

Немалую роль в этом деле сыграло Русское сельскохозяйственное комиссионерство «Работник» (7). Сотрудничество Кустарного музея с этой организацией было во многом вынужденным. В Отчете кустарного отдела Императорского Сельскохозяйственного музея за 1889–1894 гг. (Кустарный музей существовал до 1908 года как отдел Сельскохозяйственного музея) указывалось: «Не имея в своем распоряжении денежных средств на устройство склада для продажи изделий подобно тому, как это сделано при некоторых провинциальных учреждениях, музей *вынужден* {курсив мой — Г.П.} был привлечь к этому делу состоящее при Сельскохозяйственном музее комиссионерство «Работник» [8] (8).

Несколько златоустовских ножей попали в Кустарный музей из комиссионерства в марте 1897 года (были проданы за три рубля) [9]. Затем в апреле 1897 года еще несколько изделий попали в музей также из комиссионерства «Работник» [10]. Каждое оценивалось в 1 рубль 75 копеек. В документах указано: «нож для хлеба травл.», «нож для икры гравир.», «нож для сардин». Забегая чуть вперед, укажем, что они также были изготовлены в кустарной артели г. Златоуста. До 1900 года вещи находились в Кустарном музее.

В 1900 году большинство вещей («ножи и вилки столовые… разная цена — 20 рублей, от 5–10 р. за дюжину», «ножи для сыра» 3 шт. — 1 руб. 50 коп за все, «ножницы — 2 шт. по 1 руб. 25 коп. за все, клинки для сабель 4 шт. — 16 рублей за все, «трость стальная» — 1 руб. 80 коп) [11] были отобраны для Всемирной выставки в Париже. Как известно, с этой выставки не вернулись десятки произведений [12]. Среди них оказались и шесть златоустовских ножей и вилок (на сумму 10 рублей 20 коп.) [13]. Остальные вещи были возвращены в Кустарный музей

и, как указывалось выше, поступили в 1938 году в отдел народных художественных ремесел Государственного Русского музея (так до 1950 года назывался отдел народного искусства). Исходя из даты их поступления в Кустарный музей, время производства ножей и вилок можно уточнить: до 1893 года. Надо отметить, что таким образом уточняется и год организации Златоустовской кустарной артели (в некоторых источниках он указывается как 1894).

Рассмотрим произведения подробнее. Первый из ножей — рыбный (9). Он имеет лезвие, оканчивающееся двумя зубцами. Узор на лезвии выполнен в виде цветущей ветви и растительных завитков, рядом с ними помещена надпись «сардинка». На ручке с двух сторон — узор из волнистых ветвей. Второй нож предназначен для масла (10). У него короткое фигурное лезвие, с узором в виде цветов и раковины, с надписью «масло». На ручке — изображение цветущих ветвей в сетчатом обрамлении. На лезвии помещена надпись — «Злат. Куст. Арт.» («Златоустовская кустарная артель»).

Надо также назвать столовый нож с двусторонним узором на лезвии и ручке (11). На его лезвии с одной стороны находится изображение цветочных ветвей, с другой — растительные завитки. На ручке — изображение ветвей между горизонтальными полосками и узором плетенки. На лезвии помещена надпись: «Злат. Куст. Арт». Другой нож (12) имеет короткое фигурное лезвие и граненую ручку с двусторонним узором на лезвии и ручке. На лезвии — узор из растительных завитков и надпись на одной стороне: «Злат. Куст. Арт.». На ручке — схематизированный растительный узор.

На некоторых вещах нет надписи, свидетельствующей об их изготовлении в артели, однако есть надпись «Златоуст». Например, хлебный нож с двусторонним узором на лезвии (13). Орнамент состоит из ветвей в обрамлении из завитков. На одной стороне лезвия — надписи «хлъбъ» и «Златоустъ». Граненая ручка орнаментирована с двух сторон волнистыми завитками в зубчатом обрамлении.

Как указывалось выше, в коллекции ОНИ ГРМ есть не только ножи, изготовленные златоустовскими мастерами, но и вилки. Одна из них (14) трехзубая с граненой ручкой, с двусторонним узором в виде цветущей ветви между стрельчатым узором плетенки и поперечными

полосками и рядами лунок. Под зубцами на вилке гравированные цветы с трилистниками. Другая — трехзубая (15), с граненой ручкой, на которую нанесен двусторонний узор в виде цветущих ветвей между стрельчатым узором плетенки и рядами поперечных полосок и лунок. Подобный узор помещен под зубцами вилки.

В целом для общей характеристики этой группы изделий можно привести слова М.М.Денисовой, касающиеся златоустовского оружия того периода: «Бросается в глаза отсутствие имен мастеров, а вместе с тем и естественное исчезновение индивидуальных отличий в наносимом механизированными приемами рисунке. Орнаменты, за немногими исключениями, начинают приобретать стандартный характер» [2, 230].

Все рассмотренные вещи представляют типичные произведения мастеров Златоуста II половины XIX — I половины XX века. Несмотря на то, что эти произведения являются лишь мизерной частью огромного наследия, сохранившегося в музеях мира и частных коллекциях, они могут дать представление об определенном этапе в истории гравюры.

Примечания:

1. Коллекции Кустарного музея имели немаловажное значение в формировании собрания отдела народного искусства. См. об этом: *Богуславская И.Я*. Из истории коллекции народного искусства Русского музея//Из истории собирания и изучения произведений народного искусства. Сборник научных трудов. ГРМ. — Л., 1991. — С. 4–13.

2. Инв. №№ М-818, М-817.

3. Акт ЭЗК ГРМ № 3305 от 23.07.1965 г.

4. Из записки М.Д.Демидова, составленной им лично (хранится в ОНИ ГРМ). Пунктуация оригинала сохранена.

5. А.Е.Аникеев — мастер прокатного цеха Златоустовского завода, председатель отдела Союза Русского народа. Убит членами РСДРП.

6. Известно, что музей заказывал художественные вещи конкретным людям и при этом посылал рисунки, по которым должны быть изготовлены произведения. Приведем полностью одно письмо А.М.Воронецкого, датированное 9 ноября 1900 года: «Милостивый Государь Иван Деевич [Бедин, мастер из села Ворсма — Г.П.]! Ножи,

сделанные Вами по рисункам, получены. Было бы желательно оставить их за музеем, поэтому не откажите выслать список с ценами. Я признаю воспроизведение рисунков на ручках довольно удачными и пришлю Вам в непродолжительном времени еще таблицу рисунков, по которым и попрошу Вас также воспроизвести их на ножах» (РГИА, ф. 400, оп.1, д. 20, л. 78). В связи с этим возникает вопрос: в какой степени Кустарный музей влиял на стиль златоустовских вещей, насколько определял их внешний облик?

7. См. подробнее по истории комиссионерства: *Нарыкова Н.М., Зейналов И.М.* Деятельность сельскохозяйственного комиссионерства «Работник»: правовые основы и эволюция стратегии (II половина XIX — начало XX вв.) // Известия СПбГАУ. — 2008. № 7. — С. 163–165.

8. Отношения между музеем и комиссионерством были далеки от идеальных. В одном из документов указывалось, что «Комиссионерство заслонило собой музей…», «деятельность комиссионерства не всегда отвечала интересам музея»: публика принимает склад за музей, «в который нередко не попадала вовсе» (РГИА. Ф. 400. Оп.1. Д. 8. Л. 15–16).

9. Инв. № М-130.

10. Инв. № М-129.

11. Инв. № М-126.

12. Инв. № М-128.

13. Инв. № М-124.

14. Инв. № М-133.

15. Инв. № М-132.

Библиография:

1. *Павловский Б.В.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М., 1975.

2. *Денисова М.М.* Художественное оружие XIX века Златоустовской оружейной фабрики // Сборник статей по материальной культуре XVII–XIX вв. Труды ГИМ. Вып. XVIII. — М., 1947.

3. *Савельев Ю.Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. — СПб., 2009.

4. *Куликовских С.Н.* К вопросу о профессиональной подготовке кадров для Златоустовских горных заводов (конец XIX — начало XX вв.) // Вестник ЮУрГУ. Вып. 24 (96). Серия «Социально-гуманитарные науки», вып. 9. —Челябинск, 2007.

5. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 30. Л. 204.

6. РГИА. Ф. 400. Оп.1. Д. 20. Л. 48.

7. РГИА. Ф. 400. Оп.1. Д. 20. Л. 51.

8. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 8. Л. 7.

9. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 31. Л. 95.

10. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 31. Л. 99 об.

11. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 24. Л. 51. Ф. 400. Оп. 1. Д. 25. Л. 6об. Витрина № 57.

12. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 24. Л. 77–88. Зато в ящиках оказалось 46 художественных произведений, не принадлежащих музею (РГИА. Ф. 400, Оп. 1. Д. 27. Л. 12–13 об.). Надо также напомнить, что златоустовские вещи были отправлены в 1902 году в качестве помощи «Ковенскому научно промышленному музею» (нож и вилка, см.: РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 36. Л. 30 об. Ф. 400. Оп. 1. Д. 52. Л. 24, 44, 63, 65, 100, 122).

13. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 24. Л. 77. Ф. 400. Оп. 1. Д. 25. Л. 45 об.

Принятые сокращения:

ОНИ ГРМ — Отдел народного искусства Государственного Русского музея

РГИА — Российский Государственный исторический архив

СПбГАУ — Санкт-Петербургский Государственный аграрный университет

ЮУрГУ — Южно-Уральский Государственный университет

Е.А. Сысоева

СТАНОВЛЕНИЕ СИБИРСКОЙ ШКОЛЫ КЕРАМИКИ

Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда в региональном конкурсе «Российское могущество прирастать будет Сибирью и Ледовитым океаном» 2015 — Алтайский край, проект № 15–14–22002 «Современные тенденции в художественной керамике Сибири XXI века».

В статье автором раскрыты особенности формирования Сибирской школы керамики. Художественная керамика Сибири XXI века — явление самобытное; это школа, в некотором смысле сочетающая традиции Востока и Запада. Предпосылками данного явления стало интенсивное развитие городов в Сибирском федеральном округе в середине XX века. Открытие Красноярского государственного художественного института способствовало притоку новых специалистов в области профессионального декоративно-прикладного искусства, а их заинтересованность региональной спецификой позволила сформировать новые традиции в художественной керамике Сибири.

In the article, the author disclosed features of formation of the Siberian school of ceramics. Artistic ceramics Siberia twenty-first century — the phenomenon original, this school, in a way to combine the traditions of East and West. A prerequisite of this phenomenon was the intensive development of cities in the Siberian Federal district in the mid-twentieth century. Opening of Krasnoyarsk state art Institute contributed to the influx of new specialists in the field of professional decorative arts, and their interest in regional specificity, allowed forming new traditions in ceramics art Siberia.

Ключевые слова: декоративное искусство, художественная керамика Сибири, становление и традиции.

Keywords: decorative art, art ceramics of Siberia, formation and tradition.

Основным условием формирования Сибирской школы керамики, на наш взгляд, стала заинтересованность Министерства культуры Российской Федерации в открытии на родине великого русского художника Василия Ивановича Сурикова художественного института. Красноярский государственный художественный институт основан в 1987 году Постановлением Совета Министров РСФСР № 533 от 29.12.86 «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства». Огромный географический район нуждался в профессиональных художниках, это было необходимо для утверждения его самостоятельного культурного статуса в России. Одновременно с созданием института в Красноярске были открыты отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» и творческие мастерские Российской академии художеств.

Красноярск оказался привлекателен для художников-прикладников с профессиональным образованием, окончивших Московское высшее художественно-промышленное училище — ныне Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И.Мухиной — ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица. Стали приезжать выпускники и многих других высших и средне-специальных учебных заведений, готовящих мастеров разных направлений декоративно-прикладного искусства, в том числе и художники-керамисты Белорусского государственного театрально-художественного института в Минске. Именно с этого времени можно говорить об истоках формирования профессионального декоративно-прикладного искусства в Сибири.

Школа художественной керамики Сибири — явление самобытное, это школа, в некотором смысле сочетающая традиции Востока и Запада. Стоит отметить, что у истоков обучения художников декоративно-прикладного искусства (художественная керамика) в Сибири находятся Иркутский художественный колледж и Кемеровский областной художественный колледж.

Кемеровское областное художественное училище (Кемеровский областной художественный колледж) открылось 28 декабря 1927 года решением министерства культуры РСФСР, на тот момент включало в себя три отделения: художественно-педагогическое, оформительское и театрально-декоративное. В 1986 году было открыто отделение «Декоративно-прикладное искусство» — сегодня «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Иркутский художественный колледж имеет свой уникальный путь развития, начавшийся в сентябре 1910 г., когда впервые в Иркутске был открыт класс рисования и живописи. В 1920 г. факультет живописи и ваяния Народного университета был реорганизован в Художественную мастерскую-студию под руководством Ивана Лавровича Копылова. Керамическое отделение было открыто в 1963 году. На сегодняшний день Областное государственное образовательное учреждение Иркутский художественный колледж имени И.Л.Копылова имеет три отделения — живописное, дизайна, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

Традиции формирования творческой, востребованной в современном мире личности художника декоративно-прикладного искусства (художественная керамика) сегодня поддерживаются в институте искусств Омского государственного педагогического университета, институте искусств Новосибирского государственного педагогического университета, институте визуальных искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств и Алтайской государственной академии образования имени В.М.Шукшина (г. Бийск).

Особенностью художественной керамики Сибири является ее декоративный язык, он раскрывает диапазон художественных возможностей этого вида творчества, знакомит зрителя с разными техниками и приемами, индивидуальными авторскими манерами. «Сердцем» школы художественной керамики Сибири является Красноярский государственный художественный институт. Выпускники красноярской школы — это яркие, самобытные, творчески отзывчивые специалисты, которые работают по всей Западной и Восточной Сибири. Их работы выделяются в общем контексте Сибирской керамики, декоративные композиции, разные по тематике и формообразованию,

обладают общими качествами и особенностями: образной цельностью, лаконизмом пластики, цветовой сдержанностью, точно найденным масштабом. Пространственные пропорции форм определяют емкое звучание этих работ, будь то скульптурная пластика, предметный ансамбль или концептуальные объекты. Для Сибирской школы характерно обращение не только к красоте природы региона и исконно русским традициям, но и к историческому опыту местного народного творчества.

Кафедра художественной керамики существует в Красноярском государственном художественном институте со дня его основания. Деятельность кафедры в 70–80-е гг. XX века была ориентирована на подготовку специалистов для предприятий легкой промышленности, народных промыслов. Базой для производственной и технологической практик стали ведущие фарфоро-фаянсовые заводы страны: Дулёво, Конаково, Вербилки, ТПО «Гжель», крупные предприятия Урала, Дальнего Востока, Украины, Белоруссии, Казахстана. Широка была география пленэрной и обзорной практик [1].

На кафедре с первых лет ее существования сложилось несколько творческих направлений: во-первых, традиционные для керамики многочисленные посудные формы. Второе направление — малая пластика, занимающая значительное место в творческом диапазоне выпускников кафедры. Третье направление — создание объемных декоративных композиций преимущественно в шамоте.

Пожалуй, эта разновидность керамических изделий является наиболее «сибирским» явлением в красноярской керамике, о чем неоднократно писали исследователи российского декоративно-прикладного искусства (Валерий Малолетков, Людмила Крамаренко). На концептуальном уровне большеобъемная декоративная пластика тесно связана с искусством нео- или этноархаики, которое в 1980–2000-е годы охватило фактически весь Сибирский регион [2].

В основе эстетического языка этого направления лежит обращение к миру древних культур Евразии, оставивших великолепные памятники искусства на территории Красноярского края, Хакасии, Тывы, Алтайского края и других, сопредельных с Приенисейской Сибирью регионах Северной и Центральной Азии.

Результат совместной деятельности ведущих педагогов и студентов проявился на всероссийских выставках. Студенческие работы были представлены на выставках в МК РСФСР (Москва, 1990), ЦДРИ (Москва, 1991). В 1977 году кафедра стала экспонентом VI Всероссийской выставки дипломных работ художественно-промышленных вузов (МВХПУ, Москва). На Всероссийском конкурсе дипломных проектов художественных вузов (Москва, 2000) в номинации «Лучший диплом года» победила выпускница кафедры Ю.Казенникова (Юшкова). Дипломы получили Е.Краснова, О.Рябовол, А.Лычагина. Дипломантами очередной Всероссийской выставки дипломных проектов (2002) стали В.Тересунько, Ю.Долгопол, Н.Обласова. Почетной стипендией МК РФ «Юные дарования» было награждена С.Титова (г. Переславль-Залесский, 2001). Специальная стипендия «Молодые таланты» от МК РФ была присуждена Е.Красновой (2003). В 2002 году кафедра приняла участие в региональной межвузовской научной конференции «Интеллект — 2002», где лауреатами и дипломантами стали Е.Ярунцова, С.Титова, Е.Сысоева, С.Худякова [1].

Необходимо отметить учредителей и организаторов «Всероссийской выставки дипломных работ художественных вузов. Красноярск — 2003», которая собрала лучшие достижения отечественного художественного образования с 1995 по 2003 год. Кафедра художественной керамики была представлена тридцатью дипломными работами, из них четыре были отмечены дипломами разного уровня: Соловьева И. «Набор для груздей». 1995. Керамика. Рук. доц. Мигас А.Я.; Рябовол О. Декоративная пластика «Фантастический бестиарий». 2000. Керамика. Творч. маст. проф. Мигаса А.Я. Рук. проф. Мигас А.Я.; Сысоева Е. Декоративная композиция «Печь-хранительница». 2003. Шамот. Творч. маст. проф. Мигаса А.Я. Рук. доц. Кротов И.Н.; Титова С. Декоративная композиция «Эквилибриум». 2003. Фарфор. Творч. маст. доц. Окрух И.Г. Рук. доц. Окрух И.Г. [3].

За время своего существования кафедра выпустила более 250 дипломированных специалистов, из них около 80 стали членами «Союза художников России».

Преподавательский состав кафедры сегодня — это ее выпускники разных лет И.Окрух, С.Гинтер, Е.Краснова, Ю.Юшкова, И.Кротов (все они члены Союза художников России).

Значительная роль в формировании красноярской школы художественной керамики принадлежит Александру Яковлевичу Мигасу, выпускнику 1980 года Белорусского театрально-художественного института. Более четверти века А.Я.Мигас возглавлял кафедру художественной керамики Красноярского государственного художественного института, ныне профессор, заслуженный педагог Красноярского края [1].

Выпускники Красноярского государственного художественного института трудятся в различных образовательных учреждениях, не только на территории Красноярского края, но и по всему Сибирскому федеральному округу и других городах России.

Залуцкая Алена (выпуск 1997), член СХ РФ, работает в Новосибирском государственном университете архитектуры, дизайна и искусств. Являлась ведущим педагогом специальных дисциплин на кафедре монументально-декоративного искусства с 1998 по 2008 годы. За это время под ее руководством 69 студентов успешно защитили дипломы и получили специальность художника декоративно-прикладного искусства (художественная керамика).

Ерошенко Татьяна (выпуск 2001), член СХ РФ и Иркутской региональной общественной организации «Творческое объединение художников-керамистов», организатор и художественный руководитель проекта «Байкал-КераМистика». Преподаватель творческой студии «Керамический слон», по совместительству преподаватель кафедры дизайна, искусствоведения и монументально-декоративного искусства факультета изобразительных искусств Иркутского национального исследовательского технического университета.

Сысоева Елена (выпуск 2003), с 2005 г. работает на кафедре изобразительного искусства и дизайна в Алтайской государственной академии образования им. В.М.Шукшина (Бийск). Кандидат педагогических наук по специальности «Теория и методика обучения и воспитания (изобразительное искусство)». Под ее руководством защищено 18 дипломов по специальности «Декоративно-прикладное искусство (художественная керамика)» [4].

Кондрашина Оксана (выпуск 2003), член СХ РФ, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства института визуальных искусств

Кемеровского государственного университета культуры и искусства, преподаватель специальных дисциплин Кемеровского областного художественного колледжа. Под руководством Оксаны Александровны студенты активно участвуют и занимают призовые места в фестивалях и конкурсах регионального и Всероссийского уровня.

В данной статье отмечены только те выпускники, которые работают преподавателями в высших образовательных учреждениях Сибирского региона. Но даже этот факт дает возможность говорить о развитии Сибирской школы керамики, так как, следуя определению, «школа — длительное художественное единство, преемственность принципов и методов» [5].

Весьма обширна география творческих связей кафедры керамики Красноярского государственного художественного института.

В последние годы кафедра керамики стала организатором нескольких симпозиумов, собравших художников-керамистов не только Сибирского федерального округа. Главная заслуга в организации данных мероприятий принадлежит Елене Анатольевне Красновой.

С 2011 по 2015 были проведены: «Фарфор без границ» — региональный симпозиум по росписи фарфора (2011); «НескуЧАЙНЫЕ объекты» — региональный симпозиум, посвященный 25-летию Красноярского государственного художественного института (2012); «Календарь счастливых дней» — международный арт-проект, проводится с 2012 года по настоящее время; «Рождественское настроение» — городской симпозиум по надглазурной росписи (2013); «Фарфоровая СИБИРЬ» — всероссийский образовательный творческий арт-проект (2014). «Фарфоровые страницы» — межрегиональный симпозиум, посвященный году литературы в России (2015).

За время проведения проектов участниками стали художники из следующих стран: России, Латвии, Голландии, Испании, Франции, Польши, Германии, Австрии, Финляндии, Турции. Россию представляли художники-керамисты из следующих городов: Абакана, Владикавказа, Дивногорска, Гжели, Железногорска, Зеленогорска, Красноярска, Новосибирска, Омска, Санкт-Петербурга, Томска, Тюмени, Иркутска.

Основной целью каждого симпозиума является демонстрация лучших достижений в области декоративного искусства. За время проведения

симпозиумов участниками проекта стали преподаватели высших и средне-специальных образовательных учреждений, художественных школ и школ искусств, члены Союза художников России, студенты старших курсов профильных образовательных учреждений, мастера декоративно-прикладного искусства.

Творческая обстановка каждого симпозиума способствует формированию единого культурного пространства, поддерживает и сохраняет лучшие традиции работы с фарфором в технике надглазурной росписи, способствует повышению профессионального уровня специалистов — как свободных художников, так и художников-педагогов.

Таким образом, первым шагом на пути активного формирования Сибирской школы керамики можно назвать факт открытия Красноярского государственного художественного института, который является первым художественным вузом, расположенным вдалеке от столичных центров, единственным высшим учебным заведением в огромном регионе Урала, Сибири, Дальнего Востока.

Многие выпускники художественных и педагогических колледжей Сибири стали студентами Красноярского государственного художественного института. Сочетание специальностей в одном вузе, по которым ведет подготовку институт, не имеет аналогов в России. Красноярский государственный художественный институт готовит художников-профессионалов по специальностям: живопись, графика, скульптура (академический факультет) и художественная керамика, графический дизайн, искусство интерьера (декоративно-прикладной факультет).

В образовательном пространстве институт ориентирован на высочайшие достижения русской академической школы, которые в соединении с художественно-эстетическими задачами современного искусства, тенденциями художественной практики направляют художников — преподавателей и студентов — на поиски новых выразительных возможностей изобразительного и декоративного языка, создание художественно-пластического образа через раскрытие индивидуального мироощущения, осмысление и преломление открытий XXI века в области пространства, формы и цвета.

Именно в начале XXI века в Красноярском государственном художественном институте сформирован «золотой» кадровый состав из известных мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитекторов, дизайнеров, искусствоведов, работающих в тесном взаимодействии и сотрудничестве и обеспечивающих сохранение, приумножение лучших традиций региональной и отечественной культуры.

Современная Сибирская школа художественной керамики опирается на деятельность профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, в большинстве — это преподаватели и выпускники нескольких известных образовательных учреждений Сибири и, в первую очередь, Красноярского государственного художественного института.

Библиография:

1. Красноярский государственный художественный институт: альбом. — Красноярск, 2003. — 155 с.

2. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края [Текст] / составитель Т.Ломонова. — Красноярск: ООО «Издательство Поликолор», 2015. — 320 с.

3. Всероссийская выставка дипломных работ художественных вузов. — Красноярск, 2003.

4. Альбом выпускных квалификационных работ по специальности «Декоративно-прикладное искусство (художественная керамика). — Бийск, 2013.

5. Энциклопедия. Искусство. — М.: Издательство «Русское энциклопедическое товарищество», 2002.

6. *Сысоева Е.А.* Приоритетные направления развития художественной керамики Сибири [Текст] / Е.А.Сысоева // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: сборник статей / отв. ред. М.С.Соколова, М.В.Соколов. Вып. 13. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. — С. 99–103.

Ф.Ю. Канокова

ТРАДИЦИОННЫЙ МУЖСКОЙ КОСТЮМ НОГАЙЦЕВ-КАРАГАШЕЙ XIX–XX ВВ.

В статье рассматривается традиционный мужской костюм одной из этнических групп ногайцев, представителей Малой Ногайской Орды, — карагашей. Кочевой образ жизни, территориальные особенности, торгово-экономические связи, социальные и возрастные различия, сакрально-культовые представления и мировоззрение карагашей нашли яркое отражение в форме и декоре его отдельных компонентов, локально отличающих их от костюмов сопредельных народов.

The article deals with the traditional man's suit of one Nogai's ethnic group representatives of Minor Nogai Horde — karagash. The nomadic way of life, territorial peculiarities, economic and trade relations, social and age differences, sacral and iconic representation and outlook of karagash were reflected in the form and decoration of its individual components which locally distinguish them from neighboring peoples costumes.

Ключевые слова: ногайцы-карагаши, традиционный костюм, мужская одежда, кафтан, халат, овчина, меховая шапка.

Keywords: Nogai-karagash, traditional costume, men's clothing, caftan, daily gonw, sheepskin, fur hat.

Удивительно самобытная материальная культура представителей Малой Ногайской Орды ногайцев-карагашей, нашла яркое отражение в народной одежде. В деталях, крое и декоре мужских и женских костюмных комплексов четко виден отпечаток кочевого образа жизни карагашей, их мировосприятие, нормы этики и морали, социально-экономические связи, эстетические идеалы, сакрально-культовые

представления и влияние тех этнических компонентов, из которых исторически сложился ногайский народ. Мастерицы создавали одежду эргономичной, отвечающей всем требованиям верховой езды, согревающей в зимнее время года и укрывающей от жары летом.

В отличие от одежды других этнических групп ногайцев, костюм карагашей лаконичен, прост в композиции, целесообразен и отличается строгой нарядностью. Древнейшими материалами для изготовления одежды у них были шкуры, кожа, шерсть домашних животных, тонкий войлок, сукно, которые они изготовляли сами. Использовали, в основном, овчину, реже — шкуру коз и жеребят, головные уборы шили также из меха или сукна. Обеспеченные люди шили одежду из привозных материалов — шелка (наиболее распространенными были шелка красного и желтого цветов), парчи, бархата. Широко в одежде использовались хлопчатобумажные ткани. От контактов со среднеазиатскими купцами в среду карагашей стали проникать узбекские халаты и ткани для женской одежды, предметы татарской одежды, такие как расписная обувь или тюбетейки [5, 88–89].

О мужской одежде ногайцев-карагашей оставили представления авторы XVII в. А.Олеарий и Я.Стрейс. «Все они, — пишет Олеарий, — носят длинные кафтаны частью из серого сукна, частью — особенно ногайцы — шубы и шапки из овечьей кожи, вывернутым наружу мехом» [7, 404–405]. Аналогичные сведения передает и Я.Стрейс, проезжавший через земли ногайцев спустя примерно 30 лет после А.Олеария.

Полный комплекс мужской одежды середины XIX в., по описанию одного из первых исследователей ногайской культуры А.Архипова, выглядит так: «Люди богатого и посредственного состояния надевают обыкновенно сверх белья бешмет или архалык (къаптал) желтополосатого, зеленого или синего цвета, а в холодное время года шубы (тон — шуга), крытые синим или черным сукном и даже плисом; летом какой-нибудь халат, нередко шелковый и на шелковый же бешмет, стянутый ременным поясом (бельбеу), а чаще кушаком, с привешенным к нему ножиком (пшяк) в черных или красных ножнах. Синие нанковые демекитоновые штаны (стан), баранья шапка (боьрк) с круглою верхушкой, крытою сукном, иногда под него аракчин или ермолка, шитая мишурою, черные сафьяновые чулки, а на них черные или

красные сафьяновые с толстыми подошвами и увесистыми подборами башмаки… вот общий характерный костюм ногайцев… некоторые из молодых людей носят черкески или чекмени из белого и желтого сукна домашнего изделия, без газырей и даже порой с газырями на груди…» [1, 353]. Одежда бедняков, по утверждению автора, грубая, изношенная, изготовленная из материалов домашнего производства, а обувь — «… мужицкие или солдатские сапоги» [1, 357].

В.Пятницкий (по материалам поездки в 1927 г.) тоже оставил описание мужского костюма карагашей: «По костюму мужская половина карагачей частью походит на татар, частью одевается на городской манер. На стариках можно еще увидеть характерные шапки с околышем в виде толстого обруча. Носят их и старухи. Разница лишь в материале. У первых они из овчин, а у вторых — бобровые. Весят такие шапки до 4кг и больше» [8, 158].

Мужской костюм ногайцев-карагашей окончательно сформировался к середине XIX в., к этому периоду он приобрел основные формы и художественный облик. Одежду этого периода можно подразделить на нательную, верхнюю, а также повседневную, праздничную и ритуальную. Мужчины обычно носили шаровары, жилетку, поверх нее бешмет, подпоясанный кожаным или матерчатым кушаком. На ноги надевали кожаные калоши или сафьяновые «ичиги» [8, 159–160].

Нательная одежда ногайцев-карагашей была широкой и длинной, имела воротник. Основным материалом служил домотканый белый холст или пестрядь, который с распространением фабричных тканей заменяется преимущественно ситцем и сатином. Мужчины носили нательные рубахи двух типов, нижние и верхние штаны. Рубаха туникообразной формы, доходившая до колен, получалась в результате одного из древних приемов кроя. При этом складывалось целое полотнище ткани; в плечах она не сшивалась, а для головы прорезалось отверстие. Под прямым углом к основному полотнищу пришивались сложенные вдвое рукава с ластовицей — ромбовидным клином под мышкой. Рубахи шили из ситцевых, хлопчатобумажных тканей и бязи, они были настолько искусно сшиты, что их не возможно было отличить от фабричных. Подобный способ шитья назывался «онълеп тигуьв».

Нательные штаны по покрою представляют собой широко

известную поясную одежду, характерную для многих тюркоязычных народов, получившую в этнографической литературе название «штаны с широким шагом». Они были весьма удобны для верховой езды. Их шили из легких тканей — холста, бязи, сатина, обычно использовали однотонные покупные ткани или материю в полоску. Шили такие штаны без боковых швов, в верхней части широкими, собранными на вздержке и сужающимися книзу. Штаны делались с прямыми штанинами, с широкой вставкой четырехугольной формы (36х40 см) между ними; кроме того, от большой вставки по обе стороны почти до нижнего края штанины шла еще узкая вставка треугольной формы. Штаны делали на вздержке из самодельной тесьмы шириной в 4–5 см, из шерстяных ниток, стягивались штаны на бедрах. Тесьма имела на концах кисточки. Иногда использовали толстый шнур или веревку с кисточкой на концах [2, 114].

Нередко нательная одежда выполняла функцию верхней. В ней ногаец мог выйти летом на улицу, сходить в дом односельчанина, пойти в поле. Особенно это касалось поясной одежды. Поэтому ее старались шить из плотной ткани.

Богатые ногайцы носили верхние штаны. Они имели такой же покрой, как и нижние, но шились из более добротных фабричных полушерстяных и хлопчатобумажных тканей или из сукна лучшего качества [2, 115]. Из обработанных овечьих, чаще жеребячьих или козьих шкур шерстью внутрь шили зимние штаны. Их расшивали шелковыми узорами растительного орнамента, концы нередко обшивали красивой тесьмой, галуном, оторачивали мехом. Нарядные кожаные штаны носили навыпуск. Одним из основных элементов верхней одежды ногайца, который носили поверх рубахи осенью, зимой и весной, считался бешмет — «къаптал».

П.Небольсин так описывал в середине XIX в. костюм ногайцев, известных под именем кундровских или карагаш-ногайцев, кочевавших по реке Ахтюбе близ Астрахани: «Верхняя одежда состоит из бешмета или коротенького полукафтанья, на него надевают курте, тот же почти бешмет, только подлиннее первого» [6, 9].

Бешмет имеет описание и в книге «Ногайцы»: «Богатые у степных ногайцев носили бешмет (къаптал), сшитый из хорошего сукна и

служивший летом верхней одеждой. Он шился в талию, а ниже пояса расширялся за счет шести клиньев (атлы шабув). По бокам делали разрез (йырмаш) длиной 12–14 см. Къаптал имел стоячий воротник и застегивался пуговицами из тесьмы — туьйме. Мужчины, независимо от возраста, носили длинные бешметы» [4, 121–122].

Шили бешметы из сукна домашнего изготовления или из покупных тканей — ластика, сатина, шерсти, атласа, шелка, бедные — главным образом из бязи, выкрашенной в черный и серый цвет. Бешметы обычно простегивали. Они имели матерчатую подкладку, нередко утепленную тонким слоем шерсти.

Поверх бешмета в холодную погоду надевали черкеску. Ее шили приталенной и цельнокройной, сильно расклешенной ниже талии за счет вставных клиньев. Изготавливали ее преимущественно из домотканого сукна темного цвета. Черкеску обычно подпоясывали ременным поясом, к которому прикреплялся большой азиатский нож. В более ранний период ногайцы пользовались и матерчатыми поясами — кушаками. С.Г.Гмелин отметил локальные особенности черкески астраханских ногайцев. Он, в частности, писал, что рукава верхнего кафтана «…сделаны при сгибе локтя прорезями» [3, 178], имея в виду, очевидно, откидные рукава.

Судя по тем же описаниям, ногайская черкеска и бешмет в более ранний период не имели застежек, а запахивались и подпоясывались ремнем. В качестве пояса повязывали платок, сложив его по диагонали.

Верхняя выходная одежда ногайцев-карагашей различалась главным образом по материалу: халаты шили из ткани, плащи — из домотканого сукна и войлока, зимнюю одежду — из меха. Многие ногайцы, особенно среднего и старшего возраста на рубаху, под кафтан, надевали доходящую до талии безрукавную куртку типа татарского и башкирского камзола, казахского «дженсиз».

Одним из главных предметов одежды был просторный длинный халат, его шили из разнообразных тканей, легких и плотных, однотонных или более темных. Внутри его утепляли слоем шерсти или ваты. Парадный халат шили из бархата, украшали аппликацией, кистями, а также галунами. Такой халат был частью гардероба богатых ногайцев.

Нагольный тулуп был обычным предметом одежды в зимнее время.

Шили его из дубленых овчин шерстью внутрь, зажиточные карагаши — из шкур четырех-пятимесячных ягнят. На «тон» уходило 5–6 шкур взрослой овцы. Судя по источникам XVIII–XIX вв., у ногайцев наиболее широко бытовали два типа шуб. Характеризуя типы меховых шуб у астраханских ногайцев, С.Г.Гмелин в XVIII в. отмечал, что один тип «подобен верхним кафтанам, с тем только различием, что рукава у них цельные и длиннее, а другой российским тулупам» [3, 180]. Ногайские женщины, как указывалось выше, были большими мастерицами по обработке овчин и изготовлению из них шуб.

Ногайцы пользовались разнообразными головными уборами: тюбетейками, меховыми шапками, войлочными шляпами, башлыками и т.д. Все традиционные мужские головные уборы изготавливались из меха, ткани и войлока.

Головные уборы разделялись на нижние и верхние. Нижние шапочки тюбетейки («топтай» и «арахсин»), круглые, облегающие голову шапочки из ткани на подкладке. «Топтай» и «арахсин» имели почти одинаковый покрой. Та и другая состояли из неширокой тульи и пришитого к ней плоской или полусферической формы донышка и шились обычно из однотонных тканей: для пожилых людей — темных тонов, для молодежи — ярких. Тюбетейки надевали под выходную меховую шапку, они так же являлись у молодежи легким летним головным убором.

«Арахсин» шили из сукна и более дорогих тканей. Его богато украшали вышивкой из золотой и серебряной канители или просто галуном. «Топтай» же делался из более простых тканей, его не расшивали, а прострачивали узорами.

Самым распространенным верхним головным убором у мужчин всех возрастов была меховая шапка. Зимой она предохраняла от холода, а летом от жары. Шили ее обычно из овчины, шкур молодых барашков, а также из каракуля. С начала XIX в. обязательной принадлежностью степняка зимой был башлык, шитый из грубой домотканой шерсти.

Среди представителей духовенства бытовала чалма («шалма»), ее носили из белой ткани, поверх папахи.

Обувь ногайцев была разнообразной по видам. Ногайцы-карагаши издавна ходили дома в стеганых ватных сапогах. С начала XIX в. известны

широко бытовавшие и в Средней Азии мягкие домашние сапожки «мес», чаще черного цвета, глубокие туфли «аягкап» (называвшиеся иначе и калошами, очевидно, уже под русским влиянием) надевали на сапожки «мес», выходя на улицу. Они встречались также и у татар, и в Средней Азии. С начала XIX в. в дождливую и холодную погоду носили сапоги из жесткой кожи красного или черного цвета.

Одежда мальчиков мало чем отличалась от одежды взрослых мужчин, но была проще и удобней. Детям старались шить костюмы из более ярких тканей и обильно украшать их вышивкой, галунами, аппликациями, а также подвесками из монет и блях, бусами и т.д. [2, 124].

Таким образом, можно отметить, что составляющие компоненты традиционного мужского костюма ногайцев-карагашей, окончательно сложившегося в 19 веке, были подчинены кочевому образу жизни. Детали кроя и декоративные элементы предназначены для удобства верховой езды, одежда согревала зимой и не была жаркой летом, при этом соблюдались строгие правила половой и социальной дифференциации, читаемые в качестве и цветах тканей, меха, ювелирных изделий и дороговизне материалов для отделки. Несмотря на тесные связи с сопредельными народами, костюм и его составляющие оставались едиными у всех этнических групп ногайцев. У ногайцев-карагашей влияния проникли лишь в таких деталях, как обувь и халаты, что говорит о жизнестойкости и самобытности не только форм мужской одежды ногайцев-карагашей и ее украшений, но и национального самосознания ногайского народа в целом.

Библиография:

1. *Архипов А.П.* Этнографический очерк ногайцев и туркмен. Кавказский календарь на 1859 год / А.П.Архипов. — Тифлис, 1858.

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

3. *Гмелин Г.С.* Путешествие по России для исследования трех царств природы. Ч. II. — СПб.: Тип. при Академии наук, 1777.

4. *Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х., Сикалиев А.И.* Ногайцы. —

Ставропольское книжное издательство, Карачаево-Черкесское отделение, 1988.

5. *Канокова Ф.Ю.* Декоративно-прикладное искусство ногайцев: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Канокова Фатима Юрьевна [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г.Строганова]. — Москва, 2012. — 192 с.

6. *Небольсин П.И.* Инородцы Астраханской губернии. Заметки о кундровских татарах // Вестник Императорского русского географического общества. Часть 2. Кн. 4. — СПб., 1851.

7. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию. — СПб., 1906.

8. *Пятницкий В.* Карагачи (по материалам поездки в 1927 года) // Землеведение. Географический журнал им. Д.Н.Анучина. Т. 32. Вып. 3–4. — М., 1930.

М.С. Широковских

ПЛАТОЧНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ФЕЛИКСА ЛЕЙБОВИЧА ДЛЯ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ФАБРИКИ «НОВОСТЬ»

В данной статье исследован ряд текстильных рисунков, ставших основной для платков массового производства. Осуществлена попытка определения их тематики, выявлены источники орнаментальных мотивов. Отмечено влияние русского лубка и истории города на характер композиционных поисков.

In this article, the author investigated a number of textile patterns, which have become the basis for the mass production of shawls. Attempt was made to identify their subjects, identified sources of ornamental motifs. It was noted that the impact of Russian folk and history of the city on the character of schemes compositions.

Ключевые слова: текстильная фабрика, платок, набивной рисунок, лубок, художественно-промышленная школа.

Keywords: textile factory, shawl, printed pattern, popular prints, Art and Industrial School.

Творческие произведения и педагогическая работа Феликса Лейбовича хорошо известны нескольким поколениям петербургских художников. Окончив в 1962 г. ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, он за почти пятьдесят лет прошел путь от выпускника до члена Государственной экзаменационной комиссии. В пестрой массе современного художественного текстиля невозможно не заметить его по-петербургски сдержанные «текстильные тексты». Но профессиональная деятельность Ф.Лейбовича включает и ценный опыт промышленного проектирования текстиля, о котором знает лишь узкий круг специалистов. До настоящего времени тематика

платочных композиций, выполненных художником, не была выявлена во всем ее многообразии. В данной статье рассмотрены образцы текстильно-галантерейных изделий, выпущенных производственным объединением «Новость» по его эскизам.

Цель настоящего исследования — определить основные темы платочных рисунков и характер их композиционных схем.

При подготовке статьи были использованы литературные источники из фондов Российской национальной библиотеки, платки и фотоматериалы, предоставленные художником.

В советский период работы Феликса Лейбовича неоднократно освещались в отечественном журнале «Декоративное искусство СССР»; они были наделены такими характеристиками как «интеллектуально-суховатые» и «изобразительно немногословные». Отмечалась также способность автора к созданию именно функциональных вещей, отвечающих всем требованиям производства и их дальнейшего «бытового» использования [5, с. 16]. Художник активно выставлялся, его платки, как и работы его коллег по художественной мастерской фабрики «Новость» (В.Самошкин, М.Звягин, М.Курис) неоднократно экспонировались в залах Ленинградского отделения Союза художников. За двенадцать лет работы на фабрике Ф.Лейбовичем было создано несколько десятков рисунков на различные темы, но излюбленными для него были тема города и русский лубок (существуют примеры объединения их в одном произведении).

По словам художника, во время его обучения в вузе учебного задания «Платок» не существовало, а значит, мы можем предположить, что выбор тематики осуществлялся художником впервые и самостоятельно; разработка платочных композиционных схем не была «отрепетирована» и носила оригинальный характер. Платки Ф.Лейбовича были отмечены художественной критикой и надолго запомнились именно потому, что были необычны, но, в то же время, содержали черты ленинградской школы художественного текстиля: сдержанный колорит (иногда монохром), уверенная стилизация и тематика, основанная на образцах культурного наследия.

Следует отметить, что Ф.Лейбович работал на фабрике «Новость» в тот период, когда термин «дизайн» не был широко распространен, когда промышленные масштабы производства достигались, в том числе, и за счет

ручной росписи. Рукотворность многих изделий была обусловлена техникой выполнения: в 1960–70-е гг. на фабрике широко применялась работа разрисовщиков; контур рисунка наносился способом фотофильмпечати, а цветовые заливки выполнялись вручную. Интересным, на наш взгляд, было и создание шаблонов на основе декорированных в технике горячего батика полотен.

Рисунки, разработанные Ф.Лейбовичем, были выполнены на всех возможных (в рамках данного производства) материалах (штапель, флахтух, синтетический капрон, шелковые ткани) и во всех возможных техниках.

Как было отмечено выше, художник пришел на фабрику молодым автором, и, с одной стороны, его работы еще сохраняли влияние школы; с другой — он работал над платочными композициями, не имея подобной практики в период обучения в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. Одна из первых его работ, платок «Петровский», обратила на себя внимание не только производственного худсовета, но и художественной критики, впрочем, как и его доски-панно и эксперименты в керамике и металле [10, с. 31, 48]. Неоднократно было отмечено, что работы художника вдохновлены народным лубком [5, с. 17], [2, с. 37], [4, с. 140], тем не менее подробный анализ взаимосвязи ленинградского текстиля и лубочных картинок до настоящего времени не был проведен.

Художественный багаж лубка был воспринят еще в начале XX столетия рядом крупных мастеров (И.Билибин, Г.Нарбут, Т.Маврина), работы которых демонстрировали большое эмоциональное влияние народной картинки на «большие формы искусства» [7, с. 9]. Русский лубок привлекал к себе внимание специалистов различного профиля; лубок изучали с искусствоведческой, литературной, историко-культурной, экономической и бытовой точек зрения. Часто лубок рассматривался как синоним «русской народной картинки», однако термин «лубок» не всегда (и особенно в XIX в.) нес в себе понятие «народного», под которым имеется ввиду творчество народных мастеров. В значительной степени это была «картинка для народа», созданная профессиональными мастерами в городских центрах, результат взаимодействия профессионально-массового художественного производства с фольклором, народным искусством, литературой, общественным сознанием [3, с. 4]. Тематика лубочных

картинок была тесно связана с кругом интересов крестьянства и низших сословий города; торговля лубком велась наряду с иконами, книгами, галантерейным и прочим товаром [там же, с. 7, 17]. Лубочные листы живо реагировали на крупные события, происходившие в стране. Данный вид графического искусства имел несколько функций (воспитательная, познавательная, эстетическая, религиозная, утилитарно-бытовая); он отразил народное мировоззрение и воплотил эстетические идеалы и исторические представления своего времени [там же, с. 20–21].

Одно из основных художественных средств лубка — орнаментальность — поддерживало традицию и создавало определенный эстетический настрой у зрителя. Это средство соединило в себе наследие книжной гравюры и резьбы по дереву, оно сближало лубок с предметами народного декоративно-прикладного искусства [9, с. 55].

Второе по значимости выразительное средство лубка — цвет. Раскраска лубочных гравюр производилась в четыре-пять красок с подбором соотношений цветов и вниманием к силуэту. Лист раскрашивался не просто ярко, а с соблюдением законов цветовой композиции; цвет был тщательно уравновешен. Решительное «олубочивание» цвета в народной картинке началось со времени массового производства лубка на меди и продолжалось до конца XIX в. [9, с. 93–94]. Русская массовая гравюра соединила в себе черты фрески, иконописи, традиции резьбы по дереву, книжной иллюстрации, европейской школы гравюры, цветового решения иконы [там же, с. 184].

Рисованный лубок, в отличие от массового печатного, исполнялся мастерами от руки. Начало данному виду искусства положили старообрядцы [8, с. 6–7]. Настенные листы исполнялись жидкой темперой по легкому карандашному рисунку. Народные лубочные картинки носили синкретический характер и соединяли в себе изображение и текст. Их образный строй впитал жанровую трактовку традиционных для древнерусского искусства сюжетов.

Рисованный лубок не имел такого широкого распространения как печатные гравированные или литографские картинки. Производство рисованных настенных листов было сосредоточено по большей части на севере России (Олонецкая, Вологодская губернии); одновременно он существовал в Подмосковье. Петербург не являлся центром производства

народных картинок в связи с тем, что петербургский лубок был, по существу, гравюрой профессионального уровня и отличался от московского меньшей связью с народной традицией [3, с. 15].

В 1960–70-е гг. художники Москвы и Ленинграда развивали разные стороны народного лубка, находя его современное звучание. К подобным опытам можно отнести графику Александра Максимова, Николая Воронкова, Леонида Курзенкова [1]. Популярной была тема лубка и среде художников-прикладников. Уже в 1960 г. на X Международном конгрессе моды Советским Союзом были представлены модели летних платьев и костюмов из тканей, рисунки которых были разработаны на основе лубка и русской народной игрушки [6, с. 1, 9, 80].

Таким образом, выбор лубочных картинок в качестве основы для создания текстильных рисунков был вполне оправдан и ожидаем. Но Феликс Лейбович презентовал эту тему по-новому, его платки стали особым явлением не только в сфере производства массовой художественной продукции, но и в культурной жизни Ленинграда. По словам Ф.Лейбовича, для группы художников фабрики «Новость» была организована работа в Историческом музее Москвы с целью изучения объектов культурного наследия и последующего использования полученных знаний при разработке текстильных рисунков. Подобная практика заставила молодого автора обратить внимание на лубок как на источник для творчества.

Композиция платка «Петровский» включает четыре сегмента, разделенные выстроенными в прямые линии архитектурными мотивами. Отчетливо выделяется прямоугольник с фигурами военных, изображенных на фоне пушечных ядер и облаков дыма. Один из военных смотрит в подзорную трубу, другой — держит в руках оружие. Данная композиция заставляет вспомнить гравюры на дереве XVIII в. («Пеший гренадер», «Славный Рыцарь Петр Златые ключи»). Остальные сегменты этого платка также раскрывают тематику «Петровского Петербурга» демонстрируя в своеобразной знаковой форме этапы постройки города на Неве. К сожалению, сохранились лишь фотоматериалы (для каждого платка был предусмотрен паспорт с изображением и подробными данными) и мы не можем оценить колористику изделия.

Влияние русского лубка заметно в платке «Любит не любит», который имеет классическую композиционную схему (рис. 1). Активная



Рисунок 1.
Ф.И.Лейбович. Эскиз платочной композиции «Любит не любит»; 1960–70-е гг.

широкая кайма образует в центре свободный участок в форме сердца, в нем автор разместил поясные изображения мужчины и женщины. Кайма занимает почти всю плоскость изделия, собирая воедино предложенные художником мотивы: самолет, воздушный шар, корабль, автомобиль, почтовых голубей, силуэты «героя» и «героини». Растительный орнамент, стилизация которого близка к образцам деревянной резьбы, объединяет все элементы в оригинальную ажурную плоскость. В коллекции Ф.Лейбовича сохранились образцы платков, выполненные с данным рисунком в различных цветовых вариантах (красный, зеленый, золотистый), на разных по плотности шелковых тканях, с различным решением фона (тональная растяжка, мелкий горошек).

Подобная резная ажурность, основанная на внимательной работе над силуэтом, заметна в платках с крупным растительным орнаментом, в элементах которого автор сохранил рельефность ранних ксилографий: соцветия, стебли и листья равномерно заполнены рядами параллельных гибких и пластичных штрихов (рис. 2).

К рисункам, связанным с историей Санкт-Петербурга, принадлежат



Рисунок 2.
Ф.И.Лейбович.
Платок с
растительными
мотивами; флахтух,
фотофильмпечать;
1960–70-е гг.

композиции платков с весьма разнообразной тематикой. Осмысление города Феликс Лейбович произвел посредством знакомых всем символов — литературных героев, памятников архитектуры, музейных коллекций, географических особенностей города на Неве.

Сохранился выполненный гуашью картон платка «Евгений Онегин», с которого были изготовлены печатные формы. Кроме того, в коллекции художника сохранился шелковый платок в оригинальной колористике: золотистый и сложно-коричневый цвета по молочно-белому фону. В этом платке центральная розетка уравновешена мелкоузорчатым орнаментом, основное внимание автор уделил разработке широкой каймы, в которой, мы, в кинопленке, можем видеть отдельные сцены из романа А.С.Пушкина. Можно предположить, что при разработке рисунков Ф.Лейбович обратился к образцам петербургской графики, в частности, к работам В.В.Герменсена (1873–1937), Е.М.Бём (1843–1914) или другим произведениям классической силуэтной резьбы. В крупных прямоугольниках автором размещены сцена объяснения Татьяны и Онегина, а также изображение читающего поэта и его слушательницы. Эти сюжеты дополнены вписанными в квадраты силуэтами героев романа (рис. 3).

У Феликса Лейбовича город на Неве — это не только город А.С.Пушкина и Петра I, город-памятник и город-порт; в его работах Петербург — город встречи Мужчины и Женщины. И если художник



Рисунок 3. Ф.И.Лейбович. Эскиз платка «Евгений Онегин»; бумага, гуашь; 1960–70-е гг.



Рисунок 4. Ф.И.Лейбович. Эскиз платка «Петербург» (бумага, гуашь) и решения худсоветов, зафиксированные на обороте; 1960–70-е гг.

обращался к эпохе ампира, то изображал прекрасных дам и их кавалеров в военных мундирах и изящных сюртуках. Мотивы этой серии выполнялись с различной степенью прорисовки, они располагались на поверхности платка в шахматном порядке, дополненные мелкомасштабным растительным и геометрическим орнаментом или «приметами времени» (канделябрами, веерами, корзинами цветов).

Еще один из сохранившихся картонов — платок «Петербург», утвержденный художественным советом в 1971 г. Его традиционную платочную композицию поддерживают акценты каймы, крупные медальоны, в которых отражена архитектура города (Адмиралтейство, Летний сад, Петропавловская крепость, Чернышев мост). Встроенные в овал пейзажи дополнены изображениями мужских и женских фигур, парусных судов, крон деревьев (рис. 4).

К работам, отразившим архитектуру города, принадлежит картон «Ситцевый Петербург», в котором замкнутая, больше отвечающая требованиям к панно, композиция сформирована из силуэтов знаковых петербургских зданий. Оригинальным этот рисунок сделало включение мелкоузорчатых орнаментов, напоминающих мануфактурные набивные рисунки.

Изучение музейных собраний нашло отражение в композиции платка «Лоджии Рафаэля», а также в платке с расположенным по диагонали оружейными мотивами (рис. 5).



Рисунок 5. Ф.И.Лейбович. Платок; шелк (туаль), фотофильмпечать; 1960–70-е гг.

Всесторонне изучение платочных композиций Ф.Лейбовича, созданных им за двенадцать лет работы на фабрике «Новость», позволяет высказать предположение о том, что при оригинальном характере рисунков, их стилизации и тематике, для платочных композиций художника не свойственно отрицание прошлого. Практически все его разработки для фабричных платков вдохновлены традиционным искусством, литературой, историей и архитектурой города. Художник довольно часто выходил за рамки массовой сувенирной продукции, создавая, в первую очередь, «художественный» текстиль, который, наряду с бытовой функцией, имел достаточно обширную экспозиционную практику.

Характерной чертой его композиций можно считать универсальность образного языка, которая позволяла выполнять их как вручную (горячий и холодный батик), так и в промышленных масштабах (фотофильмпечать, печать с ручной разрисовкой). Схемы его платочных рисунков разнообразны, они были выдержаны в классических традициях (центр — кайма) и в то же время открыты для интерпретации (размещение мотивов по диагонали и в шахматном порядке, фиксация верха и низа, отсутствие каймы).

Работа в производственном художественно-галантерейном объединении «Новость», несомненно, оказала влияние на последующую творческую деятельность Ф.Лейбовича, в его текстильных произведениях появились примеры соединения изображения и слова (как в лубочных картинках); использование ограниченного количества цветов сформировало неповторимую авторскую манеру.

Автор выражает благодарность члену Союза художников Феликсу Лейбовичу за предоставленный материал и помощь в подготовке статьи.

Библиография:

1. Аранжировки русских народных лубочных картинок: каталог / вступ. статья В.Павлова. — М., 1974. — 7 с.

2. *Балдина О.* Лубочность народных изделий / О.Балдина // Декоративное искусство СССР. — 1971. — № 10. — С. 34–39.

3. *Воронина Т.А.* Русский лубок 20-х — 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика: автореф. дис. … канд. ист. наук: 07.00.07 / Воронина Татьяна Андреевна; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая. — М., 1990. — 25 с.

4. *Заславский А.* Текстильные тексты / А.С.Заславски// Декоративное искусство. — 2012. — № 2. — С. 140–143.

5. *Коваль Р.* Ленинградский текстиль / Р.Коваль // Декоративное искусство СССР. — 1974. — № 9. — С. 15–19.

6. X Международный конгресс мод: альбом моделей / вступ. статья В.Скляровой. — М.: 1960— 83 с.

7. Русский народный лубок XVII–XIX вв.: каталог выставки / сост. С.А.Клепиков. — М.: Б.и., 1958. — 28 с.

8. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея: альбом / сост. и авт. текста Е.И.Иткина. — М.: Русская книга, 1992. — 255 с.

9. *Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка / Б.М.Соколов. — М.: РГГУ, 1999. — 265 с.

10. *Феликс Лейбович.* Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. — 1970. — № 3.

Д.С. Сафонов

ФЕНОМЕН ИЗДАНИЯ «ШАРАБАН» В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЛИТОГРАФСКОЙ МАСТЕРСКОЙ МОСКОВСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ В КОНЦЕ 1960-Х ГГ.

В статье рассматривается феномен периодического издания «Шарабан», осуществлявшегося силами молодых художников Экспериментальной литографской мастерской на Верхней Масловке. Исследуется влияние негласного запрета на соединение слова и изображения в отечественной графике периода «оттепели» на творчество художников, которые работали в этой мастерской.

The article deals with the phenomenon of the periodical “Sharaban”, created by young artists Experimental lithographic studio on the Verhnyaya Maslovka street. In the article explored the influence of the unofficial ban on compound words and images in the national graphic art of “ottepel” period in the work of artists who have worked in this studio.

Ключевые слова: Экспериментальная литографская мастерская, Верхняя Масловка, периодическое издание, «Шарабан».

Keywords: Experimental lithographic studio, Verhnyaya Maslovka street, periodical, “Sharaban”.

Вскоре после войны в недавно построенный корпус Городка художников на Верхней Масловке переехала из Малого Козихинского переулка Экспериментальная литографская мастерская. После переезда в новую студию стали приходить молодые художники, недавние выпускники творческих вузов. Их привлекала возможность экспериментировать в технике литографии, свобода творческого поиска.

Как и во многих художественно-производственных мастерских,

а также на творческих дачах Московского союза художников, в Экспериментальной литографской мастерской на Верхней Масловке временами совместно печатались листы художников, работавших в этом творческом коллективе. Особенной чертой подобных изданий было то, что из-за негласного запрета на включение текста в изображения надписи в них отсутствовали, и даже название регулярного издания мастерской «Шарабан» зашифровывалось его авторами с помощью ребуса.

Символика сборника «Шарабан» весьма узнаваема: некогда шарабаном называли повозку с несколькими скамьями для перевозки большого количества людей в весьма демократичных условиях. Такими же свойствами обладал и творческий процесс в Экспериментальной литографской мастерской — общими усилиями и в едином пространстве преимущественно молодые авторы, недавние выпускники столичных творческих вузов, продвигались вперёд по творческому пути.

Судя по всему, запрет советского времени на включение текста в изображение был связан с потенциальной агитационностью печатаемых в мастерской литографий. Такую черту гравюры, основанную на тиражности произведений эстампа, упоминает известный художник-график В. Н. Масютин: «Коренное различие между произведением живописи и листом гравюры то, что первое прикреплено к месту, картина привлекает зрителей к себе, тогда как гравюра является художественным произведением, единое содержание и достоинство которого многократно воплощены. Выражаясь языком современности — гравюра всегда агитационна. Найденные художником мысль и способ её выражения проявляются многократно, не убывая в убедительности» [1, 3–4].

Издание литографированных журналов стало одним из путей, ведущих к обходу запрета на композиционное соединение слова и изображения в художественном произведении, что и породило впоследствии волну работ в придуманном художниками жанре аранжировки русских народных лубочных картинок. «Важная особенность отечественной художественной культуры 70х годов — её легальное диссидентство. <…> Продолжавшие активно работать в этот период шестидесятники пытаются полемизировать с официальной идеологической доктриной,

ищут (хотя и с переменным успехом) пути преодоления цензурных рогаток» [2], — написал об этом периоде искусствовед А. В. Лебедев. Запрет соединения слова и изображения сильно влиял на деятельность молодых авторов, желавших оправдать название мастерской именно как «экспериментальной», без оглядки на политические запреты и цензуру. Притом, что, по сути, их совершенно не интересовала политическая и идеологическая составляющая официального искусства того времени.

Инициатором совместного издания «Шарабан» был художник Александр Максимов, а главным организатором — Вера Джигирь, его супруга и страстный собиратель печатной графики. Подобное «Шарабану» соединение произведений авторов, работавших в студии, ранее уже существовало, и даже было обязательным. По воспоминаниям работавшего тогда же в мастерской художника Александра Ливанова, для контроля «печатной изопродукции» вёлся специальный журнал, к которому прикладывались отчётные оттиски всех работ. Художник так вспоминает об этом в статье «Литографская студия на Масловке» в издании «Век московского эстампа»: «Все работы, выполненные в студии, фиксировались в журнале, оставлялся контрольный оттиск, как правило, самый бледный. Раз в месяц приходил строгий товарищ из «органов», внимательно сличал записи с наличием работ, интересовался тематикой и записывал своё резюме» [3, 24]. Но, конечно, это было не полноценное художественное издание для обмена творческими идеями и взаимного обогащения авторов, а казённый журнал и папка, куда попадали лишь самые неприглядные оттиски, годные для формального отчёта. Настоящими же творческими предшественниками «Шарабана» являлись безымянные папки, которые традиционно комплектовались из листов авторов, работавших в мастерской. В подобные собрания включались тиражные произведения каждого из художников, а потом эти папки раздавались всем, кто участвовал в таком издании. Отличием папок от «Шарабанов» было и то, что папки эти так и не получали названия и нумерации – они различались только по тому, чья работа помещалась на обложку того или иного выпуска. Кроме того, папки были наполнены разрозненными листами разных авторов и объединялись только «чудным», как описывает их Ливанов,

форматом. «Шарабаны» же являются полноценными изданиями, все произведения которых врисовывались в заранее расчерченные клетки — рассчитанные так, чтобы при сложении образовывалось единое издание с разворотными иллюстрациями. Таким образом достигалось некое единство произведений несхожих авторов. Например, в одном из выпущенных в 1968 году «Шарабане» одна сторона печатного листа заполнена двухцветными, преимущественно, разворотными, литографиями художников, а вторая — изготовлена при помощи только одного камня и содержит исключительно однополосные изображения. При этом в описываемом номере явно видна заданная тема всех изображений: они посвящены единому новостному поводу: войне во Вьетнаме. Ход военного конфликта так описывается в энциклопедическом издании «Хроника человечества»: «Вьетконг и северовьетнамские войска начали новогоднее (по лунному календарю) наступление, в результате чего во Вьетнамской войне наметился перелом. <…> Продолжительность, интенсивность, сила и мобильность этого наступления вызвали в США шок. Стало ясно, что американская тактика «выжженной земли» не оправдала себя» [4, 1026].

Игра с красным и синим цветами позволяет авторам высказаться по поводу современных им военных событий. Ярким примером такого высказывания служит размещенный на обложке флаг США с наведённым на него прицелом, заключённый в чёрную рамку, полученную наложением двух печатных цветов друг на друга. Другие изображения, вошедшие в издание, также поддерживают подобное отношение к политической ситуации: от изображения героически сражающихся воинов Вьетконга, боровшихся с армией США, и до аллегорического изображения мангуста, который душит кобру. Очень сильное впечатление вызывает произведение, стилизованное под игральную карту и помещённое на четвёртую сторонку обложки издания. В нём война показана через ужас бомбардировки, его символизируют помещённые в углы, стилизованные под обозначения карточных мастей изображения падающих в огонь войны авиабомб. Работы, включённые в этот антивоенный выпуск «Шарабана», во многом становятся высказыванием художников на

злободневную тему — мини-плакатами, которые, как бы насмехаясь над запретом включения текста в изображение, ярко и громко, хотя и без непосредственного использования букв, высказывают авторскую точку зрения, отношение к заявленной злободневной теме. Некоторые из этих камерных композиций позднее были повторены художниками в более крупном формате; примером может служить работа Александра Максимова «Вьетнам победит» (1969).

Военная символика прочитывается и в ребусе с названием, размещённом на обложке этого номера издания; на обложке каждого нового выпуска в запись зашифрованного названия его авторы включали всё новые элементы, связанные с тематикой номера. В антивоенном «Шарабане» вторым символом в ребусе-названии оказывается барабан — как хорошо узнаваемый военный музыкальный инструмент.

Другой, весенний, «Шарабан» сильно отличается от своего предшественника как техникой, так и тематикой собранных под его обложкой произведений. При сравнении этих двух выпусков поражает разница передаваемых в них авторских эмоций. Если антивоенный выпуск агрессивен и резок в высказываниях, то в весеннем видно хорошее настроение и радость солнцу и хорошей погоде, которыми вдохновляются авторы. Если, например, сравнить работы Александра Максимова в обоих выпусках издания, поражает их несходство. Созданные Максимовым для военного выпуска композиции символизируют борющуюся с США страну, они проникнуты милитаристской символикой и трагизмом — в противоположность тому юмору, с которым, обращаясь к сюжетам из мирной жизни, художник сравнивает автомобиль с драконом или демонстрирует эволюцию аппаратов для питания человека. Несмотря на то, что весенний «Шарабан» был напечатан только в одну краску, его авторам удалось передать положительные эмоции, вызванные приходом весны. Особое впечатление производит работа предположительно Виктора Дувидова (точное авторство установить не удалось из-за отсутствия подписей в издании), где приход весны показан через парный портрет мужчины и женщины, поднявших головы навстречу солнцу. Здесь точно передано ощущение яркого

и резкого весеннего солнца, которое освещает лица людей, тянущихся к нему после долгой зимы. Произведение эмоционально воспринимается зрителем именно из-за того, что его автор обходится минимальными средствами: низ листа занят изображением крупными планами фрагментов лиц этой пары — подбородков и носов; остальное же место занимает отображение солнечных лучей, как бы падающих с неба.

Несмотря на смысловое и интонационное разнообразие ребусов-заголовков и разницу их внешнего оформления, в «Шарабанах», в отличие от предшествовавших им безымянных папок, прослеживается своего рода фирменный стиль издания. Обложка из номера в номер компонуется аналогично — с сохранением привычной конфигурации изображений: разделением чертой находящегося вверху названия и расположенного под ним изображения, символизирующего тематику конкретного номера. И в военном, и в весеннем номерах изображения, помещённые на обложки издания, непременно окружены широким тёмным полем, но в каждом случае это поле становится интонационно разным по отношению к помещённому в центр листа объекту. Подобно настоящим регулярным изданиям, в «Шарабанах» одинаковым остаётся и их формат. Причём в антивоенном «Шарабане» авторы даже смогли согласовать размещение на его последней страничке чего-то, похожего на выходные данные: там всё же напечатан список художников, участвовавших в создании выпуска журнала, и указание, что эти изображения в 1968 году в Москве печатал Виктор Бескровный, трудившийся печатником в мастерской.

1968 год оказался богат на подобные издания. Встреченный художниками совместно отпечатанными новогодними открытками, он продолжился выходом нескольких «Шарабанов», изданием новой папки для рисунков с работой Николая Курзенкова на обложке и началом работы по аранжировке русской народной лубочной картинки — жанра, который впоследствии стал столь важен для творчества многих молодых художников, работавших в Экспериментальной литографской мастерской на Верхней Масловке. Подобно тому, как этот год стал опорным для создания многих общих изданий в студии на Верхней Масловке, «Шарабан» оказался началом

движения против запрета на включение текста в изображения. Что впоследствии привело к возникновению уникального жанра в московском послевоенном изобразительном искусстве: аранжировке русских народных лубочных картинок.

Библиография:

1. Цит. по *Павлов В.И.* Век московского эстампа. М.: Московский Эстамп Студия им. Игн. Игн. Нивинского, 2000

2. *А.В. Лебедев.* «Художественная жизнь России 1970х годов (как системное целое)» СПб.: Алтейя, 2001

3. Век московского эстампа // сост. *Павлов В.И.* М.: Московский Эстамп, Студия им. Игн. Игн. Нивинского, 2000

4. Хроника человечества / Сост. *Бодо Харенберг.* М.: «Большая энциклопедия», 1996

Е.Н. Дергилева

РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННЫЕ ЛИСТОВКИ-ФЛАЕРЫ. ИСТОКИ, ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ

Значительная часть идей в области современного дизайна рекламно-информационных листовок-флаеров почерпнута из наследия прикладной графики XIX – XX веков, интерес к которому не ослабевает. В статье проанализированы формы влияния на проектирование флаеров художественных достижений графики визиток, театральных листовочных программ, плаката, иллюстрированной открытки. Дана удобная для проектирования флаеров классификация и намечены пути их совершенствования.

The considerable part of ideas in the field of modern design of promotional and informational leaflets flyers is obtained from heritage applied schedules XIX – the XX century interest to which doesn't weaken. In article forms of influence on design of flyers of art achievements of graphics of business cards, theatrical leaflet programs, posters and illustrated post cards are analyzed. Given convenient for flyer design classification and the ways of their improvement.

Ключевые слова: флаер, рекламно-информационная листовка, рекламная графика, графический дизайн, визитка, листовка, плакат, театральная программа, почтовая карточка, классификация, полиграфическая продукция, корпоративный стиль.

Keywords: flyer, promotional and informational leaflet, graphic advertising, graphic design, graphic, leaflet, poster, theater program, post card, classification, polygraphic production, corporate style.

Рекламно-информационные листовки-флаеры (от англ. fly – полет)

«взлетели» в графическом дизайне Америки и Европы в начале второй половины двадцатого века. Небольшие красочные листовки из плотной бумаги или картона размером около почтовой карточки, сегодня уже широко используются почти во всех значимых рекламных и торгово-промышленных акциях, иногда в рекламных целях совмещая в себе разные функции, например билета: служат пропуском на различные мероприятия, скидочной карточки: дают скидку и т.п. [1]. Плотно соприкасаясь с историей, культурными событиями, флаеры так же являются объектом коллекционирования. В собраниях любителей музыки бережно хранятся флаеры с которыми вошли в большую концертную жизнь такие группы, как «Sex-pistols», “Rolling Stone”, “Depeche Mode” и проч.

Как правило, рекламные листовки нацелены на рекламу конкретного мероприятия с указанием места и времени его проведения или же нового товара, магазина или ресторана и являются талоном на возможную скидку. Очень часто они раздаются прямо на улицах и различных общественных местах и их графика должна быть яркой и запоминающейся.

Флаер – не устоявшийся и быстроизменяющийся тип печатной рекламы и графического дизайна, впитавший в себя несколько известных в истории художественных явлений. Исследование корней и временных трансформаций этого типа открывает нам довольно необычные сочетания художественных приемов профессиональной визитки, листовки-прокламации, плаката, облеченные во внешнюю форму всем нам известной почтовой открытки. Этот художественный «коктейль» готовится каждый раз по-иному, в зависимости от характера мероприятия. Если проектируется флаер для рекламы концерта, то «ингредиенты» одни, если торговое мероприятие, то другие.

Фирмы-изготовители полиграфической продукции делят флаера на стандартные, имиджевые и эксклюзивные, так же по технологическим критериям на двухсторонние, односторонние, полноцветные, двухцветные. Отличие имиджевых от стандартных заключается в неукоснительном соблюдении в первом случае корпоративного стиля, наличии логотипа и «слогана». Эксклюзивные флаера отличаются массой дорогих в производстве полиграфических ухищрений, использованием

вырубок и металлической фольги. Текстовые наполнение обязательно для всех видов листовок. Такое деление удобно для производственников, но для понимания проектных поисков необходима классификация по целевому назначению, т.е. к таким мероприятиям, как, например:

- выставка-ярмарка промышленных товаров,
- выставка произведений искусства и дизайна,
- концертное мероприятие,
- сценическое действие,
- показ мод («дефиле»),
- открытие ресторана или другого общественного места,
- отдых/туризм,
- религиозные, социальные,
- политические акции.

Сегодня флаеры проектируются, в основном, как двухсторонние и полноцветные. Лицевая сторона – рекламно-графическая композиция, оборотная – текстовое наполнение со схемой проезда, электронным адресом, телефонами. На лицевую сторону выборочно выносятся наиболее важные части текстового наполнения и сроки события [2].

Исходя из анализа зарождения и развития коммерческих флаеров, их отправная точка в истории – появление визиток – визитных-карточек. Вложенная в упаковку с изготовленным изделием визитка с текстом «портной Н.Федоровъ в доме Засецкой в Москве» уже была рекламной, а большеформатная визитка с надписью «Инженер Львовичь Ассъ, расчетное бюро, железобетон, железные конструкции, центральное отопление, разработка проектов, расчеты, технический надзор. Ведение работ хозяйственным способом. Петроград 4 рота, 18а. Тел.472-57» - полноценная рекламно-информационная листовка [3]. Обратную сторону таких визиток, вложенных в конверт по необходимости использовали, как площадь для рукописного текста разного характера. Визитка изначально украшалась орнаментами, изображениями цветов, птиц, стилизованных рукописей и т.п. Все эти творчески «наработки» перешли и на почтовые или сувенирные карточки, доставляемые курьером или приходящие по почте.

Творческие достижения графики визиток полностью перешли в поздравительные открытки, которые в свою очередь повлияли на

дизайн флаеров производителей женской одежды, духов, галантереи, кондитерских изделий. Изображения цветов, созданные рукой великой немецкой цветочницы Катарины Кляйн, во второй половины XIX - начале XX века и литографированные в открытках, сегодня продолжают влиять на дизайн «цветочных» листовок-флаеров. Тоже можно сказать о карточках кондитерской фирмы «Товарищество «Эйнемъ» в Москве», вкладывавшихся в подарочные наборы конфет в начале XX века. На лицевой стороне рекламных карточек Товарищества Эйнемъ в Москве всегда красовалось название товарищества в сложном цветочном орнаменте или на фоне красивого пейзажа, а на оборотной – предлагаемый покупателю ассортимент продукции. Например - «Конфеты: Корона, пандора» или «Помадка: Космос, Орфей», продажа везде!». С Эйнемъ по графике рекламных карточек соревновалось «Товарищество А.И.Абрикосова сыновей» [3]. Кроме богатой графики при изготовлении таких карточек широко применялось тиснение, различные фигурные вырубки и просечки, вклейки из шелка и т.д.

Во время франко-прусской войны 1870-1871 годов под влиянием самодеятельных рисунков солдат на корреспондентских карточках, запущенных в оборот с 1869 года, коммерсанты стали печатать иллюстрации пропагандистского характера. Иллюстрации были плакатного типа, что являлось массовой адаптацией к открытке плакатов того времени. Иллюстрированные плакаты печатались в тех же литографских мастерских, что и иллюстрированные открытки, так что влияние было почти прямым. Пропагандистские открытки поддерживались официальными органами и, приобретая специфические формы, вплоть до пропагандистско-поздравительных, дожили до наших дней. Открытки-поздравления: «23 февраля», «1 мая», «День победы», созданные в СССР во второй половине XX века имеют хорошо узнаваемую форму, которая используется и сегодня. Тираж таких карточек доходивший до пятидесяти миллионов экземпляров требовал предельной выверенности каждого из сюжетов.

В послевоенный период, и далее в 1960е - 1980е годы в СССР композиции открыток приобрели каноничную форму соединения военно-патриотической символики с пришедшим из XIX века цветочным наполнением. Из нескольких десятков художников, работавших в

России по «советской тематике» можно выделить творчество супругов Ивана и Виктории Дергилевых, создавших ряд узнаваемых сюжетов поздравительной открытки, праздничные открытки Е.Гундобина, Ф.Маркова, С.Горлищева, С.Бородина [4].

Достижения торгового плаката и афиши культурно-развлекательных мероприятий и заведений (театр, цирк, кино, клуб и т.д.) в открытки проникали очень избирательно и их наработки были использованы в современных листовках-флаерах, без посредства открыток. Это хорошо заметно в листовках музыкальных авангардных групп, использующих в дизайне флаеров почти не адаптированные к малой форме плакатные решения. Такие флаеры хорошо «работают» при их распространении в уличной толпе, так как предназначены для воздействия в большом открытом пространстве. По сути их можно назвать «флаер-плакаты». Существует настолько разнообразный ассортимент продукции и ее печатают в таких количествах, что рекламные креативные идеи, первоначально разрабатывающиеся для них, потом успешно переходят в рекламный плакат [5].

Среди идей, успешно используемых в дизайне «флаеров-плакатов» начала XXI века следует выделить фрагментированные изображения при котором «фанат» узнает свою любимую музыкальную группу по какой-то известной детали сценического образа, стилистики. К такой продукции можно отнести флаеры музыкальных групп: Ramstein, Lady Gaga, David Bowie и другие. «Раскрученные» дома мод выпускают в преддверии демонстрации своих коллекций флаеры с изображением только движения фигуры человека, которые безошибочно узнает завсегдатай весенних и осенних дефиле.

При создании флаеров для рекламы концертных гастролей, недель мод, открытий театральных сезонов одного спектакля или мюзикла используется опыт, наработанный мастерами графики в театральных программах-листовках [6]. Такие флаера-программы, исполняемые в форме традиционных театральных программ, стали обычным явлением и даже повлияли на флаеры «скидочных» распродаж, транспортных средств, товаров бытового назначения.

Анализ дизайна флаеров, включая их истоки, показывает, что этот жанр графического дизайна еще долго будет оставаться многоликим

явлением, вбирая в себя множество разветвленных и перекрестных взаимосвязей. Находясь на границе рекламных технологий и высокой графики он пропитывается достаточно разной идеологией, утверждая тезис «красивое и нужное всегда в цене».

Симптоматичным выглядит и то, что в последнее время крупные фирмы заказывают проектирование сразу несколько типов флаеров, различных по конструкции и формату с выходом на плакатный вариант. Одним из заметных примеров такой работы можно считать рекламную продукцию ОАО «Сбербанк России». «Флаеро-плакатный комплекс», рожденный производителями брендов для «выброса» на мировой рынок новых товаров, требует отдельного внимательного исследования.

Библиография:

1. *Jim Krause*. Layout Index: Brochure, Web Design, Poster, Flyer, Advertising, Page Layout, Newsletter, Stationery Index. – North Light Books, 2001. - 1st edition.
2. *Trish Witkowski*. Paper folding templates. – London: Apple, 2012. – **С**. 5-40.
3. Личный архив Е.Н.Дергилевой
4. *Чапкина М.В.* Художественная открытка. К столетию открытки в России. – М., 1993. - с.100.
5. *Ученова В.В., Н.В.Старых.* История рекламы. Учебник для ВУЗов. – М.: Юнити-дана, 1999г.
6. *Лакшми Бхаскаран.* Анатомия дизайна: реклама, книги, газеты, журналы. – М.: Астрель, 2006.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Л.В. Фролова	Трактат Витрувия как основа для поиска идеальных пропорций в творчестве А.Дюрера и мастеров его круга	4
2. Т.В. Ковалева	Декор кабинетов «петровского барокко»: к вопросу о французском влиянии на художественную практику оформления русского дворцового интерьера первой четверти XVIII века	12
3. М.Г. Рогозный	Кабинет великого князя Михаила Павловича в Михайловском дворце. Исследование и проблемы реставрации клеевой живописи	21
4. О.С. Шурыгина	К творческой биографии гражданского инженера Никиты Герасимовича Лазарева (1866–1932)	34
5. С.А. Астаховская	Мебель Гатчинского дворца по проектам архитектора Р.И.Кузьмина	48

6. П.Д. Буш	Информативность и интерпретация руинированного памятника архитектуры	60
7. И.А. Теньков	Истоки творчества В.Т.Черноволенко	70
8. Е.А. Дехтяренко	Социальная реальность. Антикапиталистический характер довоенных дискуссий и капиталистическая культура Германии 20–40 гг.	78
9. А.Л. Усанова	Формирование художественно-бытовых традиций в интерьере советского городского жилища 1930–1950-х годов. Социокультурный опыт исследования	84
10. Л.Г. Мясникова	«Первый бал Наташи»: комплексная декорация, созданная художником кино Г.Мясниковым в к/к С.Бондарчука «Война и мир»	95
11. В.В. Савинкин	Проектирование мебели как особая часть творчества Фрэнка Гери	110
12. Д.А. Калиничев	Кувшины с хоэфорами из Мариона в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина	129

13. Л.Г. Грошкова — Основные проблемы исследования древнего стеклоделия 142

14. Л.Г. Грошкова — Некоторые версии о зарождении стекла 156

15. А.Г. Сечин — Отражение в стекле: античный физиогномический мотив в изображении на древнем медальоне 166

16. Е.Е. Докучаева — Связь Строгановского училища с московскими фабриками и мастерами золотого, серебряного, бронзового дела во второй половине XIX – начале XX вв. 180

17. А.В. Тимохина — Художественное проектирование ювелирных украшений Европы эпохи позднего Ренессанса на примере книги драгоценностей герцогини Анны Баварской 194

18. Л.В. Иванова — Клеймение золотых английских ювелирных украшений XIX века и вопросы атрибуции 204

19. Г.А. Пудов — О произведениях златоустовских мастеров в коллекции Отдела народного искусства Русского музея (II половина XIX века) 222

20. Е.А. Сысоева — Становление Сибирской школы керамики 231

21. Ф.Ю. Канокова — Традиционный мужской костюм ногайцев-карагашей XIX–XX вв. 240

22. М.С. Широковских — Платочные композиции Феликса Лейбовича для ленинградской фабрики «Новость» 248

23. Д.С. Сафонов — Феномен издания «Шарабан» в Экспериментальной литографской мастерской Московского союза художников в конце 1960-х гг. 258

24. Е.Н. Дергилева — Рекламно-информационные листовки-флаеры. Истоки, историческая трансформация 265

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Фролова Л.В. Государственный Эрмитаж, научно-просветительский отдел, экскурсовод
e-mail: mila_grafik@mail.ru

Ковалева Т.В. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Искусствоведение и культурология», и.о. проректора по научной работе СПГХПА имени А.Л.Штиглица
e-mail:TVK158@mail.ru

Рогозный М.Г. Доцент кафедры «Живопись и реставрация» СПГХПА им. А.Л.Штиглица
e-mail: Rogozny-misha@mail.ru

Шурыгина О.С. Историк
e-mail: olia85@list.ru

Астаховская С.А. Соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского Государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина»
e-mail: mironova_sv@inbox.ru

Буш П.Д.

Теньков И.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ivtmybox@mail.ru

Дехтяренко Е.А. Аспирант кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kat537dext@yandex.ru

Усанова А.Л. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Теория искусства и культурология» Алтайского государственного университета
e-mail: alla_leo@mail.ru

Мясникова Л.Г. Зам. начальника Отдела международных отношений и коммуникаций МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: id.stroganov@gmail.com

Савинкин В.В. Соискатель кафедры «Дизайн архитектурной среды», доцент Московского архитектурного института (Государственная Академия)
e-mail: vvspart@mail.ru

Калиничев Д.А. Научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: kalinzar@mail.ru

Грошкова Л.Г. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lgroshkova@gmail.com

Сечин А.Г.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное образование и декоративное искусство» Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена
e-mail: sechin_a@mail.ru

Докучаева Е.Е.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: arthistory.stroganov@gmail.com

Тимохина А.В.

Аспирант Московского Государственного Университета Дизайна и Технологии (Институт Искусств)
e-mail: fpi2309@gmail.com

Иванова Л.В.

Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: livanova1704@hotmail.com

Пудов Г.А.

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела народного искусства Русского музея
e-mail: narodnik80@list.ru

Сысоева Е.А.

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Изобразительное искусство и дизайн» ФГБОУ ВПО Алтайская государственная академия им. В.М.Шукшина
e-mail: sea-net@mail.ru

Канокова Ф.Ю. Кандидат искусствоведения, Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова, факультет искусств и средств массовой информации, кафедра «Декоративно-прикладное искусство»
e-mail: kanokova@rambler.ru

Широковских М.С. Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Художественный текстиль», заместитель декана по учебно-методической работе СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ivarita@bk.ru

Сафонов Д.С. Аспирант МГУП
e-mail: daniil.poligraf@gmail.com

Дергилева Е.Н. Аспирант МГУДТ
e-mail: dysua@mail.ru

Иллюстрации к статье Л.Г. Мясниковой



Рисунок 1.
Г.А.Мясников. Эскиз декорации «Зал екатерининского вельможи». Классический зал с колоннами



Рисунок 2.
Г.А.Мясников. Эскиз декорации «Зал екатерининского вельможи». Первые идеи барочного зала



Рисунок 3.
Г.А.Мясников. Эскиз декорации «Зал екатерининского вельможи». Барочный зал без колонн



Рисунок 4. Фотография рабочего момента съемки сцены «Первый бала Наташи» в к/к «Война и мир»



Рисунок 5. Г.А.Мясников. Эскиз декорации «Лестница в зале екатерининского вельможи»



Рисунок 6. Кадр из к/к «Война и мир»: «Проход Наташи по лестнице»



Рисунок 7. Кадр из к/к «Война и мир»: «Зал екатерининского вельможи»



Рисунок 8. Кадр из к/к «Война и мир»: «Зал в Вильно»



Рисунок 9. Фотография рабочего момента съемки прохода Наташи по лестнице в к/к «Война и мир». Видны элементы всех трех декораций



Рисунок 11. Фотография рабочего момента съемки сцены «Первый бала Наташи» в к/к «Война и мир». Пол



Рисунок 12. Г.А.Мясников. Эскиз росписи макета потолка для «Зала екатерининского вельможи»

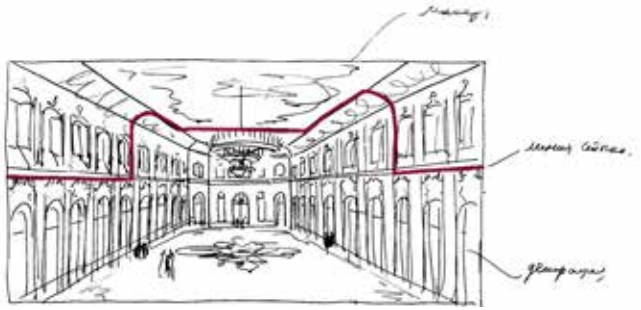


Рисунок 13. Г.А.Мясников. Схема размещения макета



Рисунок 14. Комбинированный кадр из к/к «Война и мир» — общий план, снятый в декорации «Зал екатерининского вельможи» методом перспективного совмещения

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

1/2016
Часть 2
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 31.03.2016
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 17,75.
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 2016