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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

3/2016

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. – № 3. – 454 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. – № 3. – 454 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

С.В. Курасов

СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА. УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ. ЮБИЛЕЙНЫЕ ИЗДАНИЯ

Статья посвящена итогам этапа научно-исследовательского проекта «Творческое наследие Строгановской школы. Фундамент традиций и новаторский поиск» (научно-практическое исследование)». В 2015 году в МГХПА им. С.Г.Строганова был подготовлен ряд изданий, раскрывающих преемственность в развитии Школы и особенности различных направлений и школ проектного и художественного творчества.

The article is dedicated to the results of one of the steps of the scientific-research project «The creative heritage of the Stroganov School. Fundament of Traditions and innovative research». In 2015 the Stroganov Academy has prepared a number of publications revealing the succession in the development of the School and specific features of different branches of art and design creativity.

Ключевые слова: Строгановская школа, юбилейные издания, учителя и ученики, монументально-декоративное искусство, декоративное искусство, дизайн.

Keywords: Stroganov School, jubilee editions, Teachers and Pupils, Monumental-decorative Art, Applied Art, Design.

Московской художественно-промышленной школе, созданной графом Сергеем Григорьевичем Строгановым в 1825 году, в 2015 году исполнилось 190 лет. В юбилейный год в Строгановке было подготовлено несколько типов публикаций. Этими изданиями отмечен не только юбилей Школы, но и этап проведения научных исследований по теме «Творческое наследие Строгановской школы. Фундамент

традиций и новаторский поиск» (научно-практическое исследование)», работа над которой идет уже с 2014 года. (В проекте участвуют все научно-педагогические работники МГХПА им. С.Г.Строганова).

Данный исследовательский проект затрагивает почти двухвековую историю сложения Школы, отраженную в экспонатах коллекции «Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова». Коллекция музея постепенно вводится в современный научный оборот благодаря деятельности директора М.М.Зиновеевой и главного хранителя А.В.Трощинской [1]. Однако в прошедшем году удалось реализовать новый издательский проект, при участии Строгановского фонда, подготовленный С.С.Селицким. Впервые в одном издании удалось собрать коллекции не только Музея МГХПА, но и колледжей, вошедших в состав МГХПА им. С.Г.Строганова в 2012 году: Абрамцевского художественно-промышленного колледжа им. В.М.Васнецова, Красносельского училища художественной обработки металлов (техникума), Кунгурского государственного художественно-промышленного колледжа, Московского художественного училища прикладного искусства (колледжа) [2].

Считаю, что и актуальная история Школы также заслуживает внимания. Кроме того, необходимо собирать и документировать события ближайших десятилетий, фиксировать информацию о творческом наследии педагогов, формировавших Школу в уже прошедшем XX веке, показывая историю сложения различных специализаций и творческих направлений, раскрывая их влияние на современную культуру и искусство России.

Все эти задачи невозможно решить в одном, даже многотомном труде, здесь требуются различные типы и жанры публикаций.

Одним из них является жанр научного сборника по материалам конференций. Подобное издание на основе научной конференции «Учителя и ученики» [3], состоявшейся в МГХПА им. С.Г.Строганова 20 ноября 2015 г., позволило собрать в виде коллективной научной монографии материалы исследований, свидетельства, воспоминания не только педагогов академии, но и привлечь всех интересующихся историей Строгановской школы из родственных вузов и академий. Среди них: МАРХИ, Университет печати, МГУДТ и целый ряд других.

Второй тип изданий — творческие монографии педагогов. В 2015 году со своим творчеством познакомили читателей профессор Ф.А.Львовский, много лет возглавлявший кафедру текстильного дизайна [4], а также профессор кафедры промышленного дизайна Е.В. Жердев [5].

Однако нам представляется, что, помимо монографий об отдельных авторах, необходим еще один тип издания, в котором была бы представлена плеяда мастеров Строгановки по различным направлениям художественного творчества, художников, сформировавших кафедры и направления. Задача эта не на один год, предстоит тщательно собирать информацию о выпускниках и педагогах Строгановской школы на протяжении ее истории, в том числе и на зарубежных материалах [6].

Вместе со Школой учителя и ученики прошли через годы формирования русского стиля, бурю и натиск радикальных концепций авангарда начала XX века и отраслевых художественных вузов, возрождение Школы как целостной модели художественно-промышленного образования в 1945 году, второе рождение дизайна и новую волну авангарда «оттепели» 1960-х, современные поиски национальной и культурной идентичности в самых разных видах проектного и художественного творчества.

Прошло уже более 70 лет со дня победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. Для нашей академии имени это тоже был юбилей: 70-летие со дня воссоздания Школы. Оглядываясь в прошлое, мы видим единую нить преемственности, передачу мастерства, гражданской ответственности, художественных идеалов от учителей — к ученикам, ставших, в свою очередь, учителями.

Послевоенный период воссоздания Школы, в силу его кажущейся близости, еще не оценен нами, наследниками Строгановской школы, должным образом. Мы еще только выстраиваем, пока пунктирно, линию преемственности и художественных открытий творцов второй половины XX — начала XXI века. От Г.И.Мотовилова, Е.С.Белашовой нить преемственности Строгановской школы монументально-декоративной пластики тянется к А.Н.Бурганову и М.А.Бургановой, А.Н.Ковальчуку и Н.А.Иванову. Этой теме было посвящено специальное исследование Ю.А.Смоленковой [7, 8].

Живописные традиции Г.М.Коржева, М.А.Маркова, А.Л.Орловского, О.П.Филатчева развивали В.А.Никитин и С.В.Горяев и развивают А.Н.Устинов и Е.В.Ромашко. В области декоративного стекла, керамики и металла Школа связывает Г.А.Антонову, С.М.Бескинскую, Л.И.Никитину и Ю.Н.Мерзликину; В.А.Ватагина, А.М.Белашова и В.А.Малолеткова; Ф.Я.Мишукова, В.П.Кочеткова и Г.И.Правоторова. З.Н.Быков, Е.А.Розенблюм, Г.В.Крюков, А.Е.Короткевич и К.А.Кондратьева определили направления сегодняшней деятельности проектировщиков в области мебели, текстиля, средового, графического, промышленного и транспортного дизайна, точно так же, как Г.А.Захаров и А.И.Свиридов сформировали школу проектирования интерьера. Подобная же нить связывает основоположников школы искусствознания Н.Н.Соболева и К.Н.Соловьева с их наследниками: О.Я.Кочик, И.Е.Даниловой, А.А.Дубровиным, Н.К.Соловьевым, К.Н.Гаврилиным и Е.Е.Докучаевой.

Для того чтобы дать импульс подобным исследованиям и сбору материала в академии, было подготовлено двухтомное издание в форме коллективного каталога (включающее более 200 авторов), посвященное ближайшей семидесятилетней истории академии [9].

Логика построения издания базировалась на двух принципах. С одной стороны, на хронологии, а с другой — на преемственности художественной эволюции. Организаторы кафедр и отделений подготовки будущих живописцев, скульпторов, дизайнеров, мастеров прикладного искусства, реставраторов и искусствоведов выступают не только как руководители, но, прежде всего, как художники, исследователи, яркие творческие личности, создатели школ и направлений. Включая произведения выпускников Школы за последние полвека, мы демонстрируем работы в различных областях художественного творчества, востребованные культурой и обществом темы, направления, области приложения умений и талантов мастеров монументально-декоративного и станкового искусства, графики и дизайна, искусства стекла, керамики, металла, реставрационного искусства и искусствоведения. Без познания и анализа художественного творчества не может существовать ни одна школа искусств, а у нашей академии в этой сфере не менее богатые традиции.

Таким образом, основной критерий выбора авторов — вклад педагогов и выпускников академии на протяжении последних 70 лет в развитие Школы, отечественного изобразительного, прикладного и проектного искусства, создание социально-значимых произведений.

Последний фактор, пожалуй, самый принципиальный. Мы акцентируем вовлеченность Строгановской школы в строительство отечественной культуры и формирование облика городов России: участие выпускников Строгановки в проектировании музеев, театров и выставок, представляющих отечественную культуру и искусство, разнообразных изданий и средств массовой информации, промышленных изделий, разнообразных проектов для регионов России. Иными словами, мы показываем, как Строгановская школа участвует в реалиях жизни XX–XXI веков.

Структура издания сложилась таким образом, что первый том посвящен мастерам монументально-декоративного станкового искусства, искусству графики, представителям современного искусства, включенным в актуальный художественный процесс, и искусствоведам. Второй том охватывает все области декоративно-прикладного искусства, дизайна и реставрационной деятельности учителей и учеников академии.

Юбилейное издание было задумано как каталог, посвященный наиболее ярким авторам, педагогам и выпускникам Школы, творческим личностям, представляющим достижения отечественного искусства, дизайна, декоративного искусства. Этот каталог можно дополнять, поскольку поиск материалов продолжается. Здесь впервые представлены все направления творческой и проектной деятельности мастеров Строгановской школы второй половины XX и начала XXI века. Как свидетельствуют произведения художников, Строгановская школа была колыбелью монументально-декоративного искусства 1950-х годов, определила характер взаимоотношений художников, скульпторов, дизайнеров и архитекторов. Наши выпускники успешно решали задачи синтеза искусств и востребованных временем произведений в области монументально-декоративной живописи и скульптуры, графики, театра и кино, художественной керамики, стекла и металла. Здесь возрождалась отечественная школа дизайна и появлялись новые специализации.

Традиционные материалы декоративного искусства — керамика, стекло, металл, сохраняя свою принадлежность к области предметно-художественного и утилитарного творчества, становятся способными транслировать общечеловеческие настроения, эмоции, ценности на уровне станковых произведений. При этом каждый из мастеров Школы проявлял себя как универсальный художник, наследник традиций XIX и XX веков — русского модерна, авангарда 1920-х годов. Школа всегда была сплавом академического образования и владения мастерством.

За последние годы появились новые специализации, профили. Мы ищем перспективы развития образования. Палитра специальностей дополнилась мастерами реставрационного искусства, искусствоведами, дизайнерами различных специализаций.

С 2011 года МГХПА им. С.Г.Строганова участвует в проекте Министерства образования и науки РФ по разработке и реализации Программы стратегического развития вуза.

Согласно плану развития вуза, одним из важнейших условий эффективного образовательного процесса является создание творческой среды. В это понятие включается не только собственно само здание и его оснащение, но, прежде всего, та культурная, художественная база, которая составляет специфику каждого вуза, его «генетический» фонд. Участие в Программе стратегического развития позволило нам сконцентрироваться на сохранении традиционных начал Школы, а также поиске новых перспективных средств, проектов, направлений в области педагогики искусств и проектно-художественного творчества.

Выполнение этой Программы стимулировало исследования, художественно-проектные разработки сразу по двум направлениям. С одной стороны, более углубленно стала исследоваться история Строгановского училища в контексте различных видов художественного и проектного творчества, история возникновения мастерских и технологий, история формирования музея и его роли в учебном процессе, изучение контекста развития отечественного искусства XIX века. С другой стороны, Программа дала импульс изучению новейших течений в искусстве, новейших технологий художественно-проектной деятельности.

МГХПА им. С.Г.Строганова вошла в число российских вузов,

занимающихся разработкой магистерских программ XXI века в области цифрового искусства (Международный Проект Темпус). Развивающаяся практика медийных презентаций и использование цифровых технологий во всех видах и всех специализациях, по которым обучаются в академии, включая не только дизайн, но и реставрацию произведений декоративного искусства, художественную керамику, стекло и металл, потребовала включения новых дисциплин и в учебный процесс. Эта область, благодаря медийным проектам академии, связанным с музейными коллекциями, входит в повседневную культуру, позволяя соединять Прошлое, Настоящее и Будущее. В рамках этой программы в МГХПА им. С.Г.Строганова в 2015 году была начата подготовка учебных пособий, концентрирующих информацию и учебно-методические материалы по трем дисциплинам: «Цифровое искусство: история, теория, практика», «Мультимедиа в эксподизайне» и «Экранные технологии в дизайне» [10, 11, 12].

С первых дней существования Строгановская школа готовила специалистов для художественной промышленности, благодаря чему по праву считается первым в России и одним из старейших в мире учебных заведений художественно-промышленного, дизайнерского профиля.

Подготовленная в 2015 году монография «Строгановка. 190 лет русского дизайна» [13] раскрывает эволюцию одного из стержневых направлений Школы. Школа по отношению к искусствам и ремеслам была основана по инициативе графа Сергея Григорьевича Строганова в 1825 году, в эпоху промышленной революции в России. Это было время перевооружения всех отраслей промышленности, появления новых, технически передовых ее видов, и в этом контексте появление Школы рисования нельзя назвать случайным. Новые способы производства создали необходимость в рождении нового типа художника для промышленности — творчески свободного и всесторонне развитого. Следует отметить, что с самого начала Школа ориентировалась на развитие творческого потенциала ученика. Если Парижская школа рисования (L'École de Desin), бывшая прообразом Строгановки, давала только умение рисовать, то в Строгановской школе изучались и другие науки, необходимые для развития творческой личности. Уже в 30-х

годах XIX века проектировались бытовые предметы для «лепления» и росписи в глине, фаянсе, фарфоре, создавались раппортные композиции для набойки и ткачества. На протяжении XIX столетия в стенах Строгановки происходит сложение отечественной художественно-промышленной Школы с развитой структурой специализированных мастерских и специальностей, причем уже с середины столетия идея возрождения национальных традиций в производстве становится центральной для Строгановской школы. Выпускники Строгановки с успехом работали и на ниве народного образования как учителя черчения и рисования, и в рисовальнях текстильных фабрик, на заводах и фабриках металлоизделий (в том числе и церковной утвари), становились декораторами интерьеров, графиками и оформителями книг, художниками кино, педагогами.

Новые задачи Школы возникают в 1918–1920-х годах в ходе двух последовательных реформ художественного образования в России, вызванных революционными событиями и перестройкой всего общества. Перед промышленностью поставлены новые задачи — создание бытовых изделий для массового производства мебели, изделий из металла, керамики, текстиля, полиграфического оформления. В 1918 году Строгановское училище было реорганизовано в «Первые Свободные государственные художественные мастерские», а спустя два года, в 1920 году, декретом Совнаркома с целью подготовки «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности» и педагогов для художественно-технического образования был создан ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские). В бурное десятилетие 1920–1930 годов были заложены основы сразу нескольких отечественных школ дизайна и архитектуры, ВХУТЕМАС и по сей день считается ярчайшей из них. Проектирование оборудования, мебели и легких сооружений, стандартизованной керамической посуды и текстильных изделий, оформление печатной продукции — за всем этим стоят имена таких всемирно известных художников, как Эль Лисицкий, Александр Родченко, Владимир Татлин, Владимир Фаворский, Александр Куприн. На смену художнику прикладного искусства пришел «инженер-художник» — технически грамотный специалист дизайнерского профиля.

ВХУТЕМАС был не просто наследником Строгановского училища (Строгановка вошла как составная часть в этот комплексный художественный вуз). За десять лет существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа благодаря деятельности А.М.Родченко, Л.М.Лисицкого и В.Е.Татлина была разработана оригинальная методика подготовки дизайнеров для промышленности, основанная на изобретательстве, структурном мышлении, геометрической стандартизации форм. При этом дисциплины, разделение на специальности в области искусств остались те же, что и в старой Строгановке (художники по ткани, керамике, металлу, дереву; графики). После расформирования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа как своеобразного художественного университета традиция подготовки дизайнеров в России была прервана и восстановилась лишь в 1945 году с воссозданием Строгановского училища. Воссоздавая Строгановку, выпускник 1897 года «старой Строгановки» С.П.Маркелов и выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа З.Н.Быков возродили и строгановскую структуру художественного образования. С 1960-х годов в Строгановке (сначала — училище, затем — институте, университете и ныне — академии) возобновилась подготовка полной палитры специализаций в области предметного, средового и коммуникативного дизайна. Каждый период истории Строгановки уникален не только своими педагогами, мастерами, но и формулировкой основных профессиональных задач, для реализации которых и готовятся будущие проектировщики. Каждая эпоха приводит своих студентов. И Строгановская школа дизайна — это уникальный опыт многих поколений практикующих преподавателей и учащихся. Каждая эпоха в истории Строгановской школы дизайна отражала представления о профессии и роли художника в обществе. Сначала — художник-мастер-ремесленник, учитель рисования и чистописания в первой половине XIX века. Затем — знаток стилей, умелый орнаменталист, владеющий технологиями художественной обработки материалов. В конце XIX — начале XX века — это художник-декоратор, партнер архитектора. В 1920-х годах — это художник-организатор, проектировщик массовых промышленных изделий. В 1940-х и 1950-х годах — снова декоратор, помощник архитектора, проектировщик

интерьера. В годы второго рождения дизайна, в 1960-х, происходит возвращение дизайну профессиональной самостоятельности, осознание необходимости дизайна как условия создания полноценных промышленных изделий и сложных технических устройств: от транспорта до технологического оборудования; расширение специализаций в сфере дизайна: дизайнеры-графики, дизайнеры мебели, транспорта, промышленных изделий, среды в целом. Однако Школа существует благодаря равновесию, с одной стороны, традиций и стабильных элементов и, с другой стороны, новаций. Понимание законов построения орнамента, графической подачи — это наследие Строгановского училища XIX века. Основы геометрического моделирования — часть педагогического опыта ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Чувство индивидуального стиля и понимание уникальности проектной ситуации — результат влияния постмодернизма. Активно осваиваемые приемы бионического формообразования или цифровые технологии — начало новых традиций. Сейчас Строгановская школа дизайна старается максимально ответить на вызовы времени. Специальность «средовой дизайн» отражает потребность в проектировщике комплексного типа, владеющем основами ландшафтного дизайна, навыками архитектурно-планировочного проектирования, чувствующем стилевую специфику предметно-пространственных комплексов, владеющем методами компьютерного проектирования. Дизайнеры-графики активно осваивают современное информационное пространство во всех его формах и проявлениях — от печатной продукции и до мультимедиа-презентаций. Промышленные дизайнеры обновляют свой проектно-художественный арсенал за счет бионического формообразования. А полученные за последние годы свидетельства на промышленный образец доказывают наличие в Школе оригинального изобретательского начала. Дизайнеры средств транспорта, участвуя и побеждая в международных конкурсах, подтверждают статус Школы как самостоятельного учебного дизайнерского университета международного уровня. Активно продвигают свои решения и дизайнеры мебели. Участвуя в Международных мебельных выставках в Милане, цитадели

дизайна, они демонстрируют свой современный творческий потенциал. Научные исследования становятся необходимым инструментом проектирования. Подготовленные за последние пять лет диссертации отражают развивающиеся области дизайна: дизайн скоростных поездов, проблемы экологии, работы на стыке дизайна и архитектуры, возрождается интерес к дизайн-футурологии. Новые представления об объектах графического дизайна потребовали исследований в области информационного пространства. Педагоги-исследователи подготавливают почву для практикующих дизайнеров и выпускников Школы в перспективных областях дизайна. Строгановская школа дизайна развивается благодаря постоянному творческому взаимообогащению искусств, наук и технологий, благодаря постоянному поиску ответов проектировщиков на актуальные жизненные проблемы.

Проект графа С.Г.Строганова доказал свою жизненность на протяжении почти двух столетий. В развитии отечественного искусства, дизайна, художественной промышленности и прикладного искусства, искусствознания, реставрации произведений декоративного искусства и монументальной живописи педагоги и выпускники Строгановской школы на протяжении XIX–XXI веков играли очень важную роль. Единство образовательной, творческой и исследовательской деятельности было ведущим принципом Школы. Учебные программы, классы, мастерские, музейные коллекции служили основной задаче — повышению качества создаваемых проектов изделий и мастерства художников, дизайнеров, искусствоведов и реставраторов.

Учителя и ученики объединены самим феноменом Школы, именами прошлого, активной профессиональной деятельностью нынешних педагогов. Выпускники разных лет ощущают присутствие незримого духовного сообщества нескольких поколений учителей и учеников. Здесь ценится профессиональное мастерство и владение художественными средствами композиции, глубина творческих идей и их общечеловеческое, гуманистическое содержание. Многие новации в области художественного и художественно-промышленного образования входили в практику российского

художественного образования и культуры в целом также благодаря деятельности Строгановской школы. От рисования увражей, растений и орнаментов — к освоению исторических стилей и стилизации, проектированию интерьеров и изделий декоративно-прикладного искусства и далее — к зарождению отечественных школ дизайна во всех областях — таков путь Строгановки в XIX, XX и XXI веках.

Практикующие в своих областях педагоги — важнейшая часть образовательного процесса. Мастера Строгановской школы в различных жанрах и видах искусства — достояние академии, их творчество — часть культурного фонда страны.

Библиография:

1. *Зиновеева М.М.* Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014.

2. Художественные коллекции МГХПА им. С.Г.Строганова. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

3. Учителя и ученики. Материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. Коллективная монография. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

4. *Львовский Ф.А.* Творческая монография. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

5. *Жердев Е.В.* Творческая монография. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

6. *Астраханцева Т.Л.* Школа Н.В.Глобы. К вопросу об изучении художественного образования в русском зарубежье // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2014. — № 4. — С. 147–152.

7. *Смоленкова Ю.А.* Строгановская школа скульптуры. Новая концепция монументальной пластики в условиях новой архитектурной программы. Вторая половина XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2014. — № 2. — С. 225–239.

8. *Смоленкова Ю.А.* Поиск пластической формы. Строгановская школа скульптуры в 60–70-е годы XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2015. — № 1. — С. 153–159.

9. Цифровое искусство: история, теория, практика. Учебное пособие / А.Н.Лаврентьев, Е.В.Жердев, В.В.Кулешов, Л.Г.Мясникова, А.В.Сазиков, В.Е.Бирюков, Л.В.Покровская, О.Ю.Левина / под ред. А.Н.Лаврентьева. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

10. *Вильчес-Ногерол А.В.* Мультимедиа в эксподизайне. Учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

11. *Литвина Т.В.* Экранные технологии в дизайне. Учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

12. Мастера Строгановской школы. 1945–2015. В 2 т. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

13. Строгановка: 190 лет русского дизайна / С.В.Курасов, А.Н.Лаврентьев, Е.А.Заева-Бурдонская, А.В.Сазиков. — М.: Русскій міръ, 2015.

Н.К. Соловьев

АДОЛЬФ ЛООС И «ЗАГАДОЧНОЕ ЗАЗЕРКАЛЬЕ» ЕГО ИНТЕРЬЕРОВ

Статья посвящена одному из аспектов творческой деятельности выдающего австрийского архитектора первой трети XX века Адольфа Лооса — композиционной организации интерьеров с использованием различных архитектурно-художественных средств, в частности зеркал, в соответствии со своим пониманием этической стороны проблемы, которая отражена в его полемических статьях.

The article is devoted to one of aspects of creative activity of Adolf Loos — an outstanding architects of the first tertian of the XX century — to compositional interior design made with the help of different architectural and art means, namely with mirrors in accordance with his philosophy that was reflected in his polemical articles.

Ключевые слова: А.Лоос, модерн, архитектурный авангард, критические статьи, интерьеры, принцип перетекающего пространства, зазеркалье.

Keywords: A.Loos, Secession, architectural avant-garde, critical articles, interiors, the principle of flexible space, mirror-world.

В истории архитектуры об ее выдающихся мастерах нередко складывается однобокое мнение, основанное на их наиболее известных проектах, постройках или высказываниях об архитектуре. Так, например, Клод Николя Леду вошел в историю, в первую очередь, своими футурологическими проектами, ломавшими традиционные представления об архитектурной композиции и стереотипы господствующего классицизма, во вторую очередь — вполне классицистическими





Рисунок 1. Кёртнер бар в Вене, интерьер
Рисунок 2. Кёртнер бар в Вене, фрагмент интерьера

таможенными заставами конца XVIII века, часть из которых сохранилась в Париже. Меньше всего он известен как модный в то время декоратор интерьеров городских особняков, рафинированная классицистическая отделка которых почти не отличалась от общепринятого канона (в настоящее время она экспонируется в парижском отеле Карнавале).

Ле Корбюзье, на первый (поверхностный) взгляд, часто противоречил сам себе, заявляя, «что дом — это машина для жилья», а затем добавлял, что «архитектура начинается там, где кончается машина» или что необходимо научиться « жить и мыслить на светлом фоне белых стен», а затем утверждал, что «…белизна сияет в полную силу, если окружить ее мощной цветовой гаммой». Даже у наиболее последовательно отстаивавшего свои творческие доктрины Ф.Л.Райта некоторые постройки не отвечали его «девяти правилам органической архитектуры», а творческие концепции не соответствовали реальной практике. Примеры можно было бы продолжать и дальше.

Имя Адольфа Лооса (1870–1933) в этом отношении особенно загадочное и противоречивое. Лоос занял одно из наиболее значительных мест в европейской архитектуре первой трети XX века и как автор полемических статей о ней, и как автор выдающихся построек, которые (как и его публикации) оказали большое влияние на дальнейшее развитие архитектуры.

Наибольшую и почти скандальную известность получила в опубликованном им сборнике статья «Орнамент и преступление» (1908 г.), в которой для искусства XX века Лоос поставил знак равенства между орнаментом и преступлением. «Папуас украшает себя татуировкой, разрисовывает свою пирогу и весло, все, что попадает ему в руки. Он не преступник. Современный человек с татуировкой или преступник, или дегенерат. Во многих тюрьмах число татуированных достигает 80%. Люди, живущие на свободе, являются или потенциальными преступниками, или аристократами-дегенератами… Потребность первобытного человека покрывать орнаментом свое лицо и все предметы своего обихода является подлинной первопричиной возникновения искусства, первым лепетом искусства живописи… Если первооснова искусства остается неизбежной, то его проявления меняются с ходом времени; современный человек, ощущающий потребность размалевывать стены, — или преступник, или дегенерат… Орнамент, утеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения… Я признаю татуировку у кафра, всякие украшения у персов и у словацких крестьян, узоры на том, что сделал мой сапожник. У них у всех нет ничего другого, что бы их вдохновляло и сделало их жизнь более прекрасной… Но архитектор, который только что послушав Бетховена, усаживается за стол, чтобы сочинить рисунок ковра в стиле «модерн», или жулик, или дегенерат [1].

Модерн (особенно в его франко-бельгийской декоративной версии ар-нуво), современником которого был Лоос, категорически отрицался им за украшательство и показную роскошь. Идея стилистического единства всей предметно-пространственной среды интерьеров (иногда вплоть до платья хозяйки дома), провозглашавшаяся мастерами модерна, также подверглась ироническому сомнению в его сатирической заметке «О бедном богатом человеке». В этой заметке описывается, как «богатого человека» отругал архитектор, спроектировавший интерьеры его дома за то, что тот посмел войти в стилистически однородную среду *своего собственного дома* «не в тех тапочках» [2].

В реальной же проектной работе периода модерна Лоос оставался близким Венскому сецессиону, но со своим личностным и узнаваемым стилистическим почерком, а предметно-пространственная среда

его интерьеров, включающая отделку, все оборудование, мебель, осветительную арматуру, каминные часы и т.д. создавалась по единому композиционному сценарию. Постройки Адольфа Лооса этого периода (в основном, это городские особняки) выделяются утонченной лапидарностью архитектурного языка (принцип «гладкой поверхности»), близкого «белой архитектуре интернационального стиля» 1920-х годов. Однако в ряде созданных им домов встречаются «загадочные» для его архитектурной концепции детали: дорическая колоннада входного портика, приставленная к лапидарному призматическому объему особняка «Карма» в Монтрё (1903–1906), дорический портик полуколонн входа в доме Леопольда Гольдмана в Вене (1909–1911), сочетание белого пуританского минимализма верхних этажей со стилизованными цитатами из зеленого мрамора на тему классики в трех нижних семиэтажного дома на Михаэлерплац в Вене (1909–1911); рельефные вставки со скульптурными мотивами античной Греции на фасадах «голых стен» в вилле Рюфер в Вене (1922); проект здания «Чикаго-Трибюн» в виде гигантской дорической колонны, поставленной на куб с двухколонным портиком наподобие греческого храма в антах [3]. Этот проект использовался соотечественником Лооса Хансом Холляйном в 1980 году на венецианской выставке «Присутствие прошлого», популяризирующей постмодернизм как архитектурное направление. Думается, что и другие упомянутые выше примеры могли бы в какой-то мере послужить иллюстрацией генезиса постмодерна (вольное обращение с историческими цитатами и отсутствие пиетета перед источниками).

Приведенные «загадочные» примеры являются скорее исключением из основного направления творческих поисков Адольфа Лооса, которые в 1910-е годы можно рассматривать как связующее звено между сецессионом и архитектурным авангардом 1920-х, когда несколько построек Лооса (сами) стали лучшими произведениями архитектурного авангарда. В 1910-е годы архитектура Лооса воспринималась настороженно. После возведения знаменитого дома на Михаэлерплац на него обрушился поток критики, и только Отто Вагнер отметил, что «… в жилах этого здания больше художественной крови, чем у строителей некоторых дворцов, которых оставляют в покое, потому что





Рисунок 3. Интерьер Торгового дома на Михаэлерплац в Вене, интерьер
Рисунок 4. Англо-австрийский банк в Вене, фрагмент интерьера

им нечего сказать» [4]. Архитектура Лооса и полемические перехлесты его критических статей будут высоко оцениваться архитекторами следующего поколения. Вальтер Гропиус назовет А.Лооса пророком.

Стилистическая и композиционная уникальность творческого почерка Лооса нагляднее всего проявляется в интерьерах его зданий, которые, как правило, реализуют идею «пространственного плана» со сложным и живописным перетекающим пространством. Принцип перетекающего пространства можно считать общим архитектурным завоеванием и для европейского модерна, и для творчества Ф.Л.Райта периода «прерий» [5]. У Адольфа Лооса этот принцип проводился не только реально, но и иллюзорно за счет использования отражающего эффекта зеркал.

Нельзя сказать, что он первый использовал этот эффект для создания задуманного художественного образа интерьера. Зеркало, которое в период готики и Ренессанса было не только *предметом обихода*, но и несло символическое начало, начиная с XVII века становится э*лементом отделки* интерьеров [6]. Достаточно вспомнить Зеркальную галерею Версальского дворца, где две продольные стены 75-метровой длины решены абсолютно идентично, но вместо огромных окон, выходящих в парк, расположены такие же по размеру и форме зеркала, в которых парк отражается. В период рококо и классицизма зеркала входили в

систему декоративных панелей стен и располагались (обязательно) над каминными полками, а также над столиками-консолями, в простенках между окнами или на стенах. В Зеркальном зале Амалиенбурга в Мюнхене за счет его многоугольного плана зеркала с наползающим на них резным рокайльным орнаментом отражаются в соседних зеркалах и зеркалах на противоположных стенах, создавая эффект своеобразного дематериализованного «зазеркалья».

В конце XVIII века зеркала могли занимать всю высоту стены от пола до потолочного карниза. Уникальный пример в этом отношении представляет Угловой зал Строгановского дворца в Санкт-Петербурге, выполненный по проекту А.Воронихина в 1792 году. Это вытянутый в длину зал, с одной стороны которого находятся окна, в простенках которых располагаются ионические полуколонны. Вторая глухая стена идентично ритмована такими же полуколоннами, между которыми от пола до антаблемента находятся зеркала, которые без видимых швов примыкают к полуколоннам. Вплотную к зеркалам подвешены хрустальные «полулюстры» (т.е. люстры, разрезанные пополам). В итоге полуколонны зрительно превращаются в настоящие колонны, а «полулюстры» — в настоящие люстры. Пространство зрительно выглядит в два раза шире, имеет двустороннее естественное освещение и приобретает образ торжественного колонного зала.

Архитектура модерна и тем более «интернационального стиля» 1920–1930-х гг. обычно использовала зеркало только в соответствии с его функциональной необходимостью в интерьере. В модерне — чаще всего над каминами, а в последующие десятилетия и сами камины стали редкостью, а зеркало воспринималось обманкой реальности (наподобие росписей-обманок). Адольф Лоос был первым и единственным архитектором этого периода, который последовательно исследовал и использовал композиционные возможности зеркал в организации интерьерного пространства в соответствии со своими творческими принципами, в том числе с этической стороной проектной деятельности.

Будучи студентом, я часто засматривался на черно-белую иллюстрацию знаменитого бара на Кёртнерштрассе в Вене. Мне нравилась камерная среда этой пространственной зоны, выгороженая из пространства многоколонного и, очевидно, неуютного зала невысокими

перегородками. Я был заинтригован, постоянно возникал вопрос: а что же находится за этими перегородками? Из краткой книжной аннотации кроме общих слов о стиле, к сожалению, ничего не следовало. Позже я узнал, что никакого многоколонного зала нет, а это небольшая уютная комната с барной стойкой, угловым диваном и спуском к санузлам. Когда же мне довелось побывать в Кёртнер баре, я убедился, что мои книжные впечатления сорокалетней давности точно совпадают с тем, что я увидел в натуре. Эмоциональное воздействие предметно-пространственной среды оказалось очень сильным. Оно было основано в том числе на осознании того художественного мастерства, с которым Адольф Лоос в 1907 году создал эту архитектурную интригу.

Пространство маленькой комнаты Кёртнер бара (или «Американского бара») зрительно многократно расширяется за счет зеркал, которыми облицованы две смежные стены на уровне человеческого роста. Кессонированный потолок проходит вглубь зеркальной стены, пристенные полуколонны и такого же сечения балки в своем отражении формируют цельные колонны, зрительно образующие колоннаду большого зала. Виртуальные балки и кессоны потолка являются ведущей композиционной темой интерьера, своеобразным геометрическим архитектурным *орнаментом,* за счет пластической активности которого взаимопроникновение реального и виртуального воспринимается особенно наглядно. Композиционная острота использованного приема, его точная выверенность, захватывающая интрига созданного иллюзорного пространства ставят этот небольшой интерьер в ранг архитектурных шедевров.

Первый интерьер, в архитектурную палитру которого активно вошли зеркала — кафе Музеум в Вене (1899). Здесь от расположенной напротив входа барной стойки расходятся два зала с торцевыми частично зеркальными стенами. В венском кафе Капуа (1913, не сохранилось) часть потолка со свисающими светильниками зрительно «пролетала» через глухую стену с зеркалом в «соседнее помещение».

В операционном зале англо-австрийского банка на Мариахильферштрассе в Вене (1914) наиболее композиционно активным элементом интерьера является светящийся подвесной потолок, разделенный балками на несколько секций. Этот потолок

виртуально проходит в соседние помещения через «окна-зеркала» глухих мраморных стен. Композиционная сложность потолка (ритм балок и свисающих под ним на цепях полукруглых светильников, квадратная сетка каркаса светящихся стеклянных листов) обостряет выразительность этого приема. В итоге замкнутый глухими стенами интерьер минимальными и лаконичными средствами получает более сложный и «загадочный» архитектурный образ, а также дополнительное освещение (светящийся потолок отражается в зеркальных окнах).

Наиболее последовательно, активно (в какой-то степени даже агрессивно) и композиционно виртуозно «тема зеркал» была проведена в интерьерах знаменитого трапециевидного в плане семиэтажного дома на Михаэлерплац в Вене (1909–1910). В нижних трех этажах этого здания в прошлом располагался Торговый дом мужской моды «Гольдман и Залач» с обширными рекреационными пространствами, магазинами и ателье, а в четырех верхних — жилые квартиры.

Многосветные пространства Торгового дома по своей стилистике и палитре материалов предвосхищают ар-деко следующего десятилетия: мрамор, полированное темное дерево, золотистый блестящий металл в ограждениях, поручнях лестниц, деталях светильников, фурнитуре, рельефные (*орнаментальные*) квадры стекла в светящемся подвесном потолке, квадратная сетка застекленных перегородок и, конечно же, зеркала различного размера. Геометрией своих швов они либо входят в композиционный строй мелкой квадратной сетки стекол перегородок, либо в целиковые стеклянные плоскости дверей. В главном лестничном пространстве, благодаря сложной геометрии плана, зеркала формируют фантастические по своей пространственной запутанности «зрительные кадры» с многократными отражениями, визуальными двойниками, световыми бликами, в которых грань между реальным и виртуальным почти не прочитывается.

«Зазеркалье», однако, — далеко не всегда ведущая композиционная тема в интерьерах Адольфа Лооса. В «белой архитектуре» его городских особняков находятся разнообразные и уютные пространства, в которых относительно небольшие зеркала традиционно располагаются над каминами (правда, обязательно «прорывают» в этом месте плоскость стены за счет отражения «активного» потолка и висящих перед

зеркалом светильников). В остальном жилые интерьеры Лооса довольно сдержаны по используемым архитектурно-художественным средствам: это всегда встроенная мебель, обилие дерева в отделке, сочетание «деревянной графики» конструкций со светлым фоном стен и потолков. В этом отношении его интерьеры при всем их разнообразии почти всегда узнаваемы. Они более камерные, «теплые и обжитые людьми» по своему образу, чем интерьеры ар-нуво или «интернационального стиля» 1920-х гг. Исключения редки: отделка и все архитектурное оборудование столовой дома В.Душница в Вене (1916), выполненное в однородном мраморе с хрустальной люстрой над столом. Такая же «мраморная тема», но в более модернистской и богатой по своей пластической интерпретации была реализована двадцатью годами позже в гостиной виллы Мюллер в Праге, а в интерьерах верхних этажей этой виллы стилистика авторского почерка Лооса по своему колористическому решению близка голландской группе Де Стиль. Эти «исключения» свидетельствуют о том, что Адольф Лоос в своем творчестве не был привязан к каким-либо укоренившимся, наработанным приемам.

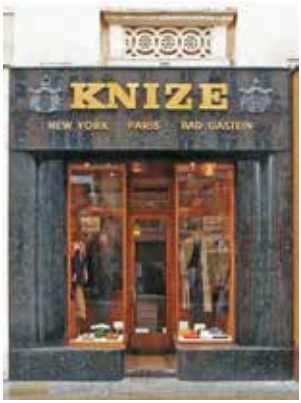


Рисунок 5. Портал-витрина магазина «Книже» в Вене

Интерьеры (особенно жилые) — очень эфемерная область архитектуры, их часто перестраивают в соответствии с изменившейся модой или вкусами новых хозяев. Интерьерам Лооса повезло: большинство из них дошло до нашего времени без изменений. Неустаревание было одним из его принципов. «Материалы и работа имеют право не обесцениваться каждый год с новым витком моды… Причудливые творения Сецессиона и Югендстиля исчезли и были забыты», писал он в 1917 году [7].

В истории мировой архитектуры Лоос мог бы прославиться только как автор спроектированных им интерьеров (точно так же, как упомянутый выше его выдающийся соотечественник Ханс Холляйн в 1970-е годы получил всеобщее признание и архитектурные премии

как автор венских витринных порталов и крошечных торговых пространств, расположенных за ними). Адольф Лоос был первым, кто витрины своих магазинов «Книже» на улице Грабен (1910–1913) и «Манц» на улице Кольмаркт (1912) в Вене ввел в ранг престижных объектов архитектурного дизайна. Они до сих пор, как и выполненные шестьюдесятью годами позже витрины Холляйна, являются архитектурными достопримечательностями столицы Австрии.

Примечания:

1. Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 143–148.
2. Остроту критики, резкость суждений А.Лооса часто объясняют протестом против профессионального снобизма (его отец был ремесленником-каменщиком) и физическим недостатком — глухотой.
3. Дорический ордер встречается не только на фасадах, но иногда и в интерьерах (например, полуколонны, поддерживающие каминную полку в квартире Ф.Босковица в Вене (1913).
4. *Фар-Беккер Габриеле*. Искусство модерна. — Кёльн, 2000. — С. 358.
5. В 1893–1896 гг. Лоос жил в США (Филадельфия, Чикаго, Нью-Йорк), где знакомился с революционной архитектурой Чикагской школы и альтернативным движением неоклассицизма на Всемирной выставке в Чикаго.
6. Еще в Древнем Риме из стекловидной массы изготовлялись зеркала большого размера, которые могли висеть на стенах и отражать человека во весь рост. В Европе массовое использование зеркал начинается в период готики. В это время зеркало, кроме своего прямого функционального назначения, являлось еще символом, обозначавшим быстротечность жизни, смерть, любовь и др. С XVI века зеркала начали вставлять в раму, наподобие станковых картин. В это же время в Венеции открыли секрет получения абсолютной чистоты и ясности отражения поверхности зеркала.
7. *Adolf Loos.* «Hands off» (1917). Цит. по: *Adolf Loos*. Plant und Schriften. — Wien, 2004. — С. 27.

Библиография:

1. Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971.
2. *Сарабьянов Д.В*. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы. — М., 1989.
3. *Соловьев Н.К*. История современного интерьера. — М., 2004.
4. *Фар-Беккер Габриеле*. Искусство модерна. — Кёльн, 2000.
5. *Шукурова А.Н*. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1989.
6. *Adolf Loos*. Mein Haus am Michaeler Platz. — Wien, 1985.
7. *Adolf Loos*. Plane und Schriften. — Wien, 2004.

В.Р. Аронов

ФУТУРОДИЗАЙН ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

К столетию памяти Антонио Сант'Элиа

В 2010-е годы необычайно усилился интерес к творчеству итальянского архитектора Антонио Сант'Элиа, погибшего в двадцать восемь лет во время первой мировой войны. Его проекты города будущего, отразившие усиление динамики повседневной жизни, и знаменитый «Манифест футуристской архитектуры» оказались в центре внимания множества выставок и публикаций в разных странах мира, в том числе и у нас. Статья написана на основе их обобщения и личных впечатлений от Монумента павшим, возведенного в 1930-е годы в его родном городе Комо по раннему эскизу светового маяка, и находящегося там же собрания его рисунков. Сант'Элиа был не только гипероодаренным художником, молниеносно блеснувшим на фоне итальянского футуризма и концептуального перехода к идеям современного урбанизма, но и стал одним из классиков мирового дизайна, используя принципы ы открытых форм в проектирование окружающей среды.

In the 2010s we witness an unusually increased interest in the work of the Italian architect Antonio Sant'Elia, who died in twenty-eight years old at the time of the First World War. His projects of the city of the future, reflecting the strengthening of the dynamics of everyday life, and the famous "Manifesto of Futurist architecture" were the focus of numerous exhibitions and publications around the world. This article was written on the basis of their generalizations and personal impressions of the Monument to the Fallen, erected in 1930 in his hometown of Como based on his early sketch of a light beacon, and preserved in the collection of his drawings. Sant'Elia was not only a talented artist, who flashed like a lightning in the background of the Italian futurism and conceptual

transition to the ideas of modern urbanism, but also became one of the classics of world design, using the principles of open forms in Environment Design.

Ключевые слова: Антонио Сант'Элиа, футуризм, дизайн городской среды, современный урбанизм.

Keywords: Antonio Sant'Elia, futurism, urban design, modern urbanism.

Архитектор из Комо

Антонио Сант'Элиа (1888–1916) родился и похоронен в курортном городке Комо, расположенном в шестидесяти километрах севернее Милана, на берегу самого глубокого в Европе озера с тем же названием. В этом тихом месте с невысокими домами традиционной постройки, окруженном вдали поросшими лесом холмами, гордятся двумя всемирно известными согражданами. Прежде всего, физиком, химиком и физиологом Алессандро Вольта (1745–1827). Хотя он был современником Байрона и Пушкина, сразу вспоминаешь, что до сих пор электрическое напряжение повсюду измеряют в вольтах. А рядом с ним постоянно вспоминают Сант'Элиа и созданные им футуристские образы полностью электрифицированной и бурлящей жизнью новой городской среды с многоуровневыми транспортными артериями между высоких зданиями, по бокам которых выступают наружные лифты, а наверху укреплены конструкции с непрерывными текстовыми сообщениями.

Интерес Сант'Элиа к будущему городской среды был связан с ожиданиями в начале XX века быстрого роста и преображения Милана как крупного европейского центра, для которого еще в давние времена Леонардо да Винчи создал концептуальный план «идеального города» с движением в четырех уровнях и заполнил его домами, окруженными выносными лестницами, чтобы не загромождать внутренние пространства. В наши дни копии этих эскизов и выполненные по ним в середине 1950-х годов объемные макеты из дерева и плексигласа можно увидеть в миланском Музее науки и техники имени Леонардо да Винчи, расположенном недалеко от монастыря Санта-Мария-делле Грацие с сохранившейся там его «Тайной вечерей».

Хотя последние девять лет Сант'Элиа провел в Милане, но стремился не отрываться от Комо и живших там родственников, а перед самой войной был даже избран советником местного муниципалитета.

Таким образом, он воспринимается в Комо рядом с Вольта. Особенно, когда с катера, приближающегося по озеру к центральной набережной, открывается слева вид на мемориальный музей Вольта, стилизованный под классическую ротонду, а справа на одинокое высокое сооружение, напоминающее маяк. Его возвели в 1930-е годы в память о погибших на войне жителях Комо, использовав сохранившийся эскиз Сант'Элиа фрагмента электростанции [1].

Поскольку ни один из градостроительных проектов Сант'Элиа не был реализован, этот монумент дает возможность хотя бы приблизительно представить, как мог бы реально выглядеть его воображаемый город будущего.

Монумент павшим гражданам Комо поднимается на высоту более тридцати метров и установлен на ступенчатом пьедестале. Со стороны озера видна надпись «Сегодня вечером будем спать в Триесте или в раю с героями. 10 октября 1916. Сант'Элиа» (говорят, что это был его последний призыв следовавшим за ним солдатам перед гибелью в сражении с австрийцами за Триест).

С другой стороны монумента, обращенной к парку, можно прочесть еще одну надпись «Камни Карста возвеличивают славу уроженцев города» (Карст — название карстовой пещеры близ Триеста, одной из главных геологических достопримечательностей края).

В монументе сразу же выделяется его четко геометрический абрис, а вблизи особенно поражает необычайная красота светлых мраморных плит, которыми полностью облицован его бетонный остов. И кажется, что вся футуристская архитектура Сант'Элиа могла бы в реальности стать такой же тактильно эффектной.

Внутрь памятника обычно не попасть. Его открывают для посетителей лишь в памятные даты или во время проведения больших выставок, посвященных творчеству Сант'Элиа и его роли в развитии современного градостроительства. Мне удалось один раз подняться с группой итальянских архитекторов по его внутренней, очень тесной, лестнице на верхнюю смотровую площадку (когда-то соорудили



Рисунок 1. Антонио Сант'Элиа. Фотография



Рисунок 2. Антонио Сант'Элиа. Эскиз. 1912

лифт, но он ни разу не работал). Оттуда открылся незабываемый вид на лагуну, четкую сетку городских улиц, восходящую к временам еще Римской империи, и далекие холмы с Маяком Вольта на горизонте (восьмиугольная башня высотой тоже почти тридцать метров, к которой можно подняться на старом фуникулере). Затем мы спустились на нижний внутренний ярус, где находятся небольшой алтарь и памятные доски с выгравированными на них именами и фамилиями граждан Комо, погибших в первой, а затем уже и во второй мировой войне.

Выйдя наружу, неожиданно вновь встречаешь реальную и очень мирную повседневность. Вокруг монумента подростки катаются на роликовых коньках и даже скачут по ступеням его основания. Так что начинаешь сомневаться, а не является ли ореол, которыми окружены

сам Сант'Элиа и его городская среда будущего, отблеском искусно созданного мифа, особенно в эпоху фашистской Италии, когда после недолгого забвения его идеи начали вновь активно популяризировать и превозносить. И чем ближе к сегодняшним дням, тем он кажется все значительнее благодаря выставкам и влиянию масс медиа.

Сант'Элиа — не одиночка. Один из лидеров художественного авангарда, он был связан с мощным и, главное, коллективным творческим процессом, который захватывал, усиливал образное мышление и убежденность в жизнестроительной силе искусства, архитектуры и предметного творчества.

Именно так организована постоянная экспозиция произведений Сант'Элиа в Государственной городской Пинакотеке Комо, которая находится всего в двадцати минутах пешком от Монумента павшим к центру и размещается в обильно украшенном дворце Вольпи начала XVII века.

Наверное, большего контраста трудно представить между декоративной пышностью отделки этого дворца и визионерскими образами Сант'Элиа. Пройдя через залы, посвященные искусству от Средневекья до XIX века, я попал сначала в окружение больших фотографий с толпами людей, охваченными каким-то особым итальянским экстазом фашистского, а затем антифашистского характера, и лишь после очутился в залах с изображениями «Нового города» (Citta Nuova), плотно застроенного высокими зданиями. Причем поразило, что в нем уже нет ни людей, ни машин. Все будто мгновенно опустело, словно на экзотических видах давно покинутых жителями городов прошлого.

В Пинакотеке собрано в целом более трехсот его динамичных эскизов и нескольких тщательно прочерченных панорам тотально урбанистской среды будущего [2]. Из них реально можно увидеть лишь небольшую часть. Ведь старым графическим листам противопоказано постоянное освещение. Но в Пинакотеке демонстрируют их еще и на больших экранах, в том числе сильно увеличенные их фрагменты, объемные компьютерные реконструкции и даже видеоролики, где они предстают в движении, словно в реально существующем городском пространстве.



Рисунок 3. Монумент павшим. Комо (Италия). Арх. Д.Терраньи. 1933. Вид с озера

Те же приемы использовали и на крупных тематических выставках с работами Сант'Элиа, проходивших в других местах (на вилле Ольмо в том же Комо, в музее МоМА в Нью-Йорке на его последней персональной выставке на Триеннале в Милане 2016 года [3]).

Путь Сант'Элиа в архитектуру

Антонио Сант'Элиа принадлежит к поколению архитекторов, которые во многом определили облик городов XX века, хотя и захватил это время ненадолго. Фрэнк-Ллойд Райт был старше его на одиннадцать лет, Вальтер Гропиус — на четыре года, Людвиг Мис ван дер Роэ — на два, а Шарль-Эдуард Жаннере (Ле Корбюзье) — всего на год. Но как по-разному сложились их судьбы.

Он родился 30 апреля 1888 года в семье среднего достатка и далекой от искусства. Отец, Луиджи Сант'Элиа, держал в Комо парикмахерскую и парфюмерную лавку (умер в 1914 году), а сестра и брат впоследствии вели самый обычный образ жизни. В интервью, напечатанном в газете «Corriere di Como» перед открытием большой выставки в Комо «Новый город. За пределами

Сант'Элиа» (2013), посвященной наиболее смелым проектам мирового градостроительства прошлого столетия, его внучатая племянница Анна Сант'Элиа подробно рассказывала, что в их семье Антонио остался в памяти очень земным по характеру. Он рано начал рисовать все, что его окружало, и, вместе с тем, отличаясь спортивным телосложением, любил участвовать в соревнованиях по бегу и гребле, стремясь быть обязательно первым [4].

В семнадцать лет он окончил техническое училище, затем еще год занимался в местной Школе искусств и ремесел и получил аттестат бригадира строительной бригады (capomaster). Его первая специальность дорожного строителя, по-видимому, пробудила в нем интерес ко все большей мобильности современной жизни.

В 1906 году в соседнем Милане проходила Всемирная выставка, на которой Антонио, конечно, побывал. Она была посвящена новейшим достижениям в морском и наземном транспорте. Перед ее открытием только что закончили грандиозное строительство под горными хребтами трансальпийского Симплонского тоннеля длиной двадцать километров, соединившего Милан с железными дорогами Швейцарии и, в конечном итоге, с Парижем. В узком тоннеле проложили тлишь одну колею, но использовали уже электровоз, не дававший гари. В честь этого тоннеля выставку называли в печати Всемирной Симплонской выставкой. Кроме того, между замком Сфорца, расположенном в центре Милана, и местом, где возводили многочисленные павильоны, проложили электрифицированную железную дорогу, подняв ее на семиметровую эстакаду. Вместе с демонстрационными полетами дирижаблей она была одним из главных публичных зрелищ.

В 1907 году Антонио получил работу в миланской фирме, занятой расширением канала Виларезе. Он снял комнату неподалеку от электростанци. Вскоре его взяли чертежника в строительный отдел миланского муниципалитета, так что он мог бы затеряться среди технической молодежи тех лет, если бы ни его стремление постоянно быть на виду. По вечерам отправлялся в модные кафе, заполняемые литераторами, художниками и артистами.

Анна Сант'Элиа рассказала также в интервью: «Он любил девушек.

Он был известным сердцеедом. Был красивым, высоким, с вьющимися рыжими волосами. Он отличался страстью к элегантности. Одевался у лучшего портного в Милане, который гордился таким клиентом. Жизнь вдали от дома, в Милане, в среде интеллектуалов, должна была быть очень сложной для него. И он постоянно сохранял привязанность к Комо» [5].

Общаясь со сверстниками в художественной среде, Сант'Элиа попробовал заняться архитектурным проектированием и в 1909 году отправил в один из миланских журналов эскиз виллы, который там вскоре напечатали с небольшими замечаниями [6]. После этого он решил продолжить обучение в миланской Академии Брера. В течение трех лет (с перерывами) посещал занятия по программе бакалавриата (основы перспективы, геометрии, сценографии, скульптуры, живописи, архитектуры).

Тогда же он побывал и на вскоре последовавшей за миланской Всемирной выставке в Турине (1911), а затем поехал с друзьями в Рим, где на проходивших там выставках познакомился с самыми последними европейскими художественными направлениями, включая Венский сецессион, немецкий Веркбунд, французское ар нуво.

Еще в академии Брера Сант'Элиа начал участвовать в архитектурных конкурсах на проектирование загородных жилых домов и нового городского кладбища в Монца, под Миланом. Там его проект под девизом «Хризантема» (в соавторстве с Итало Патерностером, товарищем по академии Брера) был рассмотрен среди двадцати других и признан интересным, однако неосуществимым.

Когда в конце 1980-х годов вместе с итальянскими архитекторами мне удалось побывать в Монца, где в 1920-е годы начали организовывать международные выставки современного декоративного искусства и дизайна, положившие начало Миланским триеннале, а значительно позднее построили автодром «Формула-1», все пошли посмотреть еще и местное кладбище. Пытаясь отказаться, я приводил аргументы против посещения чужих кладбищ из «Трое в одной лодке» Джерома К. Джерома, но мне назидательно объявили, что именно там лучше всего можно почувствовать, каким непростым был переход в итальянской архитектуре от эклектики XIX века к стилю «либерти»,

рационализму и «ар деко». Самым удивительным оказалось, что отвергнутый когда-то конкурсный проект Сант'Элиа (от него сохранилось лишь несколько набросков), стал теперь обязательным примером в рассказах о поисках образа надгробий в начале XX века. Сант'Элиа попробовал внести в свой проект динамизм линий, стремление к брутальности и сакрально эзотерическое начало, что и привлекло к нему потом внимание итальянских футуристов.

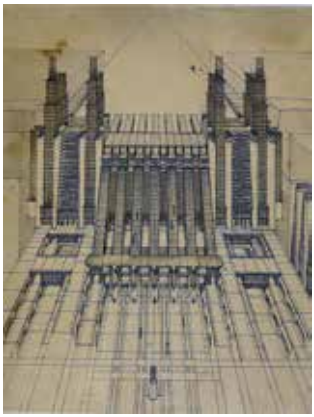
Сант'Элиа закончил обучение не в Академии Брера, а сдал выпускные экзаменты экстерном в Академии художеств города Болоньи. Причем для дипломного проекта вновь выбрал тему «Фасад мемориальной часовни на кладбище небольшого города», связав ее с представлениями о мистическом пороге при переходе из земного бытия в иное. Исследователи его творчества иногда напоминают, что отблески этого проявились и в его более поздних архитектурных фантазиях мегаполисов. И добавляют, что это не идеологии модернизма. Делая все вроде бы все для блага людей при помощи открывающихся небывалых технических возможностей, они рисковали уничтожить в окружающей среде живое человеческое начало. Ведь недаром Чарльз Дженкс выбрал символом появления идеологии постмодернизма разрушение вполне еще крепкого многоэтажного жилого здания в американском городе Сент-Луис (кстати, в нем были только лифты и никаких внутренних лестниц), заселенного людьми, уже утратившими общечеловеческие ориентиры [7].

Полученный в Болонье красиво выписанный диплом Сант'Элиа сохранился. Он давал право преподавать основы архитектуры и выполнять заказы в собственном проектном бюро.

Конкурс на новый миланский вокзал

Сант'Элиа сразу же стал участвовать в престижных конкурсах. Главным из них был конкурс на постройку нового железнодорожного вокзала в центре Милана, который мог бы стать одним из самых больших в Европе. Его закладной камень торжественно установили еще во время проведения Всемирной выставки 1906 года.

Сохранилась фотография общего вида главного фасада тщательно



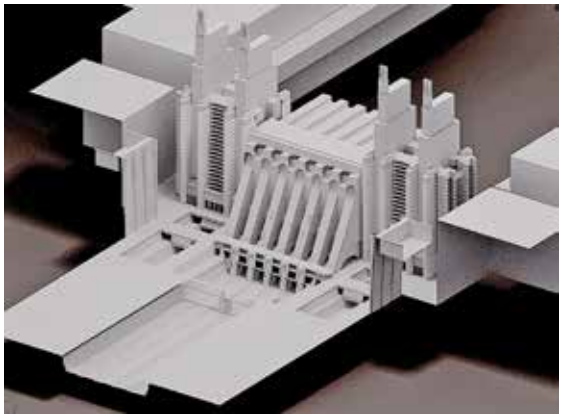


Рисунок 4. А. Сант'Элиа. Аэро- и железнодорожный вокзал с фуникулерами и лифтами. 1914. Черный и синий карандаши, черные чернила, глянцевая калька. 390 х 500 мм. Комо. Городская пинакотека
Рисунок 5. Объемная реконструкция аэро- и железнодородного вокзала по проекту Сант'Элиа

вычерченного Сант'Элиа. Внизу подпись «Facciata principale 1:200» с декоративными завитушками в распространенном тогда флоральном стиле.

Внешне этот проект не выделялся среди попыток сочетать металл и стекл на симметричных фасадах с огромными внутренними пространствами и полукруглыми световыми куполами посередине. Только декоративных деталей у него было явно меньше. Жюри выбрало проект миланского архитектурного мэтра Улиссе Стаккини, который промучился с его реализацией вплоть до 1931 года и возвел гигантский по размерам целый город в городе, напоминавший внутри термы Каракалла.

Но участие в конкурсе было важно для Сант'Элиа, оно ввело его в сферу более крупных по масштабам проблем. Поэтика вокзалов оказывала тогда все большее влияние на мировосприятие множества людей, что отразилось в литературе, живописи, фотографии, раннем кинематографе и, конечно, в архитектуре. В том числе и в Италии, где сеть железных дорог должна была соединить новую среду с остававшейся традиционно исторической городской

застройкой. Вокзалы превращались в пороговые зоны для перехода путешествующих из одного состояния в другое, из обыденного ритма жизни в напряженно динамичный ритм (или обратно).

Вокзалы соединяли структурные, функциональные, организационные, экономические, формообразующие, а вместе с ними мультиязыковые и поэтические аспекты, выявляя контрасты между привычными архитектурными решениями и жестко функциональными требованиями. Одни из них проявлялось в их парадном, внешнем виде, а другие в тыловых, производственных зонах.

Неизвестно, переживал ли Сант'Элиа очередную неудачу, но тут же принялся делать наброски принципиально иного транспортного узла, соединив вокзал с аэропортом. Причем его уже не интересовать фасады. Он настойчиво отрабатывал сочетание гибридного транспортного узла, уделяя основное внимание его задней, технической стороне, и тому, как он выглядит сверху, при приземлении и взлете аэропланов.

Его самые ранние, более динамичные наброски обычно именуют проектами железнодорожного вокзала, соединенного с аэропортом. Но в окончательном варианте вперед вышел именно аэропорт.

Это, наверное, самый известный и многократно тиражированный утопический проект Сант'Элиа. Были даже выпущены большим тиражом декоративные постеры размерами от привычного листа в А4 до внушительного 1 х 2 метра. Такие постеры воспринимаются как выразительная станковая графика. Однако, глядя на них, задумываешься, а не опередил ли он наше время необычайно далеко, когда наземный и воздушный транспорт станет почти бесшумным и экологически чистым?

В наши дни по этому проекту были сделаны объемные компьютерные реконструкции и сняты видеосюжеты, создающие ощущение длящегося во времени восприятия с разных точек, скажем мягко, фантастического улья, но не для пчел, а уже для людей. Конечно, четко прочерченные линии прекрасно выглядят, но без сопровождающих их в реальности грохота, запаха и, наверное, каких-то малоизвестных нам нарушений природной атмосферы. Чем Сант'Элиа, видимо, и не интересовался.

Проектный феномен Сант'Элиа

Все новые и новые объяснения проектного феномена Сант'Элиа появляются непрерывно уже многие десятилетия. Но, как правило, они построены по принципу решения классической математической задачи о бассейне с трубами, по одним из которым втекает, а из других вытекает вода с разной скоростью. В результате его творчество воспринимается прежде всего как промежуточное звено между композиционными приемами инженерного формообразования на рубеже XIX–XX веков, программного итальянского футуризма с его идеями непрерывности движения, включающего в себя разрушение и созидание нового, и популярных в его время утопических представлений о будущем. Но не все так просто. Сегодня уже стало не модно с увлечением мечтать об обязательно прекрасном будущем. Наоборот, его все больше боятся и пытаются собрать воедино весь опыт выживания человечества в резко меняющихся условиях. Отголоски ощущения такой опасности можно встретить и в период жизни Сант'Элиа.

Так, в 1888 году, когда он только родился и еще не было завершено строительство парижской Эйфелевой башни, американский романист Эдвард Беллами выпустил книгу «Взгляд назад, 2000–1887», которую вскоре перевели и на итальянский язык. В ней главный герой просыпался через сто тринадцать лет в том же самом городе Бостоне, только неузнаваемо изменившемся. Здания увеличились в размерах, площади стали украшены статуями и фонтанами. Все, что необходимо для повседневной жизни, начали доставлять на дом с помощью прообраза интернет-заказов и дебетовых карточек. Труд перестал утомлять, а в сорок пять лет все выходили на пенсию. Но в целом вся агломерация окончательно опустела и единственным развлечением стали приобретения на дому очередных материальных и нематериальных благ (музыку, например, передавали по кабелю).

Однако за явной идиллией, нарисованной Беллами, скрывалось тотальное разобщение людей, вызывавший протест. Обеспокоенный получившей популярность книгой известный тогда уже всем Уильям Моррис тут же написал свою контр-утопию «Вести ниоткуда», утверждая, что алчный капитализм никому ничего не уступит в будущем, а скорее всего просто уничтожит прежние города и предприятия, так что

люди должны будут выживать без всей сложной научно-технической надстройки, в единении с примиряющей их природой. Контр-утопию Морриса читали и в Италии, поскольку перевод на итальянский язык появился уже в 1895 году.

Не так уж важно, читал тогда юный Антонио оба бестселлера, но он не мог не знать об очередной книге популярнейшого итальянского писателя Эмилио Сальгари «Чудеса на пороге тысячелетия». В ней изобретатель и миллионер с помощью экспериментального препарата приостановления жизненных функций для путешествий во времени попадал из 1903 года в 2003 год и начинал любоваться его чудесами. Ничего вокруг, как у Морриса, не опустело, наоборот, все появились летающие машины, а также прообразы телевизоров и факсов, поезда метро и новые железнодорожные локомотивы, подводные поселения, а вместе с ними и глобальный терроризм. Авантюрный сюжет у Сальгари изобиловал персонажами, наполненными мужеством, любовью, ненавистью, местью, верностью, страстью, а городское окружение выступало лишь фоном, что было уже значительно ближе к грядущим архитектурным фантазиям Сант'Элиа.

И буквально через два года в центре внимания оказался скандально знаменитый текст «Обоснование и манифест футуризма» Маринетти, напечатанный в парижской газете «Фигаро». Он прямо провозглашал «ночную вибрацию арсеналов и верфей под их бурными электрическими лунами; жадные вокзалы, поглощающие дымящихся змей; фабрики, подвешенные к облакам шнурками своих дымов; мосты с прыжками гимнастов, переброшенные через дьявольские ножи озаренных солнцем рек предприимчивые пакетботы, обыскивающие горизонт, широкогрудые локомотивы, фыркающие от нетерпения на рельсах, подобно громадным стальным коням, взнузданным длинными трубами, скользящий лет аэропланов, винты которых шелестят, точно знамя, и аплодисменты восторженной толпы» [8].

Несмотря на то, что вначале футуризм был в основном литературным явлением с нередко вывернутыми по смыслу словосочетаниями и образами, чтобы привлечь к ним внимание, но принцип итальянских архитектурных фантазий уже был заложен. Что вскоре проявилось в



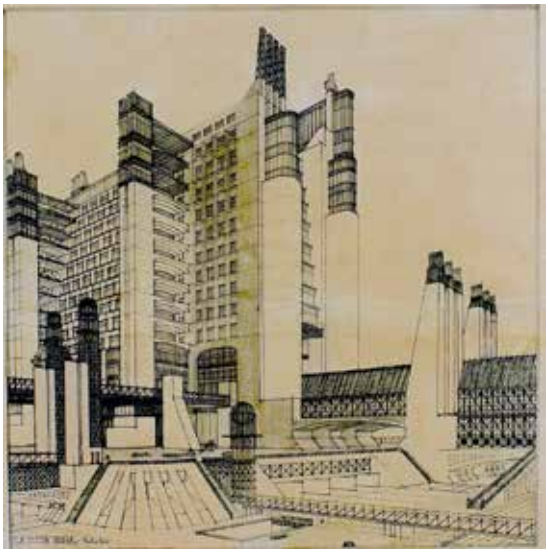


Рисунок 6 и 7. А.Сант'Элиа. «Новый Город»: многоквартирные дома с внешними лифтами, подземными гаражами, галереями и крытыми переходами, а также дорогами на трех уровнях (автомобильные и трамвайные линии, пешеходные дорожки)

коллективном «Манифесте против традиционалистской Венеции». В листовке, напечатанной на итальянском, французском и английском языках, которую футуристы грозили разбросать над городом с башни на площади Сан-Марко, призывали безжалостно перекроить утопающий в далеком прошлом великий город, сжечь «гондолы, кресла-качалки для кретинов», поднять в небо внушительные своей геометрией мосты и дымы от заводов, а в темное время суток осветить все электролампами под лозунгами «Убейте лунный свет!», а также расширить каналы и превратить Венецию в современный промышленный, коммерческий и военный центр на Адриатике, способный противостоять уже казавшейся ненавистной Австро-Венгрии.

Хотя Сант'Элиа не стремился к эпатажу, но предполагал, что в новом городе будут лишь высокие дома, поражающие чистой геометрией, в темное время все залито электрическим светом, а многочисленные мосты и пешеходные дорожки с

ажурными металлическими ограждениями дополнят и украсят урбанизированный пейзаж. Кроме того, он внедрял активные желтые, красные, коричневые, зеленые цвета в общую внешнюю отделку.

Текст и образ

Проекты Сант'Элиа сегодня воспринимаются обязательно вместе с двумя небольшими текстами. Первый из них был без подписи и сопровождал репродукции его эскизов архитектуры будущего в скромно изданном каталоге групповой художественной выставки «Новые тенденции» (Милан, май-июнь 1914) [9]. Важно отметить, что в ней участвовали также живописцы, скульпторы, прикладники и, наряду с Сант'Элиа, архитектор Марио Кьяттоне, тоже показвший проекты новой архитектуры. Почти все из них были выпускниками академии Брера).

Сочетание изображений и концептуальных текстов в истории искусства встречается не часто. Обычно рисунками иллюстрируют уже существующие тексты, дополняя и уточняя их, а не наоборот. Тем не менее, художественные приемы создания «образо-текстов» получили широкое распространение на рубеже XIX–XX веков в рекламной графике, агитационных и развлекательных плакатах, торговых и корпоративных брендах. Сочетания в них изображений и целых фраз, как правило, условны и даже намеренно необычны, привлекая внимание. Конечно, в отличие от более позднего концептуального искусства, где такие приемы получили развитие, Сант'Элиа был однозначен и серьезен, напрямую сочетая визуальные образы с отвлеченно умозрительными рассуждениями.

Существует предположение, что первый текст, получивший затем для удобства цитирования название «Обращение», был написан со слов Сант'Элиа его другом живописцем Карло Карра, уже имевшим опыт создания манифестов (в своем манифесте 1913 года «Живопись звуков, шумов, запахов» он утверждал, что произведения искусства следовало бы воспринимать не только зрением, но и слухом и даже обонянием) [10].

В первом тексте Сант'Элиа говорилось, «что если древние черпали

вдохновение для искусства из элементов природы, мы — материально и духовно насыщенно — должны найти вдохновение в элементах созданного нами нового механического мира».

Историков архитектуры заинтересовало, что почти одновременно похожий манифест намеревался написать и другой, близкий ему по духу художник Умберто Боччони, автор не только знаменитой скульптуры «Уникальные формы непрерывности в пространстве», но и картины «Город встает», наполненной ощущением вихреобразного динамизма индустриальной эпохи. Однако, общаясь с Маринетти, он предпочел уступить свою публикацию программному заявлению Сант'Элиа [11].

Опубликованный в каталоге текст показался Маринетти вялым и кратким. Вместе со своим литературным помощником Дечио Чинти он подготовил новый вариант, максимально усилив лозунговость, особенно в начале и самом конце: «После XVIII века никакой архитектуры не было. Несуразная смесь разномастных стилистических элементов, которые используют, чтобы замаскировать каркас современного дома, — вот что называют современной архитектурой. Новую красоту цемента и железа оскверняют, прикрывая ее карнавальными декоративными наростами, не оправданными ни конструкцией здания, ни нашим вкусом… Я борюсь против и презираю: всю авангардную псевдоархитектуру — австрийскую, венгерскую, немецкую и американскую. Всю классическую архитектуру — величественную, жреческую, театральную, декоративную, монументальную, изящную и ласкающую глаз… Под архитектурой следует понимать усилие свободно и смело гармонизировать человека и среду, т.е. превратить мир вещей в прямое отражение духовного мира; из архитектуры, понимаемой таким образом, не может возникнуть пластическая или линейная привычка, поскольку основными свойствами футуристской архитектуры будут недолговечность и временный характер. Дома будут жить меньше, чем мы. Каждому поколению придется строить свой город…» [12].

В воспоминаниях о тех годах Карра подчеркнул, что Сант'Элиа удивился приписанными ему суждениями о недолговечности современной архитектуры и отмечал, что думает совсем наоборот [13].

Итак, манифест «Футуристская архитектура» был опубликован в августе 1914 года во флорентийском журнале «Lacerba» «Упрямый») за подписью Сант'Элиа и с репродукциями его шести проектов.

После войны манифест Сант'Элиа несколько раз переиздавали в том же виде. Причем его распространяли и на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже 1925 года. Он был помещен в журнале «Noi» на французском языке, дополняя тем самым авангардные архитектурные объекты Ле Корбюзье и Константина Мельникова [14].

В годы фашизма в Италии начали создавать миф Сант'Элиа, подчеркивая, что он отважно бросил вызов естественной природе, что во многом заслонило и вытеснило его первоначальные идеи. Так что в середине 1950-х годов историк итальянского искусства Бруно Дзеви принялся очищать и восстанавливать его [15].

Основная идея Сант'Элиа, как и всего итальянского футуризма, основанная на вере в непрерывность позитивного технического развития, сводилась к увеличению значимости скорости как при передвижении самих людей, так и всего, что их окружает. Это казалось приметами наступающего будущего с присущим ему постоянным обновлением и легко вспыхивающими фейерверками новых идей. Но они стали быстро угасать с появлением цифровых средств коммуникаций. Зачем нужно куда-то мчаться самим, когда можно моментально связаться с любой точкой земного шара по телефону, электронной почте, послать изображения и, тем более, увидеть все по скайпу в режиме реального времени, не нарушая при этом естественного для человека ритма движения. Тоже самое произошло и с привыканием к реальному перемещению в пространстве, находясь внутри самолетов, скоростных поездов, автомобилей и космических кораблей. Причем именно тогда же, в начале XX века, был сформулирован Альбертом Эйнштейном принцип относительности скорости движения. А что касается новых средств транспорта, приходивших когда-то на смену гужевому и паровому, то они в мегаполисах стоят теперь по большей мере по обочинам дорог или медленно передвигаются в заторах. Таким образом, ранний пафос простого механического убыстрения скорости уже не воспринимается прорывом в грядущее. Да и то, к чему стремились футуристы, перестало казаться лучезарно энергетическим.

Оно все больше пугает техническими, экономическими, социальными катастрофами и угрозой модификации самого человека и его психики, делая все более актуальным сохранение существующего, которое действия с позиций действия все того же принципа относительности движения, только трактуемого теперь гораздо шире, общечеловеческом плане.

Примечания:

1. Военный мемориал в Комо построен рядом с набережной, на Viale Puecher, по проекту итальянского архитектора-рационалиста Джузеппе Терраньи при участии идеолога итальянского футуризма Томмазо Маринетти, а также Энрико Прамполини и Атиллио Терраньи. История его строительства изложена в кн.: *Artioli Alberto, Augusto Roda.* Il monumento ai caduti: Como 1931–1933. — Como: Nuoveparole, 2001. — 82 p.: il.

2. Подробное описание собрания работ Сант'Элиа в Комо см. в кн.: Antonio Sant'Elia. La collezione civica di Como. Curatore: Luciano Caramel, Alberto Longatti e Maria Letizia Casati. — Milano: Silvana Editoriale, 2013. — 240 p.

3. Antonio Sant'Elia. Realtà e Visioni. Dall'utopia delle Nuove tendenze alle eredità della Città Nuova. 25 Novembre 2016 — 8 Gennaio 2017.

4. Antonio Sant'Elia, visionario del futuro // Corriere di Como. — 2012. — Martedì 11 Dicembre.

5. Там же.

6. См.: Studio per villa. Disegni inviatici dal signor Antonio Sant'Elia // La Casa, 1909. Позднее перепечатно в журнале «La Casa», gennaio, 1930.

7. Чарльз Дженкс часто писал об этом в своих книгах. Кроме того, большие фотографии сноса этого здания в квартале Прюитт-Игое города Сент-Луис в 1972 году были вновь продемонстрированы как отправная точка переосмысления философии модернизма на выставке «Постмодернизм: стиль и его субверсии. 1970–1990» в Музее Виктории и Альбьерта в Лондоне (2011).

8. Цитируется по переводу Михаила Энгельгардта 1914 года. См.: Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. Каталог. —

М.: Красная площадь, 2008. — С. 33.

9. Ставшее раритетным издание 1914 года было факсимильно переиздано в конце 1970-х годов. См.: Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze: aperta alla Famiglia Artistica di Milano dal 20 maggio al 10 giugno 1914. — Firenze : Studio per edizioni scelte, 1977. — 26 p.

10. См.: *Godoli Enzio*. Il Manifesto dell'architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità // Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario. (Red. Franco Purini, Monica Manicone, Lina Malfona. Autori: Jean-Louis Cohen, Ezio Godoli, Antonio Pizza, Claudia Salaris, Joseph Rykwert, Kenneth Frampton. — Gangemi, 2015. — P. 22.

11. *Costanzo Michele, de Propris Maria*. Sant'Elia e Boccioni — le origini dell'architettura futurista. — Mancosu Editore, 2006. — 110 p.

12. Футуристская архитектура // Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. Каталог. — М., 2008. — С. 109, 111–112. Перевод Анны Ямпольской. Существуют еще несколько не менее выразительных переводов этого манифеста, в том числе Анны Вяземцевой. См.: URL: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569773&fl=5&sl=1 (дата обращения: 1.10.2016).

13. См. комментарии к «Футуристскому манифесту» Энцо Голоди: Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. Каталог. — М., 2008. — С. 114.

14. *Sant'Elia A*. L'architettura futurista // Noi. Rivista d'arte futurista. — 1925. — № 10–1–12. — P. 2–4.

15. *Zevi Bruno*. Storia dell'architettura moderna. — Einaudi Editore, Torino 1955. — P. 221–231.

Библиография:

1. *Гыбина М.М.* Градостроительные концепции итальянского футуризма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры. — М.: МАРХИ, 2013.

2. *Гыбина М.М.* История создания манифеста «Обращение» А. Сант'Элиа // Архитектура и время. — 2014. — № 1. — С. 21–27.

3. *Камышанова З.А.* Архитектурные фантазии Сант-Элиа. Культурный генезис эстетического феномена / Архитектура и социальный мир

[сб. ст.]. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — С .136–144.

4. *Тубли М.П.* Антонио Сант-Элиа: от модерна к футуризму // Архитектура мира. Материалы конференции «Проблемы истории архитектуры». — М.: ВНИИТАГ, выпуск 1., 1992. URL: www.alyoshin.ru/ Files/ publika/tubli/tubli_santelia.html (дата обращения: 30.09.2016).

5. Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. Каталог. — М.: Красная площадь, 2008. — 304 с.

6. Antonio Sant'Elia. La collezione civica di Como. Curatore: Luciano Caramel, Alberto Longatti e Maria Letizia Casati.— Milano: Silvana Editoriale, 2013. — 240 p.

7. Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario. (Red. Franco Purini, Monica Manicone, Lina Malfona. Autori: Jean-Louis Cohen, Ezio Godoli, Antonio Pizza, Claudia Salaris, Joseph Rykwert, Kenneth Frampton. — Gangemi, 2015. — 144 p .

8. *Cavadini Luigi*. Antonio Sant'Elia. I disegni delle collezioni civiche di Como. — Silvana, 2013. — 240 p.

9. *Costanzo Michele. De Propris Maria*. Sant'Elia e Boccioni. Le origini dell'architettura futurista. — Roma: Mancosu editore, 2006. — 110 p.

10. Il Manifesto dell'architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità. (Milva Giacomelli, Ezio Godoli, Alessandra). Universitas Studiorum, 2014. — 268 p.

11. La città nuova oltre Sant'Elia. 1913–2013. Cento anni di visioni urbane, a cura di Marco De Michelis. — Silvana editoriale, 2013. — 192 p.: 122 colori il.

12. Leonardo da Vinci: Notebooks (Oxford World's Classics) / Richte Irma A. (Compiler), Kemp Martin (Preface), Wells Theresa (Introduction). — Oxford University Press; New edition, 2008. — 448 p. [196–203].

М.А. Бурганова

СТАТУИ «ХРИСТОС В ТЕМНИЦЕ» В СОБРАНИИ ЦЕРКОВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ МОРШАНСКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В статье представлено исследование иконографии сакрального образа «Христос в темнице» на примере собрания церковной скульптуры Моршанского историко-художественного музея, отмечена специфика скульптурного образа Христа в православной трактовке, перечислены иконографические вариации изображения данного сюжета.

The article represents the research of iconography of the sacred image «Christ in prison» on example of Morshansk History and Art museum collection of church sculpture, marked the specifics of sculptural image of Christ in orthodox interpretation, enumerated the iconographical variations of the depiction of this subject.

Ключевые слова: Моршанск, русская провинция, скульптура, церковная скульптура, Моршанский историко-художественный музей, Христос в темнице.

Keywords: Morshansk, Russian province, sculpture, church sculpture, Morshansk History and Art museum, Christ in prison.

Изображения Христа в последние часы перед распятием, избиваемого и мучимого солдатами, появились впервые в европейском искусстве в XIV в. В XVI в. после появления образа скорбящего Христа на титульном листе графической серии Альбрехта Дюрера. Страсти Христовы. Этот сюжет вошел в перечень остановок Крестного пути и находился в иконографической программе практически каждого католического храма. Новый пик популярности

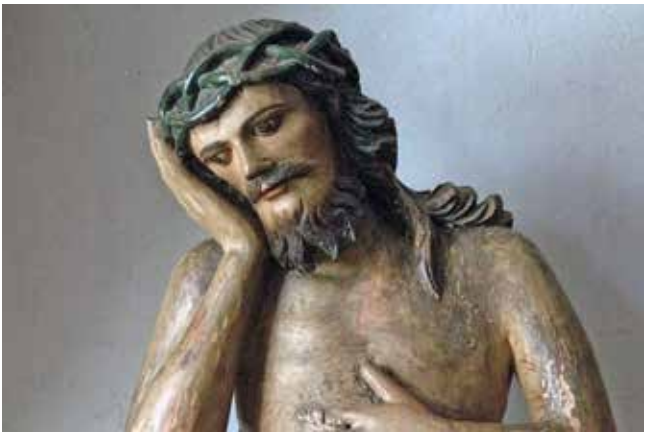


Рисунок 1. Статуя “Христос в темнице” из собрания церковной скульптуры Моршанского историко-художественного музея

этого трагического образа приходится на XVIII столетие. Сюжет распространяется на территориях Восточной Европы и особенно России, где фигуру скорбящего Христа можно было увидеть почти в каждом провинциальном храме. К этому времени произошел целый ряд изменений в устоявшейся иконографии сюжета, что связано с новым ареалом распространения образа, его вольной эмоциональной трактовкой, сложением нескольких изводов в один.

Статуи Спаса Полунощного из моршанской коллекции типичны для русской провинции и совмещают некоторые детали иконографических изводов — «Ecce Homo», изображение страдающего Христа со следами бичевания с закованными или связанными руками, в терновом венце, кандалах и багрянице и Муж скорбей, где Христос представлен задумчивым, со склоненной головой; его рука подпирает щеку, на теле видны раны от копья и гвоздей, полученные в момент распятия. Два образа — Христос, предъявленный толпе до распятия, и Христос после крестной казни —объединились.

Кроме того, в фигурах сидящего задумчивого Христа, представленного спокойным, несмотря на кровоточащие следы побоев, можно усматривать сюжеты. Христос в темнице и изображение обессиленного Христа, присевшего на камень на пути к месту распятия.

Изображения смертельных ран в русских памятниках встречаются

редко. В моршанском собрании таких примеров нет. Среди редких для православия трактовок — привнесение в композицию символов орудий страстей: колоны, чаши, кошеля, гвоздей, клещей, молотка, розог, столба бичевания и др. Один из памятников Моршанской коллекции иллюстрирует эту тему. Христос в кандалах опирается на столб бичевания (Кат. № 83). Но, в отличие от устоявшегося иконографического извода в иконописи или западноевропейском искусстве, где Иисус изображался стоящим с привязанными к столбу руками, моршанский Христос сидит у столба, облокотившись на него. Руки его свободны: правая поднесена к щеке, левая покоится на животе.

В собрании скульптуры Моршанского музея есть памятники и с некоторыми иконографическими особенностями. Спас Полунощный (Кат. № 88) с остатками кандалов на запястье склонил голову не на правую, а на левую руку. Привлекает его необычайный облик — субтильная легкая фигура, юное лицо с пухлыми губами, зачесанные назад волосы — вопреки канону, предписывающему изображать волосы разделенными прямым пробором и свободно лежащими на плечах.

Есть пример, иллюстрирующий одну из редко изображаемых пыток Христа, — подчеркивание его обнаженности (Кат. № 69). Эта тема душевных страданий, стыда в момент публичного раздевания стала особенно популярной в XVIII в. в барочном искусстве Западной Европы, где нагота как символ рабства являлась наиболее сильным выражением унижения и позора для честного человека. В представленной статуе набедренная повязка не скрывает чресла Христа полностью. Небольшой кусок ткани лишь наброшен на колени, оставляя открытыми обнаженные ягодицы. Во всех других памятниках набедренная повязка завязана сложными узлами, спускается длинными фалдами по бокам, скреплена сзади пуговицей или вообще представляет собой значительную по размеру драпировку, расписанную крупными цветами и скрывающую фигуру Христа от пояса до щиколоток (Кат. № 86).

Особо выразительно смотрится фигура Спаса Полунощного с необыкновенной динамикой из храма села Пичаево Моршанского уезда

(Кат. № 80). Левая рука Христа не покоится на груди или на колене. Иисус, развернув плечо, опирается ладонью на бедро, широко отставив локоть. В этом жесте проявляется совершенно новый оттенок представленного в русских храмах образа. Это — Христос-путник, уставший и присевший в пути. В особенностях композиции, конкретном жесте и позе Христа можно усмотреть стилистику и манеру немецких скульптур «Christus in der Rast» XVI в., одна из которых, очевидно, послужила прототипом.

Среди пластических шедевров моршанского музея статуи из церкви Федоровской иконы Божией Матери на купеческом кладбище Моршанска (Кат. № 66, 86), из храмов сел Богоявленское (Кат. № 86) и Пичаево (Кат. № 80) Моршанского уезда, села Канищево Пичаевского района (Кат. № 78).

Одна из статуй сохранилась вместе с так называемой темницей, представляющей собой узкий, тесный, вертикально стоящий ящик с дверцей и небольшим окном.

Традиционно статуи Спаса Полунощного облачались в настоящие церковные одежды соответственно церковным праздникам или укрывались дорогими тканями. Часто возле них ставилась обувь или ее надевали на ноги, если это было возможно. В архиве Моршанского музея имеется запись о том, что статуя Христа из села Ломовис поступила в шерстяных носках. Аналогичный случай зафиксирован в Сольвычегодске. В архиве Сольвычегодского историко-художественного музея находится фотографии, запечатлевшие последовательное снятие облачений с одной из статуй, сделанные И.И.Томским в момент принятия статуи Христос в темнице в музей. На последней из них Христос представлен в шерстяных носках, подвязанных ситцевыми ленточками.

Оценивая большое разнообразие вариантов этого сюжета, необходимо принять во внимание, что на территории России статуи Христа в темнице создавались большей частью в провинциальный мастерских, где в качестве источника и образца у мастеров имелись только гравированные иллюстрации, которые трактовались порой весьма произвольно. Эти обстоятельства дали определенную свободу скульпторам и резчикам при создании пластических образов, отличающихся разнообразием и яркими эмоциональными.

Примечания:

1. *Messmer J.A*. Über Albrecht Dürers Titelblatt zur kleinen Passion, Mitt. — Z.K. 6, 1861.
2. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск // Каталог собрания Моршанского историко-художественного музея. — М., 2016. — С. 144.
3. Ibid. — С. 156.
4. Ibid. — С. 116.
5. Ibid. —С. 152.
6. Ibid. — С. 138.
7. *Julius Baum*. Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. — Jh., Stuttgart, 1917.
8. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск // Каталог собрания Моршанского историко-художественного музея. — М., 2016. — С. 110, 152.
9. Ibid. — С. 152.
10. Ibid. — С. 138.
11. Ibid. — С. 134.
12. Христос в темнице. XIX в. № МРКМ1254.
13. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Сольвычегодск // Каталог собрания Сольвычегодского историко-художественного музея. — М., 2010. — С. 22–23.

Библиография:

1. *Baum Julius.* Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. — Jh., Stuttgart, 1917.
2. Fehlemann Sabrine 1990. Christus im Elend: vom Andachtsbild zum realistichen Bildokument, in: Ikonographie: Anleitung zum Lesen Bildern. — München. — P. 79–96.
3. *Iwanicki Karol*. Figura Chrystusa frasobliwego, Warschau 1933–34.
4. *Mâle Emile*. L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France. — Paris, 1922.
5. *Messmer J.A*. Über Albrecht Dürers Titelblatt zur kleinen Passion,

Mitt. — Z.K. 6, 1861.

6. Osten Gert von der 1952. Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild, in: Westfalen // Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde, Bd. 30. — Münster. — P. 185–197.

7. Tradition of dressed sculpture in lithuania, 17th-20th centuries. Promemoria: Revista Institutului de Istorie Socială, vol. III. — 2012. — №. 4. — P. 30–53.

8. *Бурганова М.А*. Русская сакральная скульптура. — М., 2003.

9. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск // Каталог собрания Моршанского историко-художественного музея. — М., 2016.

10. *Мальцев Н.В*. Моршанская деревянная скульптура // Сообщения ГРМ. Вып. 11. — М., 1976.

11. *Серебрянников Н.Н*. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1928.

12. Сурдокайте Габия 2009. Иконография, распространение, назначение образа Спаса Полунощного в XVII–XX вв. в Великом Княжестве Литовском и Литве // Древнерусская скульптура, т. 6: Проблемы иконографии, выпуск первый. — Москва. — С. 50–66, 168–169.

13. *Чекалов А.К*. Народная деревянная скульптура Русского Севера. — М.: Искусство, 1974.

А.М. Кожевников

ИСТОРИЯ ЗДАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ИМЕНИ БОРИСА ЩУКИНА. К 100-ЛЕТИЮ ВУЗА

Статья посвящена истории здания Театрального института имени Бориса Щукина.

The article is devoted to the history of the building of the Boris Shchukin Theatre Institute.

Ключевые слова: советские архитекторы, Театральный институт им. Б.Щукина.

Keywords: Soviet architects, Theatre Institute, B.Shchukin.

Недавно исполнилось 100 лет одному из главных театральных вузов России — знаменитому Театральному институту им. Бориса Щукина. Но история здания [1, с. 98], в котором уже больше полвека учатся студенты-актеры, не так хорошо известна широкому кругу людей, интересующихся театральным искусством и архитектурой. Автором проекта техникума театрального искусства при Театре им. Е.Б.Вахтангова, (впоследствии Театральный институт имени Б.Щукина) стал московский архитектор Николай Алексеевич Круглов (1883–1938 гг.) (рис. 1а).

Николай Алексеевич родился 2 мая 1883 года в городе Кадникове Вологодской губернии, в крестьянской семье. Учился в реальном училище в Вологде, затем в 1905 году поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве, сначала на общеобразовательное, а затем на архитектурное отделение. Закончив в 1913 году Училище по архитектурному отделению, он получил звание архитектора и чин XII класса при поступлении на государственную службу с правом



Рисунок 1. а) Архитектор Н.А.Круглов в мастерской. 1936 г. б) Н.А.Круглов. Варианты проекта техникума театрального искусства при Театре им. Е.Б.Вахтангова (1933–1935 гг.) [5]

самостоятельно руководить строительными работами. Первое время Н.А.Круглов работал помощником архитектора, но в 1914 году занялся самостоятельной архитектурной практикой. Первой самостоятельной работой Н.А.Круглова стал Главный дом усадьбы Селивановых в Горенцово (Рязанская губерния), выдержанный в духе неоклассицизма, который был осуществлен в 1915 году.

В 1922 году он был приглашен архитектором в Наркомпрос, где проработал в строительном секторе 12 лет. За это время он выполнил проекты школ, техникумов и институтов, театров.

Работая в архитектурно-планировочной мастерской № 8 Моссовета, в 1927 году Н.А.Круглов спроектировал два жилых дома для актеров-вахтанговцев: в 1927–1928 годах — здание жилищного кооператива «Искусство и Труд» (Большой Лёвшинский переулок, д. 8а), а в 1934 году — жилой дом по адресу — Большой Николопесковский переулок дом 6, стр. 1. Дом был выполнен в стиле «конструктивизм» и имел 40 квартир различной площади и индивидуальной планировки. Именно в этом доме жили знаменитые вахтанговцы: Р.Н.Симонов, Ц.Л.Мансурова (первая исполнительница роли Принцессы Турандот [2]), Б.В.Щукин, Б.Е.Захава.

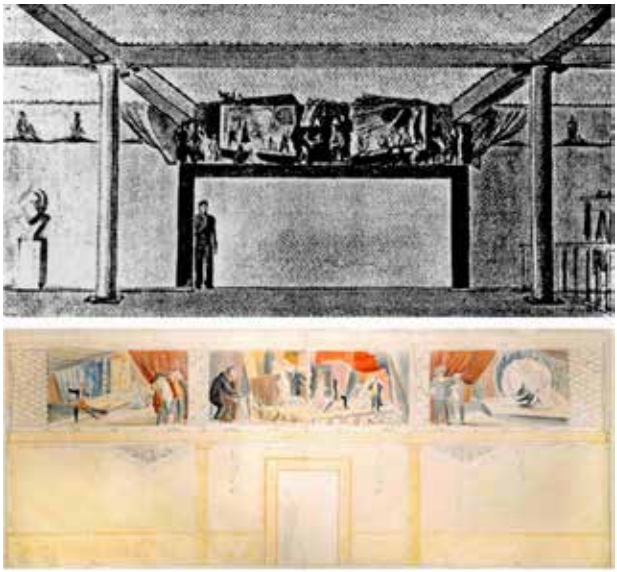


Рисунок 2. Эскизы росписей В.А.Фаворского и Ю.С.Павильонова для техникума театрального искусства при театре им. Е.Б.Вахтангова
а) Сверху. Эскиз росписи вестибюля 1-го этажа. 1936 г.
б) Снизу. Эскиз фрески вестибюля 2-го этажа. 1936 г. (Из архива театрального института им. Б.Щукина. Публикуется впервые)

Сейчас на фасаде — две мемориальные доски, посвященные Б.В.Щукину и Р.Н.Симонову (скульптор Н.Б.Никогосян). В этом же доме жил и сам Н.А.Круглов с семьей до ареста в конце 1937 года.

К моменту начала проектирования техникума театрального искусства при Театре им. Е.Б.Вахтангова Н.А.Круглов уже имел опыт участия в 4 конкурсах проектов театральных зданий, 2 из которых выиграл (1933 г.). В 1936 году он участвовал в 5-ом конкурсе и выиграл его. Его соавтором стал архитектор Г.М.Данкман (1889–1937 гг.). Здание театрального техникума должно было располагаться на территории бывшего сада исторического владения усадьбы Хомяковых, которая была разобрана в 1960-х годах в связи со строительством административно-торговых зданий Нового Арбата [3].

Фасады первоначального проекта здания были решены в формах стиля «конструктивизм» (рис. 1б). Однако во время строительства, начатого в 1933 году, из-за увеличения этажности жилого дома и частичной перепланировки помещений техникума в проект были внесены изменения, отвечавшие требованиям новых строительных правил, принятых в апреле-июне 1934 года, и было разработано новое

архитектурное решение фасадов. При сохранении их композиционного построения в целом в декоративное оформление главного фасада были внесены элементы классической архитектуры — руст первого этажа, небольшой прямоугольный козырек, акцентирующий центральную часть с имитацией сухариков, аканты, оформляющие углы внутренней ребристой поверхности аттикового завершения. Центральная часть аттика в проекте решалась как постамент для скульптурной группы, которая так и не была реализована.

По проекту, в центре первого этажа предполагалось разместить гардероб, столовую, канцелярию и кабинет директора. Вестибюль училища должны были украшать фрески, выполненные по эскизам известных советских художников — Владимира Андреевича Фаворского [6] и Юрия Сергеевича Павильонова (рис. 2а). В марте 1936 года на заседании правления Московского союза художников В.А.Фаворский говорил об этой работе как о состоявшемся заказе. В своих фресках он хотел запечатлеть современного зрителя. Фриз, по его замыслу, был посвящен театральным профессиям. В подготовке рисунков к росписям участвовал его сын Никита Владимирович Фаворский. Но, к сожалению, этой работе не суждено было осуществиться.

В дворовой части первого этажа, имевшей отдельный вход, также устраивались столовая для преподавателей, комната отдыха, кухня и буфет. Второй этаж занимали зрительный зал со сценой, два фойе и гримерные комнаты. На третьем этаже устраивались учебные классы, и на четвертом — спортзал с душевыми кабинами [7].

Здание было сдано в эксплуатацию в начале 1937 года. Однако сразу часть помещений была отдана для размещения других организаций, в частности — Оперной студии Консерватории.

Дальнейшая судьба архитектора Н.А.Круглова, к сожалению, сложилась трагично — 23 октября 1937 года он был арестован по ложному доносу, а 20 сентября 1938 года умер в ссылке в возрасте 55 лет.

В 1937 году школа-студия при Театре им. Евгения Вахтангова переехала в только что построенное здание по Большому Николопесковскому переулку (Владение 12-а) и отделилась от театра. Школа-студия получила статус техникума с четырехгодичным сроком

обучения. Артисты, выпущенные из школы, были востребованы во многих театрах страны [8]. В 1939 году скончался Борис Васильевич Щукин [9], блистательный артист вахтанговской школы, педагог и режиссер. В его память, в том же году, училищу было присвоено имя Б.В.Щукина. В 1945 году училищу был дан статус высшего учебного заведения, и с этого времени оно стало являться Высшим театральным училищем, а с 2002 года — Театральным институтом имени Бориса Щукина при Государственном академическом Театре им. Евгения Вахтангова.

С самим зданием театрального училища со временем также происходили различные изменения. В 1950-х годах была заложена небольшая лоджия на северном фасаде, в которой была устроена столовая. В 1980-х годах здание частично реконструировалось. В этот период была заложена полукруглая лоджия восточного фасада и было устроено дополнительное подсобное помещение. В это же время частично перепланировались помещения с разборкой существовавших перегородок и устройством новых, но, несмотря на эти изменения, здание, в основном, сохранило первоначальную объемно-пространственную композицию, архитектурное решение фасадов, декор и планировку помещений; лишь немного изменилось их назначение.

В 2008 году по инициативе руководства театрального института Мастерской № 20 «МОСПРОЕКТа-2 им. М.В.Посохина» было выполнено историко-культурное исследование и определение предмета охраны объекта культурного наследия здания [10]. Был проведен анализ сохранности и ценности композиции и оформления фасадов, планировки, конструкций и элементов декора здания.

В 2013 году по инициативе ректора института народного артиста РФ, профессора Евгения Владимировича Князева на основе этих исследований и выделенных Министерством образования и науки РФ средств был начат капитальный ремонт здания.

После проведения работ по усилению существующих конструкций фундамента, несущих стен и перекрытий здания была выполнена полная замена всех инженерных коммуникаций, включившая новую вентиляцию и технологическое театральное оборудование залов.



Рисунок 3. Новый репетиционный зал. а) Подвальное пространство института до капитального ремонта. б) Новое пространство «Щуки» — Репетиционный зал в подвале театрального института им. Б.Щукина (арх. А.М.Кожевников, плотник В.В.Степанов) 2013 г.

Под нужды института было приспособлено ранее неиспользуемое подвальное помещение (рис. 3а). В результате оптимизации инженерного оборудования водомерного узла удалось создать пространство репетиционного зала с возможностью трансформации за счет двух массивных деревянных дверей-перегородок, позволяющих изменять структуру помещения, создавая определенные сценографические эффекты. В закрытом состоянии двери-перегородки имитируют карманы сцены. Образ интерьера репетиционного зала создает богатая фактура очищенной от штукатурки кирпичной кладки 1930-х годов в сочетании с сосновой доской, тонированной в темный цвет. Места для зрителей были решены в виде небольшого амфитеатра и одновременно являлись лестницей ко второму выходу из репетиционного зала (рис. 4б).

Основной капитальный ремонт и реставрация были проведены в зале «Большая сцена» (БСЦ) (рис. 4а), примыкающем к нему «Голубом фойе» и фойе «Большой сцены» (рис. 4б). Реставрационные работы были выполнены под руководством опытных реставраторов. В зале была расчищена и местами воссоздана потолочная лепнина, открыт профиль декора портала сцены. По образцам-аналогам мастерами из Санкт-Петербурга воссоздана потолочная люстра зала. За счет легкого подъема наклона зала улучшена видимость сцены со зрительских мест. Старые, местами пришедшие в негодное состояние кресла 80-х годов прошлого столетия были заменены на удобные кресла, созданные специально для

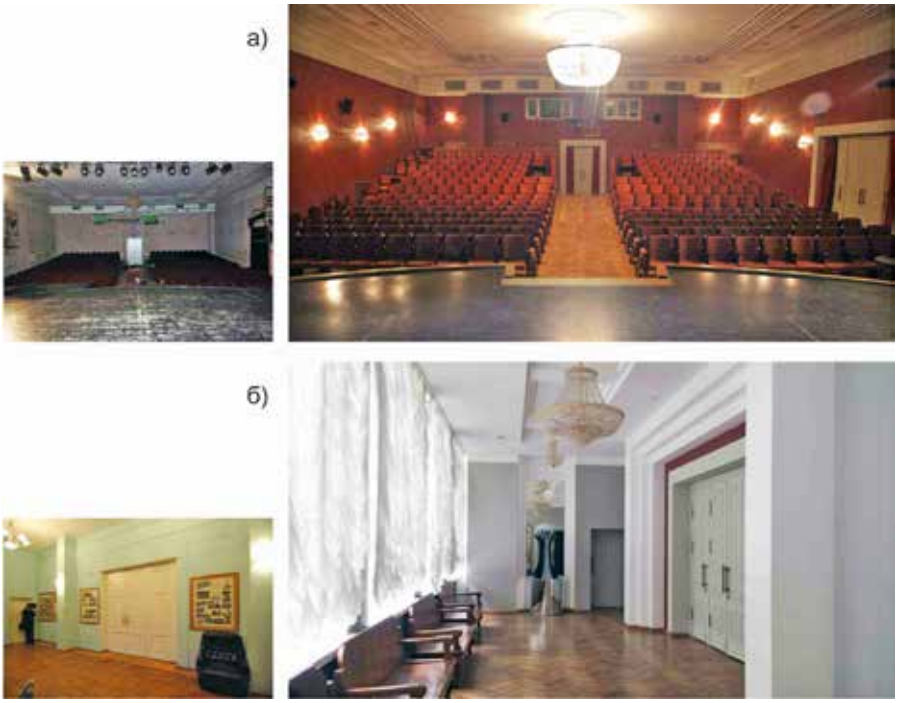


Рисунок 4. Интерьеры Театрального института им. Б.Щукина. а) «Большая сцена» (до реставрации, после реставрации). б) Фойе при «Большой сцене» (до реставрации, после реставрации) (арх. А.М.Кожевников)

этого зала по образцу кресел Театра им. Вахтангова [11]. Полностью было обновлено технологическое оборудование зала. Остальные интерьеры института также были тщательно отреставрированы и отремонтированы.

По лучшим образцам мебели эпохи сталинского «Ар-деко» мастера из города Себеж создали лавки (рис. 5), панели стен, дверные наличники, мебель гардероба.

Отдельно заслуживают внимания элементы декора интерьеров Театрального института, выполненные студентами-дипломниками по инициативе ректора МГХПА им. С.Г.Строганова С.В.Курасова. Изысканно и элегантно ими были сделаны витражи в интерьерах ректората на тему пьесы Карло Гоцци «Принцесса Турандот» (рис. 7а-б),



Рисунок 5. Мебель Театрального института им. Б.Щукина. а) Кресло зала «Большая сцена» выполнено по образцу кресел Театра им. Е.Вахтангова. б) Лавка выполнена по образцу лавки из интерьеров Главного здания МГУ им. М.В.Ломоносова (плотник В.В.Степанов)

ставшей символом «вахтанговской» театральной школы. В помещении переговорной исполнен потолочный плафон на тему арбатских улиц (рис. 6в).

О проведенных работах по реставрации и капитальном ремонте рассказал ректор Театрального института имени Бориса Щукина Евгений Владимирович Князев: «Я невероятно счастлив, что нам удалось продолжить и в какой-то степени довести до конца то, что было начато в 30-е годы XX века архитектором Николаем Кругловым и художниками Владимиром Фаворским и Юрием Павильоновым. Мы делали это на благо Вахтанговской школы и ее будущих воспитанников и, конечно, с мыслью о тех людях, которые в страшные годы репрессий находили в себе силы следовать за своим талантом и создавать прекрасное!

Основную работу по усилению фундамента и укреплению стен Театрального института имени Бориса Щукина взяли на себя проректор по финансово-экономической и административно-хозяйственной деятельности Алексей Викторович Лазарев и проектная организация “Гипрокон” во главе с Галиной Геннадьевной Малых. Надзор за реставрационными работами осуществляла реставратор высшей категории Лариса Валерьяновна Лазарева.



Рисунок 6. а) Декоративная композиция «Турандот» (материал — листовое стекло (дымчатое, молочное, бесцветное), техника исполнения — резка, холодная обработка, пескоструйная обработка, фьюзинг). Автор дипломной работы — Депелян Анна, руководитель — Мерзликина Юлия Николаевна (заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ), 2013 г. б) Пескоструйный витраж в ректорате Театрального института им. Бориса Щукина (материал — листовое стекло, техника исполнения — пескоструйная обработка). Автор дипломной работы — Абдулова Алиса, руководитель — Мерзликина Юлия Николаевна (заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ), 2015 г. в) Потолочный витраж «Старый Арбат» (материал — цветное витражное стекло, техника исполнения — витраж-Тиффани). Автор дипломной работы — Смирнова Анастасия, руководитель — Бутина Анна Альбертовна (ст. преподаватель, член союза МСХ и Российского СХ), 2015 г.

За воссоздание идей Круглова, Фаворского и Павильонова я от всей души благодарен Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова — ее ректору Сергею Владимировичу Курасову и студентам, которые пришли в нашу Школу со своими творческими проектами. Архитектор Александр Кожевников в своей работе очень бережно отнесся к облику Вахтанговской школы и разработал проект ее воссоздания по существующим документам, старым рисункам и схемам. Я горд тем, что нам удалось реконструировать зрительный зал, отреставрировать там потолок и плафон. Замечательным сюрпризом стало предложение студентов Строгановской академии о создании потолочного витража для одной из наших аудиторий.

Благодаря всем этим людям наш институт преобразился! Он стал красивым! Если раньше приходилось испытывать различные неудобства, связанные с бытовым дискомфортом, и терпеть несоответствие возвышенности актерской профессии и низкого



Рисунок 7. а) Фасад здания Театрального институт им. Б.Щукина после реставрации. 2016 г. б) Открытие памятника Е.Б.Вахтангову во дворе Театрального института им. Б.Щукина (скульптор — А.И.Игнатов, архитектор — А.В.Афанасьев). 2014 г.

материального уровня того, что нас окружало, то теперь в институте созданы все условия для того, чтобы будущие артисты воспитывались в атмосфере красоты и блестящего вкуса. Я думаю, что Евгений Багратионович Вахтангов был бы этому очень рад!»

Завершило капитальный ремонт, реставрацию фасадов (рис. 7а) и интерьеров здания Театрального института установка и открытие 13 октября 2014 года памятника Е.Б. Вахтангову (рис. 7б).

Таким образом, в современном воссоздании фасадов и интерьеров ведущего театрального вуза страны был полностью реализован принцип синтеза искусств, изначально заложенный автором проекта архитектором Н.А.Кругловым и художником В.А.Фаворским, но, к сожалению, не получивший реализацию по замыслу авторов в момент завершения постройки здания.

Автор сердечно благодарит за предоставленный материал и помощь в создании статьи Е.В.Князева, А.В.Лазарева, Е.М.Круглову, Ю.Н.Мерзликину, С.А.Осипову, Е.Ю.Бекиш.

Примечания:

1. Информацию о Н.А.Круглове автору статьи любезно предоставила внучка архитектора — Елена Михайловна Круглова.

2. Народный комиссариат просвещения (1920–1930-е годы) — государственный орган РСФСР.

3. Здания театров в Нижнем Тагиле и Алма-Ате [4] были построены по проекту Н.А.Круглова.

4. Большой Лёвшинский переулок с 1939 по 1994 годы носил название улицы им. Б.В.Щукина.

5. Большой Николопесковский переулок с 1924 по 1992 годы носил название улицы им. Вахтангова.

6. Здания театров в Нижнем Тагиле и Алма-Ате [4] были построены по проекту Н.А.Круглова.

7. Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964 гг.) — российский и советский график, мастер портрета, ксилографии и книжной графики, искусствовед, сценограф, живописец-монументалист, педагог и теоретик изобразительного искусства, профессор.

8. Павильонов Юрий Сергеевич (1907–1937 гг.) — живописец, график, монументалист. Окончил ВХУТЕИН в 1930 г., ученик В.А.Фаворского.

9. Оперная студия Консерватории размещалась в здании до 1975 года.

Библиография:

1. Вахтанговская школа. Летопись. История в фактах, событиях, документах, воспоминаниях. 1913–2000 годы. — М., 2004. — С. 376.

2. Первая Турандот: Книга о Народной артистке СССР Ц.Л.Мансуровой / ред.-сост. С.С.Кауфман, М.В.Щедровицкая; ред. Н.И.Захава. — М.: ВТО, 1986. — 408 с.

3. *Макаревич Г.В*. Проспект Калинина. — М., 1975. — С. 192.

4. Театральный роман, или Тайна Оперного / Е.Брусиловская // Казахстанская правда. — 2006. — № 245.

5. ЦА НТД города Москвы. Ф. 2. Оп. 1. Д. 10667. Л. 11 1934–1935

годы. Перерегистрация, оформление фасада, изменение внутренней планировки жилого дома техникума театрального искусства театра имени Вахтангова.

6. Фаворский в театре / сост. и авт. вступ. ст. Г.И.Морозова. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988.

7. ЦА НТД города Москвы. Ф. 2. Оп. 1. Д. 816. Л. 12. 1934. Техникум театрального искусства театра имени Вахтангова. Проект отопления, вентиляции, водопровода и канализации. Планы первого, второго третьего и четвертого этажей.

8. Воспитанники вахтанговской школы: Справочник. 1914–1984 / сост. Л.И.Кареев. — М.: Театральный институт имени Бориса Щукина, 2008. — 555 с.

9. *Новицкий П.И*. Борис Васильевич Щукин. (1894–1939). — М.-Л.: Искусство, 1945. — 51 с.

10. МОСПРОЕКТ-2 им. М.В.Посохина. Мастерская № 20 историко-градостроительных исследований. Историко-культурные исследования, историко-архитектурный опорный план, проект предмета охраны, проект границ территории объекта культурного наследия по адресу: Большой Николопесковский переулок, вл. 12-а. 2008.

11. Судьба театра. Театр имени Евг. Вахтангова 1913–1996 / авт.-сост. И.Л.Сергеева, М. Р.Литвин. — М.: Русская книга, 1996.

Али Ташдемир Оккаш

АРХИТЕКТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СТАМБУЛЬСКИХ МЕЧЕТЕЙ XVI ВЕКА

Данная статья посвящена исследованию архитектурной эволюции стамбульских мечетей XVI века. Здесь подробно рассматриваются формы и композиции, различные структурные части многочисленных мечетей этого периода. Особое внимание уделяется деятельности самого выдающегося архитектора XVI века Синана, дается анализ его многочисленных работ. Комплексы, построенные при правлении различных султанов, также являются объектом исследования данной статьи. Сделаны выводы о том, что стилевое многообразие построек этого целевого назначения оказали значительное влияние не только на дальнейшее развитие архитектуры культовых построек, но и на мировоззрение людей.

This article is devoted to the study of the architectural evolution of the mosques of Istanbul of XVI century. Here are widely considered various forms and compositions of the mosques of this period. The article also examines in detail the various structural parts of the mosques of this period. Particular attention is paid to the activities of the most prominent architect of this period, the architect Sinan and also provided an analysis of its various works. Complexes built during the reign of the sultans of this period are also the object of this articles research.

Ключевые слова: стамбульские мечети, архитектура, османская империя, архитектор Синан, классический период.

Keywords: Istanbul mosques, architecture, Ottoman Empire, architect Sinan, classic period.

Период с правления Баязида II до конца XVI века называется классическим периодом османской архитектуры. Этот период, начавшийся с Баязида II, одновременно называется периодом больших религиозных комплексов. Несмотря на то, что в предыдущем периоде было построено множество мечетей и пантеонов, тогда не уделялось большого внимания планировке городов. Комплекс Фатиха, который является продуктом периода становления Стамбула как столицы, своим размером и дисциплиной в планировке, стал религиозным и культурным центром города и открыл новое направление в османской архитектуре. Построенные после этого Баязидом II комплексы в Эдирне, Амасии и Стамбуле сыграли значительную роль в приобретении османской идентичности. Комплекс Баязида II, который находится в Стамбуле, является трудом архитектора Хайреддина. Впоследствии под воздействием изменений в городе, комплекс, относящийся к 1501 году, сохранился в виде структуры, разбросанной на площади.

Формы и композиции архитектурных памятников в Османской империи в XVI веке были организованы заново; этот период также считается периодом архитектора Синана. Известно, что в османской архитектуре XVI века роль архитектора Синана была исключительной. Так, в период его профессиональной деятельности, главный купол был расширен, боковые пространства были приведены в удобное состояние, количество слоновых ног было доведено до шести и восьми. В строительных проектах на передний план вышла простота. Также началось использование цветных камней в структурах.

Расмотрим, из чего же возникли украшения в XVI веке и в каких типах структур они широко использовались. В османской архитектуре украшения, сделанные с архитектурными элементами, использовались часто также из-за того, что являлись определяющими элементами стилей периода, а их возможности воздействия на художественное мышление людей регулярно исследовались. Поскольку появление таких элементов связано с выполнением определенной функции, построенные формы и их регулирование особенно используются во внешних фасадах или в путях решения, возникающих между инфраструктурой и навесными системами [15, с. 175].

Таким образом, при формировании структуры, в архитектуре также

исследуются и пластические элементы. Из-за того, что эти элементы — стены, формы и соотношения окон, проблемы звуконепроницаемых частей, связь одного этажа с другим, противоречие масс друг с другом, поясные формы, место водосточных труб, ритм углублений и выступов, их роль в обеспечении визуальной целостности размеров, ступенчатость в навесных системах, которую обеспечивают купола, полукупола и дополнительные вырезки, формы весовых башен и места их нахождения, архитектурный орнамент, реализующий оценку всех элементов, — обладают одной функцией, в архитектуре они учитываются при структурном анализе [5, с. 165].

Архитектуры и связи между подструктурами архитектурного орнамента могут меняться по периодам. Существуют два главных принципа, которые определяют эти связи.

Первый принцип. Полная связь архитектурного украшения с архитектурой и его ограниченность в структурном объеме.

Второй принцип. Архитектурный орнамент, избавившись от превосходства архитектуры, где-то независимым образом охватывает попытку образования нового пространства, применение которого может быть реализовано только со стилем барокко.

Архитектурный орнамент, использовавшийся в XVI веке, особенно в построенных архитектором Синаном и контролируемых им структурах, связан также с фарфоровыми покрытиями. Этот архитектурный орнамент (особенно в мечетях и мавзолеях) одновременно говорил о моде, характерной для этого периода. В стенах, алтарях, налобниках окон и дверей, поясных углах, опорных ногах, слоновых ногах и иногда в сферических насадках был использован фарфоровый орнамент. Здесь фарфоровые покрытия, размещаемые в соответствии с качественной структурой несущих элементов, не могут быть размещены в соответствии с теми же причинами, т.е. качественной структурой элементов покрытий [6, с. 184].

В мечетях и мавзолеях место украшения мечети определяют архитектурные элементы, и из-за того, что этот орнамент никогда не выходит за рамки пространства, назначенного архитектурными элементами, они формируются по внешним линиям этих элементов. Таким образом, композиционные схемы в фарфоровых досках и формы этих досок на-

ходятся в полном соответствии с формами архитектурных элементов. Местом, где часто используются фарфоровые украшения, являются алтари и алтарные стены. В этих положениях различные структурные части алтаря, т.е. ниша алтаря, пояс алтаря, арка алтаря, поясные углы и держащие пояс колонны могут быть покрыты фарфором. Главный принцип этого регулирования создает симметрическое расположение фарфоровых досок. От вертикальной оси ниши алтаря в две стороны оси симметрий размещаются одинаковые типы фарфоровых досок. Композиционные схемы этих досок состоят из широко разбросанных на доски и называемых нами *уляма* непригодных композиций.

В проведенных на стенах орнаментных программах имеется еще большее разнообразие. Проведенное здесь регулирование определяется планом строительства, а наличие таких различных архитектурных элементов, как окно, шкаф, ниша (выбоина), опорная нога, являются факторами, обеспечивающими это различие. Такие архитектурные элементы обеспечивают движение на стенах и определяют участки, где будут участвовать фарфоровые доски, ограничивают настенные покрытия. В мечетях алтарная стена является самой украшенной стеной. Вообще, в исламской архитектуре определение алтаря и алтарной стены орнаментными элементами является давней традицией [7, с. 186].

Высота ниши и дуги алтаря определяют высоту размещаемого на стенах фарфорового украшения. Ширина и высота окон или же шкафов, как на этой, так и других стенах, в основном, определяют ширину и высоту фарфоровых досок. На определяемых участках размещаются фарфоровые покрытия. Если это пространство шире, чем расстояние между двумя окнами, тогда снова формируется композиция, называемая переходным типом и способная продолжаться до бесконечности. А ширина размещающихся в налобниках окон и дверей досок равна ширине окон и дверей. Дренажный пояс, который расположен же на верхней части таких архитектурных элементов, определяет внешние линии рассматриваемых досок. На этих досках мы встречаем схемы, изображенные в виде письма или кривых ветвей [9, с. 148].

Величина вьющихся ветвей находится в соответствии с шириной толщины дренажного пояса. В середине они более широкие и большие, а на краях — меньше и более узкие. Это регулирование более отчетливо



Рисунок 1. Мавзолей Шехзаде Мехмед

видно на галерейных поясных углах. Действительно, форма и ширина поясов определяют ритм и величину досок, располагающихся на поясных углах.

Ширина располагающихся на досках мотивов, размещается в середину вертикальной линии доски, и эти мотивы уменьшаются по направлению к углам. Таким образом, имеется четкая связь между величиной мотивов и архитектурными элементами, в которых размещаются фарфоровые доски. Можно сказать, что из-за того, что архитектурные элементы являются носителями фарфорового украшения, они формируют рамки этого украшения, определяют ритм, высоту, ширину и направление досок. После краткого рассмотрения архитектурных украшений и процесса регулирования на некоторых архитектурных элементах, посмотрим на то, как это украшение программируется на структурном уровне, и какой вклад эта программа дает архитектурному дизайну здания [11, с. 28].

Первой структурой XVI века является мавзолей Шехзаде Мехмед, располагающийся в Стамбуле и построенный архитектором Синаном в 1547 году в честь сына Султана Сулеймана Кануни Шехзаде Мехмеда (рис. 1). Внутренняя сторона восьмиугольного статного здания разделена фарфоровым надгробием на две части. В верхней части этого надгробия наблюдается широкая растительная композиция, интенсивно покрывающая стены. А в нижней части, в частях остающихся вне двух боков входной двери, под такой же интенсивной растительной композицией выделено другое фарфоровое программирование.

Целью османской религиозной архитектуры классического периода является создание центрального пространства и размещение централь-

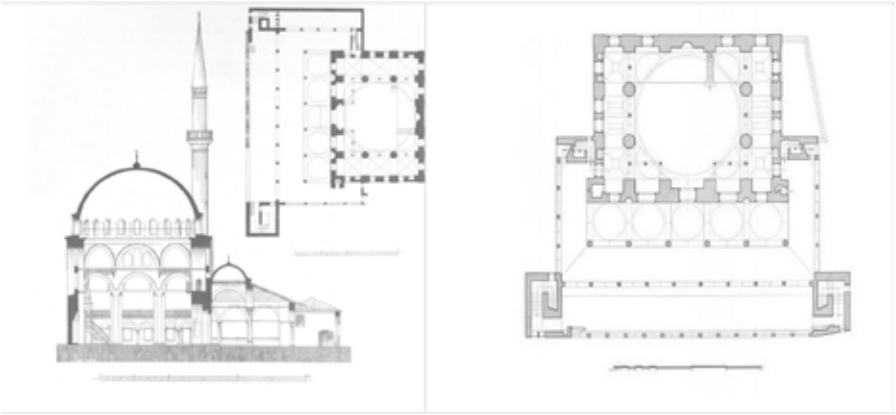


Рисунок 2. Мечеть и Комплекс Рустам Паши

ного пространства под одним главным куполом. И поэтому главный купол, оторванный от стен, размещен на несущей системе, располагающейся внутри здания. В качестве навеса внутри здания были созданы квадратные, шестиугольные и восьмиугольные схемы. В соответствии с этим ищутся различные пути решения. В мечетях Рустам Паши и Соколлу Мехмед Паши, построенных архитектором Синаном в 1561 и 1571 году, программы архитектурного орнамента имеют значение с точки зрения еще большего выделения этих схем, определяющих центральное пространство.

Фарфоровые покрытия, интенсивно использующиеся в мечети Рустам Паши, закрывают или охватывают все стены и другие архитектурные элементы с пола до начальных точек подвесных поясов (рис. 2). Фарфоровые покрытия и архитектурное украшение этого здания считаются особым образцом для османской архитектуры XVI века [12, с. 48].

Этот фарфоровый пояс, охватывающий высокие, большие окна и коронную дверь, на этот раз включает указанные архитектурные элементы в архитектурную программу орнамента, как в окнах второго ряда алтарной стены, или, наоборот, на фасаде места последнего собрания. С другой стороны, противоречие, возникающее между теми пространствами, где используется фарфоровый орнамент и теми, в которых он не используются, а также повтор одинаковой доски с ритмическими интервалами или использование досок, включающих одинаковую ком-

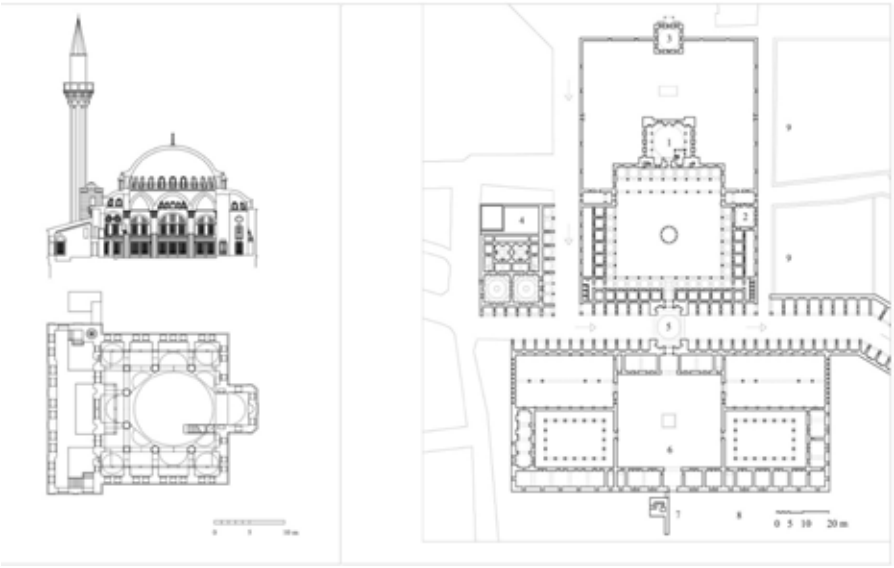


Рисунок 3. Мечеть и Комплекс Соколлу Мехмед Паши

позиционную схему, на которой размещаются одинаковые типы архитектурных элементов, обеспечивают появление определенного ритма внутри здания. А выстраивание располагающихся на шаровидных насадках одинаковых фарфоровых досок друг за другом увеличивает эффект вращающегося движения на подножии купола [8, с. 140–165].

Одной из целей архитектурного орнамента в этой структуре является выражение восьмиугольной схемы, несущей главный купол. Фарфоровые покрытия, располагающиеся над точками опоры этой восьмиугольной схемы, которая образовалась четырьмя большими ногами и двумя парами четырех опорных ног на северных и южных стенах, закрывают все элементы от земли до подушки подвесных поясов.

С одной стороны, эти элементы визуально смягчаются фарфоровым покрытием, с другой стороны, из-за того, что нет никакого разделения, все это придает ногам монолитный вид, в то время как галереи, размещающиеся между этими элементами, горизонтально делят боковые части здания на две части. Благодаря фарфоровому орнаменту, этот монолитный вид, приобретаемый восьмиугольной несущей схемой,

помогает объемному выделению этой восьмиугольной схемы внутри структуры. Таким образом, сосредоточение внутреннего пространства под средним куполом и желаемая вертикальная ось поддерживаются программой фарфорового орнамента.

А в мечети Соколлу Мехмед Паша шестиугольник был определен между двумя опорными ногами, образующими две точки на южной стене. В этой части стена покрыта фарфором, начиная с пола и до налобников подвесных поясов, т.е. до подножия купола (рис. 3). Это регулирование, расположенное только в этой части здания и перед входной осью, создает вертикальное развитие по отношению к другим частям структуры. Геометрическая особенность шестиугольника играет роль в принятии этой вертикальной перспективы [4, с. 75].

При входе в здание алтарная стена, подчеркнутая вертикальной перспективой посредством фарфорового орнамента, привлекает внимание. Таким образом, расширение шестиугольника в ширину приостанавливается. При визуальном продолжении этой вертикальной оси вверх мы приходим на шарообразные места, расположенные внутри навеса. Фарфоровые доски, которые расположены друг за другом над этими элементами, тоже подчеркивают вращающуюся подвижность подножия алтаря. Таким образом, возможная мобильность, находящаяся друг против друга, балансируется под главным куполом в плане и высоте.

В мечети Селимийе в Эдирне все это теряет свою эффективность по отношению к предыдущим структурам. Внутри этой монументальной мечети, построенной архитектором Синаном между 1569–1575 гг., достигнута целостность пространства и монументальность структуры, что отодвигает влияние архитектурных украшений на второй план. Программа фарфорового орнамента, примененная на алтарной стене, явилась образцом для структур, построенных после этого периода, а программа фарфорового орнамента, примененная в скамье султана, составляет особый пример. Скамья султана была построена в юго-восточном углу мечети как отдельный раздел, поддерживаемый колоннами и поясами. К этой скамье был обеспечен переход из оконного пробела, размещающегося внутри здания, а главный вход Султана был построен как портик [12, с. 48].

С этой стороны формирование алтаря скамьи султана является до-

статочно интересным. На двух боках четырехугольного окна были построены две колонны. Схожий тип архитектурного регулирования имеется и в юго-западном углу мечети, в то время как в скамье султана размещением вокруг окна фарфоровых досок в эту часть было привнесено регулирование алтаря и достигнута монументальность. Схожий принцип регулирования наблюдается вокруг входной двери и располагающегося прямо перед ним окна. Фарфоровые украшения, окружающие дверь, и фарфоровая доска, расположенная над этим пробелом, превращают этот примитивный и простой пробел в монументальную входную дверь [14, с. 70].

Сегодня очень трудно понять связь таких мест, как мечеть, медресе, каравансарай, мавзолей, друг с другом. В мечети Баязида большой купол, находящийся в середине, поддерживается двумя полукуполами на двух главных осях. Этот план раньше был применен в Айасофье в Стамбуле. Однако здесь уже было применено понятие центрального пространства [10, с. 47].

Мимар Синан позже использовал этот план-схему в такой значительной структуре, как мечеть Сулеймание. Построенный с XV века, внутренний двор с фонтаном и портиком предстает перед нами как один из стандартных элементов больших мечетей (начиная с этого периода). В таких дворах, в основном, с условием более высокого расположения места последнего собрания, располагаются портики на колоннах. Внимание же вызывает коронная дверь, обеспечивающая вход в мечеть и уже приобретшая свою классическую форму [1, с. 127].

В период Баязида II мечети строили и другие руководители государства. Однако они имеют определенные отличия от мечетей, построенных султанами и называемых Селатином. Из-за небольшого размера количество минаретов не превышает одного. Одной из таких мечетей является мечеть Фируз Ага рядом с Султанахметом. Здание 1491 года с однокупольным местом намаза и трехглазым купольным местом последнего собрания является характерным примером однокупольных мечетей. Мечеть Атик Али Паши вблизи Чемберлиташа в Стамбуле интересна по своему плану. План этого здания в каком-то смысле похож на план мечети Уч Шерефели в Эдирне. В середине располагается большое пространство с куполом, а по бокам — части, закрытые

двумя куполами. Так образовалась форма развивающегося в ширину прямоугольника. Поддержка купола четырьмя опорами и пространство, закрытое куполом перед алтарем, являются отличительными особенностями мечети от Уч Шерефели [3, с. 79].

В первой половине XVI века в месте отдыха войска на дороге Стамбул-Багдад строились религиозные комплексы. Одним из них является комплекс Чобан Мустафа Паши, построенный в Гебзе, после Стамбула. Вокруг комплекса, строительство которого началось в 1522 году, сформировался урбанизационный комплекс. Предполагается, что архитектором здания является архитектор Синан. Однако из-за того, что в такой ранний период не наблюдались здания такого диаметра, он мог лишь какое-то время работать над его завершением.

Однокупольная мечеть комплекса больше привлекает внимание каменным украшением в мамлюкском стиле. Предполагается, что этот материал был привезен из Египта. Как во внутренней, так и внешней мозаике в каменной технике имеется геометрическое украшение. Комплекс Султана Селима в Стамбуле является одним из образцов, показывающих развитие османской архитектуры в классическом периоде.

Считается, что это здание, относящееся к концу правления Явуз Султана Селима, было построено Сулейманом Кануни в честь своего отца. Комплекс находится рядом с Византийской Цистерной, известной как Чукурбостан. Эот мечеть своим большим куполом является монументальным образцом однокупольного типа. Наряду с этим, по бокам мечети находится *табхане*. Эти части, называемые гостевыми домами, занимают место боковых пространств в мечетях *завия* старого периода. А здесь эти боковые стороны имеют особенности архитектурного памятника с четырьмя балконами и угловыми комнатами [15, с. 77].

Мечеть Михримах Султан в Ускюдаре или же, по-другому, мечеть Искеле, которая относится к тому же периоду, как и мечеть Шах-заде, тоже является одной из полукупольных попыток Синана (рис. 4). Здесь под принуждением топографического положения была применена система с тремя полукуполами. И в этом здании видно успешное продолжение исследований для целостности пространства. В мечети

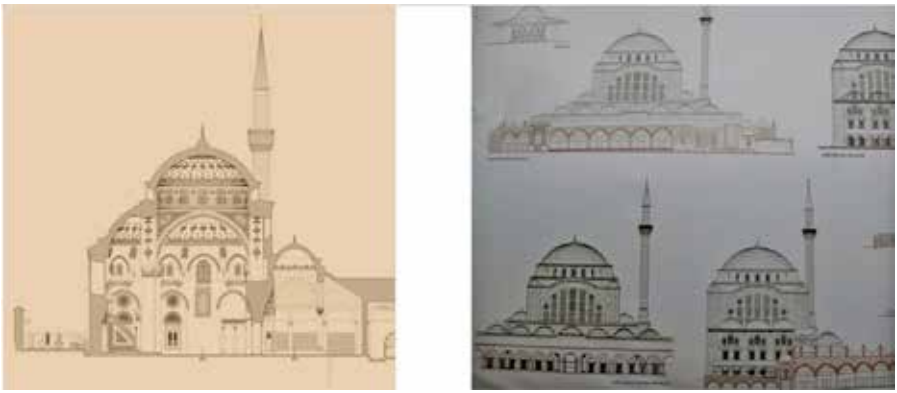


Рисунок 4. Мечеть и Комплекс Михримах Султана

имеется очень мало украшений, а фарфор вообще не был использован. Однако принимается то, что цветное стеклянное украшение на окнах частично является оригиналом [1, с. 94].

Окна мечети являются редкими образцами такого украшения, которые сохранились с классического периода. Также качественная деревянная работа в мечети является показательным примером классического периода. Самой успешной из полукупольных мечетей мимара Синана, несомненно, является мечеть Сулеймание. Мечеть одновременно является одним из самых больших комплексов Стамбула. Религиозный комплекс Сулеймание имеет большое значение как с точки зрения множества структур и охватываемой площади, так и с точки зрения планировки города. Комплекс был размещен на наклонной территории, однако при строительстве была применена симметрия.

При просмотре со стороны Халича можно сразу увидеть мастерство в размещении структур. Структуры, которые не закрывают вид друг друга, наряду с мечетью посередине, были построены в соответствии с положением холма. Общая форма мечети является пирамидальной, а маленькими куполами, весовыми башнями и опорами была обеспечена очень привлекательная структура. Мечеть Сулеймание имеет два полукупола. Полукупола на оси поддерживают главный купол, а это обеспечивает баланс с системой, образующийся от боковых малых куполов и поясов. Эта схема напоминает модель

Айасофьи. Однако постоянный баланс, который никогда не был обеспечен в Айасофье, является самой успешной особенностью мечети Сулеймание.

Мечеть Сулеймание, с точки зрения украшения, является простым и выдающимся памятником. Качественное каменное украшение, как в самой архитектуре, так и в мраморном алтаре и кафедре, привлекает внимание. Часть цветных стекол на окнах стены Кибла сохранилась до наших дней. На той же стене был использован фарфор. Фарфор, являющийся первичным образцом подглазурной техники, встречается вокруг алтаря. На этом фарфоре впервые появился ярко-красный цвет, широко используемый во второй половине XVI века [2, с. 17].

В мечети мы встречаем один из редких фарфоровых алтарей классического периода. Архитектор Синан был более успешен в структурах малого размера. Комплекс Шемси Паши в Ускюдаре является примером, который доказывает это. Невозможно не удивляться тому, как архитектор смог так положительно расположить комплекс, образуемый медресе, мечетью и мавзолеем на такой узкой площади! Скромный размер любого здания никогда не был показателем того, что архитектор сделал маленькую работу. Главной темой, интересующей Синана в его работах, являлся поиск путей достижения идеального центрального пространства путем посадки купола на шесть или восемь опор. У него есть много таких работ.

В мечети Синан Паши в Бешикташе архитектор Синан повторил план мечети Уч Шерефели в Эдирне, а в мечети Соколлу в Кадырге он открыто продемонстрировал свою созидательную силу. Купол здания, посаженный на шесть опор, является самой успешной работой Синана. В этом здании была обеспечена целостность пространства. В украшении было использовано большое количество фарфора, но оно не достигло уровня, подавляющего архитектуру. Мечеть Соколлу является весьма успешным образцом с точки зрения архитектурного орнаментного баланса [13, с. 10].

Таким образом, архитектурная эволюция стамбульских мечетей XVI века состояла не только в монументальном искусстве творческих тенденций данного периода, которые связаны с общим

духом времени (основные ценности которого состояли в укреплении государственности, в том числе через исламскую идеологию), но и в выражении творческого потенциала талантливых архитекторов и художников своего времени, в частности, Синана. Архитектурные достоинства этих религиозных комплексов повлияли на градостроительство всех последующих периодов турецкой истории и истории региона.

Библиография:

1. *Асланапа О.* Архитектор Синан. — Анкара: Министерство Культуры и Туризма, 1992. — 208 с. — Турецк. яз.

2. *Бингюлер И.* Архитектор Синан и Сулеймание. — Стамбул: Издательство Эхо, 1975. — 200 с. — Турецк. яз.

3. *Демириз Й.* Украшения в Османской архитектуре — Ранний Период (1300–1453). — Стамбул: Публикации Министерства Туризма, 1979. — 670 с. — Турецк. яз.

4. *Джантай Т.* Османское искусство от завоевания до архитектора Синана // Начальник архитекторов Коджа Синан. — Стамбул, 1988. — С. 69–89. — Турецк. яз.

5. *Гёкйай О.Ш.* Рисале-и Мимари-е — Труды архитектора Мехмед Аги. Подарок проф. Исмаилу Хаккы Узунчаршылы. — Анкара: Турецкое Историческое Общество, 1976. — 165 с. — С. 113–215. — Турецк. яз.

6. *Гёнен Эла, Филиз Озер.* Неоклассицизм в современной Стамбульской постмодернистской архитектуре // Журнал СТУ*/а: Архитектурное Проектирование и Дизайн* 8. — 2009. — № 2 (сентябрь). — С. 37–50. — Турецк. яз.

7. *Гюнергюн Ф.* Первые инициативы создания обществ среди османских инженеров и архитекторов / Первый национальный турецкий научный исторический симпозиум. — Стамбул: Центр исследования Ислама, истории, искусства и культуры, 1987. — С. 155–196. — Турецк. яз.

8. *Корбет С.* Синан — главный архитектор Сулеймана Кануни // Журнал Вакуфов. — 1962 (5). — С. 193–198. — Турецк. яз.

9. *Кос К.* Восточное происхождение стамбульской архитектуры от Византии до Османского государства. — Стамбул: Публикации

Ресурсов, 2008. — 228 с. — Турецк. яз.

10. *Куюлу И.* Архитектурные произведения, относящиеся к семье сына Кара Османа. — Анкара: Министерство Культуры, 1992. — 207 с. — Турецк. яз.

11. *Кючюккая А.Г.* Структура Эдирне в период главного архитектора Седефкар Мехмет Аги и казначея Экмекчиоглу Ахмет Паши // Бюллетень 1991, LV (213), 393–414. — С. 28. — Турецк. яз.

12. *Мудеррисоглу М.Ф.* Комплексы, построенные архитектором Синаном на главных дорогах // Национальная Культура. — 1976 (71). — С. 27–29. — Турецк. яз.

13. *Челик Гёзде, Зейнеб Кубан*. Административные структуры периода реформ на историческом Стамбульском полуострове // Журнал СТУ/*а: Архитектурное Проектирование и Дизайн* 8. — 2009. — № 1 (март): 67–80. — С. 10. — Турецк. яз.

14. *Чесенер Х. Бесим*. О Ханах Эминёню // *Архитектор. — 2009. — Ст.* 9. — № 34. — С. 71–72. — Турецк. яз.

15. *Эйидже С*. Место Мечети Атик Али Паши в истории Турецкой архитектуры (8 листов) // Исторический Журнал факультета Литературы Стамбульского Университета. — 1964. — 14 (19). — С. 99–114. — Турецк. яз.

В.В. Жердев

РОМАНСКИЕ ЧЕРТЫ В ПРОЕКТЕ РУССКОГО СОБОРА АРХИТЕКТОРА Р.И. КУЗЬМИНА В ПАРИЖЕ

Статья посвящена эклектике в архитектуре собора св. Александра Невского в Париже, созданного по проекту Р.И.Кузьмина. Несмотря на то, что собор св. Александра Невского является одной из жемчужин русского храмоздания в Европе, автор обращает внимание на некоторые спорные моменты архитектурного облика собора в контексте господствующего в метрополии «русско-византийского» стиля и западных романских образцов. Анализируются романские черты фасадов и элементы русского шатрового зодчества на «русско-византийской» модели храма, взятой за основу Кузьминым. Проводятся аналогии с храмами в метрополии, построенные по проектам К.Тона. Анализируется связь русского собора с образцами немецкого и французского романского зодчества, рассматривается нереализованный проект русской церкви в Париже архитектора А.В.Петцольда и проводятся связи с уже построенными к 1862 г. русскими храмами на германских землях, в которых черты традиционной русской архитектуры прочитываются более явственно.

The article is devoted to the eclectic architecture of the St. Alexander Nevsky cathedral in Paris, designed by R.I.Kuzmin. Despite the fact that St. Alexander Nevsky is one of the jewels of Russian sacral architecture in Europe, the author draws attention to some of the contentious issues of the architectural appearance of the cathedral in the context of «Russo-Byzantine» style's domination in the mother country and western Romanesque samples. Features of Romanesque facades and elements of Russian hip architecture on «Russo-Byzantine» temple's model, taken as a basis by Kuzmin, have been analyzed. Analogy with the churches in the metropolis, designed by K.Ton, has been carried out. The Russian cathedral's relationships with samples of German and French Romanesque architecture had been reviewed. An un-

realized project of a Russian church in Paris by architect A.F.Petsolt is also considered. Russian churches on German lands, already built till 1862, in which the traditional Russian architecture's features are read more clearly, have been specified.

Ключевые слова: собор св. Александра Невского в Париже, архитектор Р.И.Кузьмин, А.В.Петцольт, «русско-византийский» стиль, шатровое зодчество, романский стиль.

Keywords: St. Alexander Nevsky cathedral in Paris, architect R.I.Kuzmin, A.F.Petsolt, «Russo-Byzantine» style, hip architecture, Romanesque style.

Собор св. Александра Невского в Париже является одним из первых отдельностоящих русских православных храмов в Западной Европе и первым русским храмом, построенным в столице крупнейшей и влиятельной европейской страны. Существует ряд публикаций, посвященных истории собора и прихода, например, В.П.Полисадова, В.Черкасова-Георгиевского, Н.Тюльпанова и др., но квинтэссенция которых, на наш взгляд, наиболее полно отображена в коллективном труде «Русские храмы и обители в Европе» [1]. В 2009 г. защищена диссертация М.В.Одеровой, которая посвящена исключительно историческому анализу деятельности духовенства и русской православной общины в Париже [2]. Таким образом, четкого искусствоведческого анализа этого интересного с художественной, но неоднозначного с архитектурной точки зрения памятника не проводилось. Именно анализу архитектурного облика собора св. Александра Невского посвящено данное исследование.

Несмотря на то, что дипломатические отношения между Московским государством и Францией начали устанавливаться в начале XVII в., первая «походная» церковь при российской миссии в Париже появилась только в 1727 году [3, 15]. Постоянная церковь при посольстве была учреждена только после наполеоновских войн 12 февраля 1816 г. специальным указом Александра I [3, 15]. В этом же году появился деревянный иконостас вместо полотняного складного [1, 251]. Затем православная община, в которой, кроме русских, были





Рисунок 1. Собор св. Александра Невского на Rue Daru в Париже (открытка нач. XX в.)
Рисунок 2. Проект русской церкви в Париже. Южный фасад. Арх. А.Ф.Петцольд

греки и румыны, ютилась в небольшом наемном здании в районе Елисейских Полей. Только после окончания Крымской войны в 1857–1858 гг. здание было расширено по проекту Ж.Сильвейра, в нем появились росписи кисти Дуттенгофера и новый дубовый иконостас по эскизу Р.И.Кузьмина с иконами кисти Луиджи Рубио [1, 252]. В этот же период, благодаря инициативе и усилиям настоятеля парижского храма И.В.Васильева, вернулись к идее строительства капитального здания русской церкви, которая откладывалось из-за нестабильной политической ситуации как в самой Франции, так и на международной арене.

В конкурсе, проведенном в 1858 г., рассматривались проекты архитекторов А.К.Кавоса, Д.И.Гримма, И.Д.Черника. Весьма примечателен проект, представленный русским архитектором немецкого происхождения А.В.Петцольдом (A.F.Petzolt, 1823–1891). В проекте было представлено крестово-купольное здание с центральной луковичной главой на коническом световом барабане с четырьмя высокими арочными окнами [2]. Вытянутый притвор фланкирован боковыми башнями с декоративными глухими главками. Объемы башен полностью оформлены полуколоннами, что придает центральному фасаду торжественность. Выносной вестибюль дополнен крыльцом с щипцовым завершением и ярусными колонками. Фасады завершены закомарами, которые повторяют

силуэты полуциркульных сводов. В центре тимпана каждой закомары находится круглое окно. Окно (или, скорее, медальон) западного фасада оформлено ступенчатыми резными архивольтами на полуколоннах, что образует своего рода перспективный портал. Основание центрального барабана окружено поясом килевидных кокошников. С восточной части здание усложнено полуциркульными массивной апсидой и двумя ризницами. Верхние части западных фасадов северного и южного приделов оформлены фризами с медальонами, в которых предполагалось поместить изображения святых. Интерьер четко делится на три нефа с самостоятельными иконостасами: высокий узкий многоярусный центральный и два малых в боковых приделах. Части иконостасов предполагалось располагать трапециевидно, что давало возможность увеличивать число икон в ярусах. В центральном нефе устроены хоры, вход на которые очевидно планировался через боковые башни. Само здание церкви фланкировалось двумя боковыми трехэтажными служебными корпусами, которые закрывали от посторонних глаз обширный двор. Храм выглядит весьма нарядно за счет обилия деталей и активных комбинаций архитектурных элементов, что, впрочем, придает экстерьеру некоторую дробность. В целом, этот проект в «псевдорусском» стиле был весьма экстравагантен и необычен как для Франции, так любой другой европейской страны того времени, т.к. явно указывал на Православное присутствие.

Но в результате долгих дискуссий был выбран проект придворного архитектора Р.И.Кузьмина (1811–1867). Кузьмин взял за основу концепцию К.А.Тона — пятиглавый храм с шатровыми завершениями: Благовещенская церковь Конногвардейского полка в Санкт-Петербурге (1844–1849), церковь Рождества Христова в Арзамасе (1845–1852), Мироносицкая церковь при лейб-гвардии Егерском полку в Санкт-Петербурге (1850–1855) и др.

Руководство строительными работами в Париже было поручено И.В.Штрому, он же разработал и внутреннюю отделку храма. В основе плана русского собора лежит греческий крест. При этом стороны креста образуются равными шестиугольными симметричными апсидами (в интерьере объемы скруглены).





Рисунок 3. Крыльцо собора св. Александра Невского (фото В.В.Жердева)
Рисунок 4. Мозаика в тимпане собора св. Александра Невского (фото В.В.Жердева)

Западная апсида является притвором с крыльцом-папертью. Здание стоит на высоком цоколе, к крыльцу-паперти, увенчаному главкой, ведет высокая трехсторонняя лестница (позднее крыльцо застеклили и поставили двери — получился тамбур). Здание завершается восьмигранным световым барабаном с высоким шатром с маленькой главкой. Боковые шатровые башни плотно прижаты к центру, что придает зданию визуальную компактность и некую «зажатость», которая еще более подчеркивается перспективой улицы Дарю и соседствующими зданиями. Высокие окна центрального барабана оформлены трехлопастными наличниками на изящных парных колонках. Гладкие фасады разделяются сложнопрофильным карнизом с декоративными машикулями. В тимпане западной закомары художником А.Е.Бейдеманом был написан образ Христа-Пантократора, который в 1956 г. был замещен мозаичной копией Спаса из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне работы М.Эрзеле (светильник в руках Спасителя был заменен на Евангелие).

Кузьмин ставил задачей создать такое произведение «чтобы каждый русский, живущий в Париже… вспоминал о своем любезном Отечестве… и чтобы в стиле его не было резкого противоречия с окружающими зданиями» [1, 252]. Александро-Невский собор — бесспорный памятник архитектуры, но все же не покидает ощущение

двойственности, которую Кузьмин заложил в своем замысле. По сути, только маленькие главки являются напоминанием, что перед нами православный храм. Даже упомянутые шатровые церкви, построенные по проекту К.Тона, были декорированы пучками колонок, филенками, лопатками, многочисленными закомарами и другими элементами, что в совокупности придавало нарядный облик зданию и черты, которые ассоциировались с русской архитектурной традицией. В произведении Кузьмина эти «русские» детали представлены только в верхней части храма. Основную роль играют сложное оформление наличников с их многопрофильным резным рисунком, трехлопастные, а также килевидные кокошники с крестами в тимпанах над оконными проемами центрального барабана и трехлопастные арки проемов угловых башен. Схожую структуру можно усмотреть на колокольне церкви Живоначальной Троицы в Останкино (1677–1792), колокольне храма Рождества Богородицы в Бутырках (1682-1684). На башнях сдвоенные арки с висячей гирькой чередуются с одинарными арками. Каждая грань центрального шатра украшена двумя окнами-слухами, грани шатров башен — одним. Изначально позолота находилась и на ребрах шатров, и на вершинах шатров под главками. В целом же облик здания лаконичен и суров, особенно до ярусов звона боковых башен. Храм в формах своего экстерьера даже более близок к строениям романского периода с шатровыми башнями: собор Лаахского аббатства (Рейнланд-Пфальц, Германия, XI–XIII вв.), кафедральный собор в Майнце (Рейнланд-Пфальц Германия, X–XV вв.), башня базилики святейшего Сердца Иисуса в аббатстве Паре-ле-Мониаль (Бургундия, Франция, нач. XII в.), церковь Гросс Санкт Мартин в Кельне (XII в.) и др. «Нерусскость» собору св. Александра Невского добавляет и кладка массивных блоков тесанного камня, в то время как русская сакральная архитектура XVI–XVII вв., на шатры которой ориентировался Кузьмин, все же большей частью кирпичная. Более того, кирпичная кладка русских храмов добавляла богатство и сложность фактуре стен и деталям узорочья, в то время как гладкие каменные стены и сухой декор парижской церкви холодны и строги. А вот крыльцо-паперть, сделанное в виде сени, контрастирует

на фоне гладких стен церкви обильным резным декором на колоннах, трехлопастным силуэтом арок, который перекликается с завершением окон центрального барабана, и сложной конфигурацией крыши с золотой главкой. Таким образом, крыльцо, являясь ярким акцентом, отчасти уравновешивает монотонный гладкий низ храма относительно более живописного верха.

По сути, Кузьмину удалось в большей мере выполнить вторую часть своего замысла: сделать здание нечуждым для окружающей застройки столицы католического государства, и если бы не маленькие золоченые главки, то здание вполне могло бы приниматься французами «своим», что, впрочем, и происходило. Хотя сохранился довольно интересный и необычный образец периода эклектики — церковь Воскресения Христова в с. Старая Ольшанка, Тамбовской губернии (1843–1869 гг., арх. К.А.Молдавский), завершением строительства которой руководил как раз Р.И.Кузьмин. Необычное шестиугольное здание с массивным центральным барабаном, увенчанным луковичной главой, и двумя симметричными шатровыми башнями колоколен. Подобный лаконичный и в то же время весьма смелый архитектурный подход в композиции фасадов, сочетания луковичной главы и шатров, вполне мог бы решить и «дуализм» парижской задачи Кузьмина — самобытности и адаптации: традиционный русский купол и «реверанс» в сторону романских храмов Запада в виде боковых шатровых башен.

Однако аскеза экстерьера и его угловатые фасады сменяются сложностью организации внутреннего пространства интерьера. Полукупола в сочетании с конхами апсид образуют ступенчатую конструкцию из полусферических пространств и парусов. Апсиды отделяются от храмового пространства трехпролетными аркадами. Алтарное пространство отделяется резным двухъярусным иконостасом. Естественный свет попадает в храм только через окна центрального барабана и световой фонарь в своде восточной апсиды.

К созданию живописной программы росписей были приглашены братья Е.С.и П.С.Сорокины, М.Н.Васильев, Ф.А.Бронников, А.П.Боголюбов. Программа росписей выдержана в строгой академической манере, при этом каждый из мастеров оставался



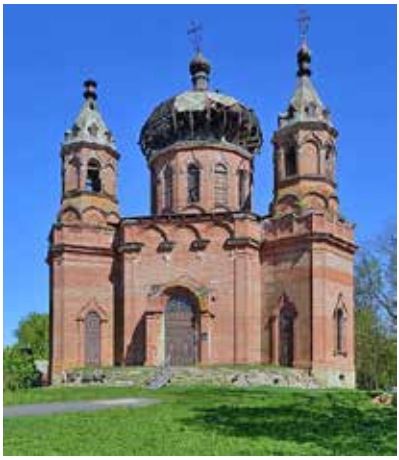


Рисунок 5. Собор св. Мартина Турского и св. Стефана в Майнце (фото В.В.Жердева)
Рисунок 6. Церковь Воскресения Христова в с. Старая Ольшанка (арх. К.А.Молдавский, Р.И.Кузьмин)

верен своему авторскому почерку. Несмотря на это, живописный ансамбль выдержан в едином стилевом ключе и смотрится целостно и гармонично. Более того, золотые фона и сложный рисунок орнаментов становятся связующими элементами сюжетной живописи на стенах и сводах собора.

Е.С.Сорокин-старший (1821–1892) написал образ Спасителя в своде купола, евангелистов Иоанна и Матфея на парусах, Тайную вечерю в восточном полукуполе, Нагорную Проповедь (совместно с Ф.Бронниковым). Им же написаны шесть образов местного чина иконостаса. Справа от Царских врат — Спаситель, Архангел Михаил и св. кн. Александр Невский. Слева — Богоматерь, архидьякон Стефан, свт. Николай Чудотворец. П.С.Сорокин-младший (1836–1886) написал образ Ветхозаветной Троицы над Царскими вратами иконостаса, евангелиста Луку, Рождество Христово (северный полукупол).

Кисти Ф.А.Бронникова (1827–1902) принадлежит образ евангелиста Марка, «Въезд Господень в Иерусалим» в южном полукуполе, а также шесть образов второго яруса иконостаса. На фризе центрального барабана М.Н.Васильев (1826–1900) изобразил

14 пророков и Богоматерь-Знамение. Кисти А.П.Боголюбова (1824–1896) принадлежат два полотна в южной и северной апсидах: «Хождение Иисуса по водам» и «Проповедь Иисуса на Тивериадском озере» (1872 г.).

Сообщения того времени о том, что это «первая отдельностоящая [*русская православная*] церковь в европейской столице, возведенная к тому же в католической стране» [1, 254], несколько преувеличены. К тому времени уже существовали отдельные русские православные храмы в Людвигслюсте (арх. Ж.Рамее, 1808–1811, Мекленбург-Шверинское герцогство), в Штутгарте (арх. Д.Саллучи, 1820–1824, Вюртембергское королевство), в Потсдаме (арх. В.П.Стасов, К.Ф.Шинкель, 1826–1829, Прусское королевство), была построена величественная церковь св. Елизаветы в Висбадене (1845–1855), столице суверенного герцогства Нассау. Для висбаденского храма архитектор Ф.Хоффман также использовал модель, разработанную К.А.Тоном (наиболее близкая по формам церковь св. апостолов Петра и Павла лейб-гвардии Уланского полка в Петергофе) [4]. Формы куполов, фасады висбаденской церкви не вызывают и тени сомнения у зрителя, что перед ним православный храм (местные жители называют его «Griechische Kapelle»). И хотя проект разрабатывал немецкий архитектор, судя по результату, он не преследовал цель «адаптировать» русскую церковь в местной архитектурной среде, более того, тот факт, что храм стоит особняком на высокой горе, делает его более величественным и заметным. В 1862 г. заканчивается строительство надгробной церкви св. Марии Магдалины для вел. кн. Марии Павловны в Веймаре по проекту К.Ф.Штрайххана. Храм в ярко выраженных эклектичных формах сочетает в себе черты немецкого рундбогенстиля (Rundbogenstil), русско-византийского и мавританского стилей. Однако формы храма также более ассоциируются с Православием.

Ставя перед собой задачу создать в центре Парижа собор, в облике которого не было резкого противоречия с окружающей застройкой, Р.И.Кузьмин удачно «ассимилировал» здание русской церкви в местной архитектурной среде. Действительно, выраженная сухость и строгость романских фасадов русского собора роднят его

с традиционной западной храмовой архитектурой, поэтому здание вполне «растворяется» в парижской городской среде. И ярким экзотическим акцентом, каким позднее станут русские церкви в формах московского и ярославского зодчества в других европейских городах, Александро-Невский собор в Париже все же не стал. В его облике присутствует некое шаткое равновесие романских черт фасада здания и русского шатрового пятиглавия. Хотя на конкурс проектов выставлялись идеи с более выраженными самобытными чертами традиционной русской храмовой архитектуры (Петцольд). Более того, уже был построен храм в Висбадене в формах «русско-византийского» стиля и который по роскоши декора и убранства вполне мог соперничать с парижским собором св. Александра Невского. Именно изысканная каменная резьба на фасадах и в интерьере церкви св. Елизаветы в Висбадене становится связующим звеном с готической архитектурой Западной Европы, но при этом декор не вступает в конфликт с «русско-византийскими» формами храма. Безусловно, аскеза экстерьера парижского собора св. Александра Невского была продиктована рекомендацией «не быть расточительным на внешние украшения храма, а сообразить оный в стиле… простом и строгом», что, впрочем, не объясняет стилевого несоответствия архитектурных элементов. В соборе св. Александра Невского нижняя и верхняя части экстерьера стилистически почти не связаны и во внешнем облике начинает доминировать «западная» архитектурная концепция. Однако диссонанс в экстерьере компенсируется «византийской» архитектоникой интерьера и целостной живописной программой, созданной плеядой русских художников.

Примечания:

1. *Антонов В.В., Кобак А.В. и др.* Русские храмы и обители в Европе. — СПб., 2005.

2. Зодчий. Архитектурный и художественно-технический журнал. — СПб., 1891. Табл. 58, 59.

3. *Одерова М.В.* Православная церковь при русском посольстве в

Париже (1816–1917 гг.). Автореферат дис. на соискание степени канд. истор. наук. — М., 2009.

4. Церкви, сочиненные архитектором Императорской Академии Художеств, членом разных иностранных академий Константином Тоном. — СПб., 1838. Табл. VII.

Библиография:

1. *Антонов В.В., Кобак А.В. и др.* Русские храмы и обители в Европе. — СПб., 2005.

2. *Одерова М.В.* Православная церковь при русском посольстве в Париже (1816–1917 гг.). Автореферат дисс. на соискание степени канд. истор. наук. — М., 2009.

3. *Полисадов В.П.* Письма о путешествии нашей духовной миссии в Париж и об освящении парижской церкви. — СПб., 1861. — С. 18–34.

4. *Тюльпанов Н.А.* Александро-Невский собор. — Париж, 1995.

5. *Черкасов-Георгиевский В.* Русский храм на чужбине. — М., 2003. — С. 109–117.

П.Л. Баранов

АРХИТЕКТОР КАРЛ БЛАНК НА СЛУЖБЕ У ГРАФА И.И. ВОРОНЦОВА

Судьба архитектора Карла Ивановича Бланка и графа Ивана Илларионовича Воронцова связана с усадьбами, церквями и дворцами в Москве, московской и владимирской областями. В статье выявлены самые характерные признаки архитектурного стиля Карла Бланка, прослежен синтез московского строительства XVII века и европейского барокко, выявлена роль архитектора и его вклад в изменение стиля индивидуальных дворянских ансамблей и типологии церквей Москвы и ее окрестностей во второй половине XVIII века.

The fate of the architect Karl Blank and Ivan Vorontsov associated with mansions, churches and palaces in Moscow and Vladimir regions. The article reveals the most characteristic features of the architectural style of Karl Blank, traced the synthesis of the Moscow building of the XVII century and the European Baroque, revealed the role of the architect and his contribution to the change of style of noble individual ensembles and typology of Moscow's churches and its surroundings in the second half of the XVIII century.

Ключевые слова: архитектор Карл Иванович Бланк, граф Иван Илларионович Воронцов, храм Святителя Николая в Звонарях, Киово-Спасский храм в Лобне, церковь села Каликино, усадьба Вороново.

Keywords: architect Karl Blank, earl Ivan Vorontsov, Church of St. Nicholas in Znonorjah, Kiowa-Spassky church in Lobnya, church in village Kalikino, barton Voronovo.

Долгая история взаимоотношений архитектора Карла Ивановича Бланка (1728–1793) и графа Ивана Илларионовича Воронцова

(1719–1786) была связана с большими достижениями в области градообразующего архитектурного искусства. Их объединяли не только общая эстетическая платформа и любовь к прекрасному, но и то, что они принадлежали к одному поколению.

Отец Карла Бланка Иван Яковлевич Бланк тоже был архитектором. Имея в своем творческом списке уже несколько авторских церквей, он принимал участие и в совместных работах с М.Земцовым и другими архитекторами в Царском Селе, Красном Селе, а также в Санкт-Петербурге и Петергофе. Неожиданно во время т.н. «волынщины» он оказался в опале и был отправлен с семьей в Тобольск. По дороге в Сибирь, не выдержав всех перипетий насильственного переезда, умирает его супруга.

Ссылка длилась всего несколько месяцев, поскольку власть в Петербурге поменялась, и Ивану Яковлевичу вместе с семьей было дано разрешение вернуться в северную столицу. Но он принимает другое решение и приезжает в Москву, где и остается до самой своей смерти. Кстати, находясь в Тобольске, маленький Карл начинает обучаться архитектуре под руководством своего отца. С ним учится и его друг — будущий выдающийся архитектор Александр Кокоринов, которого Иван Яковлевич Бланк забрал с собой в Москву.

Но вскоре юный Карл остается и без отца. Оказавшись без родительского попечения, он все же находит возможность продолжить свое образование под руководством других архитекторов середины XVIII века, чтобы уже в 50-е годы приступить к самостоятельной работе.

Первым местом, где начинающему архитектору предстояло проявить себя, был Воскресенский собор Нового Иерусалима. Весьма показательно, что он не только стал покладистым исполнителем проекта В.В.Растрелли, который прислали ему из Санкт-Петербурга, но и проявил свои инженерные способности, рискнув изменить по собственному усмотрению скульптурный декор. Работа над Воскресенским собором делает его известным среди узкого круга московской элиты того времени. По мере того, как значимость Карла Бланка росла, его заказчиками становились П.Б.Шереметев, А.П.Бестужев-Рюмин, С.Ф.Апраксин, П.А.Румянцев-Задунайский и многие другие. Среди этих высоких и влиятельных особ была и

Екатерина II, которая не раз обращалась к Карлу Бланку на протяжении всего своего царствования. Но наибольшее количество произведений было построено Бланком по заказу именно Ивана Илларионовича Воронцова. Можно сказать, что их связала не только архитектура, но и невидимая нить судьбы. Дело в том, что супруга Ивана Илларионовича была дочерью того самого Артемия Петровича Волынского, друга Ивана Яковлевича Бланка, из-за которого ему пришлось пострадать во время царствования императрицы Анны Иоанновны. Напомним, что верность в дружбе и способность сострадать глубоко почитались в ту эпоху, являясь неотделимыми от такого понятия, как дворянская честь. Нет сомнений, что столь же высокое нравственное чувство, присущее и богатому заказчику Воронцову, и архитектору Бланку, определяло то, что они оба оставались в душе созидателями, стремившимися воплотить свое видение мира в конкретных архитектурных образах.

Отмечая довольно успешную реализацию архитектурного таланта Карла Ивановича Бланка, которому обширные знания и богатые навыки помогали на протяжении нескольких десятилетий удержаться на всех своих должностях при переходе от барокко к классицизму, приведу любопытное письмо, обнаруженное мною в РГАДА. В нем архитектор, обращаясь к Екатерине II, говорит как о своем продвижении по службе, так и о том, в каких строительных проектах он принимал непосредственное участие. Итак, вот почти полный текст этого письма:

«Бьет челом коллежский советник Карл Иванович сын Бланк, а о чем мое челобитное тому следуют пункты:

...

В службу вашего императорского величества вступил, по указу правительств сената в 1745 году декабря 10 дня архитекторским учеником московской губернской канцелярии в ведомство архитектора Коробова, в 1749 году августа 31 дня указом правит сената произведен в архитекторские газели, с рангом армейского поручика. И переведен ведомство канцелярии от строения в московскую гоф интедантскую кантору к придворным строениям, в 1754 марта 24 дня указом онаго сената награждением капитаном, и того же 1754 года мая 9 дня по высочайшему ее императоского величества блаженная и вечныя славы достоиныя памяти государыня императрицы Елисаветы Петровны

имянному указу за бытность мою при трении вновь, на место его ревшаго головинского дворца пожалован секунд майор, потом правительствующим сенатом жалован в 1755 апреля 11 в архитекторы, в 1759 дек 3 примиер маиором, в 1763 мая 10 дня по высочайшему вашего императорского величества имянному указу и по докладу главного директора канцелярии ... господина действ тайного советника и разных Орденов кавалера Ивана Ивановича Бецкаго, пожалован в надворные советники, а в 1770 году по данной моей челобитой за болезнию от службы отставлен, с награждением чина коллежского советника, в 1772 году во время уже бытности в отставке по надобности правительствующаго сенатом определен был, к поправению состоящего в окрестности москвы дорог и находился при оном более года, в 1774 году был при строении пречистенского дворца, в 1775 апреля 6 по высочайшему вашего императорского величества указу паки определен в службу в ведомство экспедиции Кремлевского строения, где и поныне находят все поручения мне от оной дела относительно до Кремля исправляю и неотходя от сих возлагаем на меня сею экспедицию должностей и исправлении в 1778 году по всевысочшему вашего императорского величества имянному указу преподу чего мне производить строения екатерининского дворца, при котором равно нахожусь и поныне...

Подпись (Карл Бланк)

7 сентября 1793 г.» [1].

Попытаемся выявить самые характерные признаки архитектурного стиля Карла Бланка. В первую очередь отметим его особенный скульптурный декор, который связан с развитием всего архитектурного замысла, а также то, что большинство его храмов, заказанных Воронцовым, построены по единому плану «кораблем». К храмам такого типа относятся храм Святителя Николая в Звонарях, Киово-Спасский храм в Лобне, церковь села Каликино Ростовского района Ярославской области (она, к сожалению, не сохранилась), а также церкви сел Свитино и Белкино. Добавим к сказанному, что именно с храма Святителя Николая в Звонарях К.И.Бланк предстает как архитектор московской знати, которую он покорил синтезом двух традиций — европейской и московской.

Не ставя перед собой задачи рассмотреть скрупулезно каждый архитектурный памятник, остановимся на Киово-Спасском храме в Лобне, построенном для графа Воронцова в 1762–1763 годах. Этот храм лучше всего сохранился до нашего времени. Он расположен в восточной части прекрасной усадьбы XVIII века, почти на берегу озера, к которому обращен южный фасад храма. Вертикали храма и колокольни являются архитектурными доминантами в панораме усадебного комплекса.

Кирпичная, оштукатуренная двухэтажная церковь построена в стиле барокко. Трехчастная продольно-осевая композиция здания складывается из храма типа «восьмерик на четверике» с прямоугольной апсидой, небольшой квадратной в плане трапезной с притвором и трехъярусной колокольней с закрытой папертью на западе. Стройная объемная композиция отмечена двумя вертикальными акцентами — основным объемом храма и колокольней. Симметрия продольной композиции нарушается южным прямоугольным в плане приделом, заслоняющим первый этаж храма, апсиды и трапезной. Четверик храма имеет поперечную ориентацию. Широкий восьмерик несет световой четырехгранный барабан с маковичной главкой и простым крестом. Апсида и трапезная с притвором равны по высоте, ниже четверика храма и имеют скругленные углы. Ярусы колокольни — квадратные в плане, в третьем ярусе углы слегка скошены. Завершается колокольня глухим четырехгранным, со срезанными углами, барабаном, увенчанным шпилеобразной главкой с крестом.

Фасады четверика храма строго симметричны, в три оси. Проемы первого этажа храма имеют лучковые перемычки. В центре расположен вход, по бокам — окна. Проемы обрамлены рамочными наличниками с ушами и клинчатыми замками. Углы первого этажа обработаны рустованными пилястрами, между которыми выпущены скругленные углы. Междуэтажный карниз дробно профилирован, сильно раскрепован на углах. Фасады четверика во втором этаже имеют двухсветную композицию. Крупные арочные проемы первого света оформлены рамочными наличниками с ушами. Овальные «лежачие» окна второго света обрамлены рамочными наличниками. На месте замковых камней всех проёмов второго этажа помещены замечательные лепные херувимы, обладающие выразительной индивидуальной характеристикой.

Угловые пилястры, между которыми выпущены округления, имеют красиво прорисованные ионические капители с гирляндами; южный и северный фасады четверика завершены треугольными фронтонами с лепными композициями «Всевидящего ока» в тимпанах; грани восьмерика прорезаны арочными окнами с рамочными наличниками и ушами; замковый камень каждого проема трактован в виде лепного картуша; под подоконниками помещены прямоугольные «накладные доски»; угловые пилястры украшены нарядными коринфскими капителями; энергично раскрепованный на углах карниз профилирован; барабан с прямоугольными окнами, обрамленными рамочными наличниками, на углах акцентирован валютами; апсида, имеющая на каждой стороне по одному окну в первом и втором этаже, повторяет декор храма; нижние окна с лучковыми перемычками и верхние арочные окна обрамлены рамочными наличниками с ушами; на углах расположены аналогичные пилястры; фасады трапезной в две оси окон отделены от притворов в одну ось окон широкой рустованной пилястрой на первом этаже и сдвоенными пилястрами ионического ордера на втором; характер пилястр, карнизов, форма и декор окон повторяют фасады четверика храма, только без лепных херувимов на втором этаже.

Нижний храм перекрыт сомкнутым сводом и тремя арочными проемами соединен с апсидой, завершающейся трехлотковым сводом. Широкий коробовый проем открывается из храма в южный придел, перекрытый лотковым сводом. Бесстолпная трапезная перекрыта коробовым сводом. Нижний ярус колокольни перекрыт сомкнутым сводом. На втором этаже храма четверик переходит при помощи тромпов в восьмерик, с сомкнутым сводом и отверстием для барабана. Три арочных проема ведут в апсиду, перекрытую тремя лотками. Трапезная перекрыта полулотковым сводом, притвор — коробовым. В западной паперти расположена бетонная лестница с металлическими ажурными перилами. Стены побелены. Настенная живопись фрагментарно расчищена в храме второго этажа: круглые медальоны с поясными изображениями святых, расположенные между первыми и вторыми световыми окнами. На первом этаже пол выложен белокаменными квадратными плитами. На втором этаже пол — цементный, из двухцветных квадратов, солея — белокаменная.

К бесстолпному помещению храма, во втором этаже, завершающемуся массивным восьмериком, с востока примыкает прямоугольный алтарь, с запада — небольшая трапезная с притвором и колокольня в три яруса со шпилем. В обработке фасадов здания использованы лепнина, рустованные лопатки, а также спаренные лопатки и спаренные пилястры коринфского ордера. Боковые фасады двухсветного четверика верхней церкви увенчаны фронтонами. До недавнего времени на северный фасад был обращен ажурный металлический балкон на белокаменных кронштейнах. Интересны маскароны над окнами, наделенные выразительной индивидуальной характеристикой.

Каждый ярус колокольни прорезан крупными арочными проемами. В первом ярусе углы обработаны рустованными пилястрами. Во втором ярусе пилястры украшены филенками, в третьем использованы пилястры коринфского ордера. Углы третьего яруса декорированы пилястрами с валютами в капителях. Мелко профилированные карнизы ярусов сильно раскрепованы на углах. Паперть и южный придел имитируют декор первоначальных объемов. Фасад придела делиться рустованными пилястрами на три неравные части с двумя, тремя и одним окном. Проемы имеют лучковые перемычки, оформлены рамочными наличниками с ушами и клинчатыми замками.

Данный памятник не только напоминает нам традиционный план «кораблем», но и позволяет рассматривать его как один из излюбленных типов храмовой архитектуры Карла Бланка, который довольно часто, увлекаясь геометрией, исключает скругленные апсиды, позволяя себе делать на востоке скругленные углы и, кроме того, излюбленные восьмигранные барабаны с особенно выделяющимися сдвоенными пилястрами и вытянутыми вверх окнами.

Авторство Бланка полностью подтверждается декором, где используются зодчим ангелочки с различным направлением крыльев и характерными поворотами головок. Все это мы и встречаем в Вороново и в церкви Николы в Звонарях (к сожалению, неизвестно, как был декорирован храм в нижней части, но именно здесь уже

заметна попытка отойти от выделенной апсиды из архитектурного объема храма, что, кстати, и произошло впоследствии), в церкви Климента папы римского и в церквях Кира и Иоанна на Солянке и Бориса и Глеба на Арбате и др.

Овальные окошечки второго яруса используются также на всех, нами перечисленных, ранних памятниках, и также появляются в его светских постройках, относящихся к раннему периоду творчества зодчего.

Выстроенный на средства графа И.И.Воронцова в 1779 году, этот памятник и по структуре, и по декору особенно близок к несохранившейся Успенской церкви в селе Свитино. Предположительно, такой же была и церковь, построенная в усадьбе графа в селе Каликино (тоже не сохранившаяся и известная по одной лишь фотографии). К этому же типу относится и церковь Бориса и Глеба в Белкино, освященная в 1773 году. К 1960-ым годам от нее остались лишь стены и часть кровли, весь декор и интерьеры были уничтожены.

Но в усадьбе сохранился и центрический двухэтажный дом, имеющий сходство с полуразрушенным домом в усадьбе Батыево, тоже принадлежавшей И.И.Воронцову. Известно, что оба здания были выстроены по типовому чертежу архитектора Карла Бланка. Как мы уже отметили, зодчий часто строит различные культовые здания по уже знакомому плану. Также был изначально спроектирован и усадебный дом, который в дальнейшем лишь немного видоизменялся. Из всего внутреннего великолепия осталась лишь небольшая часть замечательных росписей, которые позволяют представить интерьеры этого прекрасного усадебного дома.

Издавна усадьба Вороново принадлежала старинному дворянскому роду Волынских. В XVI и XVII веков все постройки небольшой усадьбы были деревянными. С 40-х годов XVIII века, когда имение перешло к графу Ивану Илларионовичу Воронцову, начался период расцвета усадебного строительства. Тогда была сформирована регулярная планировка дворцово-паркового ансамбля и построены главный дом, Голландский домик и церковь Спаса с колокольней по проектам архитектора Карла Бланка.

Общая композиция усадьбы отличается регулярностью, характерной

для второй половины XVIII века. Перпендикулярно старой Калужской дороге проложена центральная ось композиции аллеи, с которой открывается вид на главный дом. За главным домом к пруду спускается регулярный сад, масштаб которого соответствуют протяженности дома. В разбивке сада использована трехлучевая планировка. На берегу пруда находится Голландский домик.

Одноглавая, центрическая Спасская церковь построена по проекту архитектора Карла Бланка. Композиция церкви типична: «восьмерик на четверике», завершенный граненым куполом и увенчанный восьмигранным барабаном с главкой. Церковь характерна для позднего барокко именно скульптурностью своего объема, полукруглыми завершениями углов, раскреповками антаблемента, круглыми и овальными окнами, а также излюбленным этим архитектором пластическим и орнаментальным декором. Но в трактовке ордера уже видны черты зарождающегося классицизма.

В интерьере находится трехъярусный позолоченный иконостас XVIII века, с богато развитыми так же, как во внешнем облике церкви, декоративными и скульптурными элементами, что придает ему вид своеобразной малой архитектурной формы, искусно включенной и соотнесенной с самим зданием. Стены расписаны маслом сюжетными и орнаментальными мотивами уже в XIX веке.

В усадьбе Вороново мы находим и замечательный образец колокольни XVIII века, гармонично вписанной в природу, привлекающей красотой своих пропорций и изяществом скульптурного убранства. Она построена после 1766 года, так как на плане более раннего времени еще не значится. Колокольня имеет четыре яруса. Три нижних прорезаны широкими арочными проемами, четвертый — аттиковый с круглым небольшим окном. Характерные черты позднего барокко проявляются в спаренных по углам колоннах, раскрепованных фронтонах, широких арочных проемах с типичным для Бланка скульптурным декором.

Усадьба интересна и своей садово-парковой архитектурой, в которую гармонично вписан голландский дом. Здание представляет из себя двухэтажную постройку с мансардой из красного кирпича, в которой главный декоративный элемент фасада е высокий ступенчатый щипец, украшенный валютами с расчлененным горизонтально и

вертикально карнизом и плоскими пилястрами. Этот достаточно редкий «этнографический» акцент дополняет европейский арсенал архитектурных приемов Бланка.

Занимаясь строительством как дворцов и усадеб, так и церковных построек, архитектор не только выработал свою собственную манеру, но и сильно эволюционировал, следуя моде и вкусам своего времени. В постройках Карла Бланка мы прослеживаем синтез приемов московского строительства XVII века и европейского барокко, что позволяет четче выявить роль архитектора и его вклад в изменение стиля индивидуальных дворянских ансамблей и типологии церквей Москвы и ее окрестностей во второй половине XVIII века на службе у графа Иван Илларионовича Воронцова, как у одного из главных заказчиков зодчего на протяжения всей жизни.

Библиография:

1. РГАДА Ф. 1239. Оп. 3. Д. 33832.

2. *Каждан Т.П.* Реминисценции барокко в творчестве К.И.Бланка // Барокко в России. — М., 1994.

3. *Каждан Т.П.* Страница биографии архитектора К.И.Бланка // Искусствознание 1/00. — М., 2000.

4. *Тыдман Л.В.* Работа архитектора К.И.Бланка в Кускове (Заказчик и архитектор в XVIII веке) // Русское искусство барокко. — М., 1977.

П.Л. Баранов

БИОГРАФИЯ К.И. БЛАНКА И ХРОНОЛОГИЯ ОСНОВНЫХ ЭТАПОВ ЕГО АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Биография Карла Бланка достойна особого внимания. Семья архитектора попала в Россию еще при Петре Первом. Карл Бланк начал свою карьеру учеником архитектора Ивана Коробова в 1745 году. В 1749–1759 годах Бланк как архитектор восстановил Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря и создал богатую отделку. О признании выдающегося таланта Бланка свидетельствует стремительная служебная карьера. С 1762 года К.И.Бланк становится ведущим московским архитектором, он занимается всеми первостепенными заказами, поступающими как от императрицы, так и от московской знати. Главным признанием мастерства было приглашение следить за восстановлением Кремля после «нашествия» Баженова, чем Бланк занимался долгое время.

Biography Karl Blank worthy of special attention. Architect family came to Russia under Peter the First. Karl Blank began his career as an apprentice architect Ivan Korobov in 1745. In the years 1749–1759 form as an architect restored the Voskresensky Cathedral of the New Jerusalem Monastery. On recognition of outstanding talent Blank shows rapid service career. Since 1762 Blank became the leading architect of Moscow, he deals with all paramount orders coming from both the Empress and by the Moscow nobility. The main recognition skills were invited to follow the Kremlin's recovery after the «invasion» Bazhenov than Blank takes a long time.

Ключевые слова: архитектор Карл Иванович Бланк, Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря, Московский Синод, императрица Екатерины II, церкви Кира и Иоанна на Солянке и Великомученицы Екатерины на Всполье, Воспитательный дом на Москве-реке, усадьба Кусково.

Keywords: architect Karl Blank, Voskresensky Cathedral of the New Jerusalem Monastery, Moscow Synod, Empress Catherine II, Church of Kira and Ioana on Solyanka and Catherine on Vspolie, Foundling Hospital on Moscow River, Kuskovo Estate.

Биография Карла Ивановича Бланка достойна особого внимания, так как рассказывает о судьбе потомка обрусевших иностранцев, навсегда связавших свою жизнь с Россией, с событиями истории и определивших ее архитектурное наследие.

Происхождение и семейная история

Предки архитектора, предположительно, французские гугеноты, бежали от преследований и жили с XVII века в Германии. Во время своего европейского путешествия по Саксонии, издавна славившейся своими ремеслами по обработке металла, Петр I заприметил мастера кузнечного дела Якова и пригласил его в Россию на Олонецкие железоделательные заводы. Яков согласился. Новые горные заводы были построены в Сибири в 1701 и 1702 годах, они имели большое стратегическое значение, так как стали покрывать потребности армии в оружии, пушках и снарядах, вложив свою лепту в военные победы Петра. Сын Якова, Иоганн-Фридрих, или, на русский манер, Иван Бланк, (1708, Олонец — 10 февраля 1745, Москва) поначалу работал в качестве переводчика у одних из первых архитекторов Петербурга: Г.И.Маттарнови, приехавшего в Россию в 1714 году по приглашению А.Шлютера, и Н.Ф.Гербеля, выходца из немецкой части Швейцарии. У них он и обучился основам профессии и сам стал одним из заметных зодчих Петербурга первой половины XVIII века. Иван Бланк известен как архитектор фонтанов в Петергофе, церквей Знаменской в Царском селе и Троицкой в Красном селе, а также в соавторстве с М.Г.Земцовым он построил церковь Симеона и Анны в Санкт-Петербурге в 1731–1734 годах.

Иван Яковлевич Бланк был помощником, другом и соратником талантливого столичного теоретика и практика градостроительства Петра Еропкина. Еропкин был близок с кабинет-министром и видным государственным деятелем Артемием Петровичем Волынским (сестра

архитектора была его женой). Волынский работал над проектом государственных реформ. Он и его главные «конфиденты», блестяще образованные для своего времени, сошлись на почве вражды к иноземцам-временщикам при дворе императрицы Анны Иоанновны. По-видимому, Иван Бланк уже ощущал себя русским патриотом и разделял воззрения своего друга Еропкина. В политической схватке кабинет-министр А.П.Волынский, советник А.Ф.Хрущев и архитектор П.М.Еропкин проиграли Бирону, за что и поплатились. Они были обвинены в подготовке заговора и публично казнены. 27 июня 1740 года Волынскому на Сытной площади вырвали язык, а затем отрубили правую руку и голову, после этого обезглавили и Еропкина. Этот случай чрезмерного наказания был признан последующими правителями, особенно Екатериной II, исторической ошибкой.

Пострадал и И.Я.Бланк: он был приговорен к битью кнутом и бессрочной ссылке в Сибирь. В течение четырех месяцев везли опального зодчего с семьей до Тобольска. В дороге, не выдержав всех перипетий насильственного переезда, умерла супруга архитектора, и юный, двенадцатилетний Карл и две его сестры остались без матери. Ссылка длилась несколько месяцев. В Тобольске Карл познакомился с мальчиком Александром Кокориновым, с которым они вместе начали учиться архитектурному делу у Ивана Яковлевича.

Вскоре в Санкт-Петербурге произошел дворцовый переворот, и семье Ивана Бланка было разрешено вернуться. Но архитектор был настолько обижен на столицу, что не пожелал туда возвратиться, и обосновался в Москве, куда вместе с Бланками переехал и юный А.Ф.Кокоринов. Впоследствии Александр Филиппович Кокоринов станет одним из видных столичных архитекторов, займет место директора (1761), а позже ректора Императорской Академии Художеств (1765), войдет в историю искусств как один из зачинателей стилистического направления классицизма в России. В Москве Иван Яковлевич Бланк продолжает свою архитекторскую деятельность и продолжает обучать сына: он был на практике знаком с архитектурными идеями своего времени и мог передать обширные навыки. Его друг и учитель Петр Еропкин провел около восьми лет за границей, изучая творения итальянского искусства и трактаты великих архитекторов. Он владел итальянским

и французским языками; в соавторстве с Михаилом Земцовым создал первый архитектурно-строительный трактат «Должность архитектурной экспедиции», посвященный правам и обязанностям архитекторов: перевел труды выдающегося итальянского архитектора Андреа Палладио (1508–1580) на русский язык с собственными комментариями.

Вскоре, 10 февраля 1745 г., И.Я.Бланк скоропостижно умирает. Семнадцатилетний Карл Бланк осиротел, но был поддержан семейством Воронцовых.

Период ученичества, покровительство И.И. Воронцова и первые творческие контакты

С 1745 по 1749 годы Карл Бланк становится учеником архитектора Ивана Коробова, войдя в строительные команды И.К.Коробова и П.В.Обухова. Он очень быстро осваивается в профессии и стремительно поднимается по карьерной лестнице вверх, безусловно, пользуясь покровительством семьи Воронцовых. В Москве зодчий жил на Рождественке рядом с графом Иваном Илларионовичем Воронцовым (1719–1786) и фактически был его домашним архитектором. Иван Илларионович был женат на троюродной сестре императрицы Елизаветы Петровны Марии Артемьевне Волынской, которая была возвращена из монастырской ссылки. Мать Марии Волынской Александра Львовна Нарышкина приходилась родной племянницей царице Наталье Кирилловне, матери Петра I. Императрица Елизавета в день свадьбы Волынских вернула молодожена родовое имение Вороново. Связь Бланка и Ивана Илларионович основывалась изначально на трагических семейных событиях. Долгая история взаимоотношений архитектора и его заказчика, просвещенного на европейском уровне и много повидавшего, одержимого страстью к строительству (Церковь Николы в Звонарях, усадебный комплекс в Вороново и Белкино, церковь в Каликино и Свитино), дала заметные достижения как в области обновленных решений подмосковных усадеб, обустраиваемых вышедшим в отставку владельцем, так и городских владений, сохраняющих свою градостроительную ценность до наших дней. Этих представителей

одного поколения объединяли общие эстетические взгляды, они оба были созидателями эпохи Просвещения, стремившиеся воплотить свое видение мира и рационально обустроить его. Неслучайно на портрете «Артемий, Анна и Евдокия, дети графа Воронцова» (1755) из собрания Государственной Третьяковской галереи австрийский живописец Г.-К. фон Преннер (приезду которого для написания портрета императрицы Елизаветы способствовал граф С.Р.Воронцов) изобразил парк со сложным архитектурным сооружением — павильоном-бельведером — в итальянском вкусе с торжественными лестницами-пандусами, ведущими к большому арочному проему с фронтоном, стенами с экседрами, колоннами и скульптурами на аттике на фоне неба. Выбор такого мотива для семейного портрета много говорит о просвещенности его заказчика.

В сентябре 1748 года архитектор П.В.Обухов вместе с известными зодчими А.П.Евлашевым и И.Я.Шумахером устроил экзамен ученикам Карлу Бланку и Александру Кокоринову, «которые подлежащие принципы архитектуры обучали и при казенных работах на практиках всегда бывают неотменно и себя держат порядочно и по экзаминации в теории и практике по заданным им вопросам о регулах... архитектуры, о расположении покоев и об укреплении фундаментов с ясными доказательствами явились весьма достойными награждения быть гезелями» [1]. Решение вопроса задержалось, так как архитектор Д.В.Ухтомский представил к званию гезеля также двух своих учеников. В мае 1749 году юный Карл Бланк сдал экзамен на это звание — «гезеля» — самому Франческо Бартоломео Растрелли и был прикомандирован в помощники к А.П.Евлашеву. Обер-архитектор особо отметил мастерство К.Бланка как искусного рисовальщика и «инвентора» (сочинителя) деталей. В августе Сенат утвердил всех четырех в звании «гезеля», с жалованьем по 250 рублей в год.

Соприкосновение на практике со многими архитекторами своего времени в Москве и Санкт-Петербурге и знание их произведений дало Карлу Бланку необходимый опыт, позволивший ему уже в 1750-е годы приступить к самостоятельной работе.

Работа по восстановлению собора в Новом Иерусалиме (1749–1759). Профессиональный успех

Комплекс Новоиерусалимского монастыря был построен во второй половине XVII века. В 1723 году рухнул шатер — перекрытие каменной «ротондой» — Воскресенского собора. В 40-х годах XVIII века Ф.-Б. Растрелли составил проект нового шатра [2], осуществленного гезелем архитектуры Карлом Бланком [3] в 1749–1759 годах. Бланку принадлежали инженерные идеи и вся богатая отделка, с широким применением лепки. Именно благодаря этому, после окончания строительства или точнее сказать восстановления собора к архитектору пришло и общественное признание.

Внутри Бланк создал типичную декорацию середины XVIII века. Смелый молодой зодчий, ощутив самостоятельность, мало считался с эскизом Ф.-Б.Растрелли и предельно насытил интерьер собора архитектурными украшениями. Перегрузка самой разнообразной орнаментикой создала, по мнению И.Э.Грабаря, «впечатление несогласованного набора мотивов» [4]. И все же, несмотря на дробность бесчисленных украшений, они производили впечатление своеобразной сказочной красоты, особенно благодаря яркому сочетанию белого и бирюзового цветов.

Законченный в 1759 году Воскресенский собор стал местом паломничества. Все любовались невиданным богатством украшений, беспредельной фантазией архитектора.

О признании выдающегося таланта Бланка свидетельствует стремительная служебная карьера этого совсем еще молодого человека: в двадцать один год он становится гезелем, через несколько месяцев получает офицерский ранг поручика, в мае 1753 г. — звание архитектора, в марте 1754 г. — чин капитана, в конце этого же года — секунд-майора. Наконец, в апреле 1755 г. Бланку присваивают звание архитектора.

Рост интереса дворянства к искусству архитектуры, заказчики К.И.Бланка и основные работы

В 1761 году император Петр III издал указ «О вольности дворянства», значительно расширяя тем самым права аристократии. Дворяне смогли

беспрепятственно выезжать за границу, освобождались от обязательной военной и гражданской службы. Многие устремились в свои загородные усадьбы, устраивая их по примеру иностранных.

Во время коронационных торжеств К.И.Бланка замечает императрица Екатерина II и становится главной заказчицей на протяжении долго времени. В творчестве зодчего зрелой поры органично сплетались мотивы уже отживающего барокко и только-только проникающего в Россию классицизма. Возможно, потому и приглянулось оно Екатерине, всегда пристально следившей за европейской культурной модой.

С 1762 года К.И.Бланк становится ведущим московским архитектором, он занимается всеми первостепенными заказами, поступающими как от императрицы, так и от московской знати. В эти годы построены многочисленные дворцы, церкви и усадьбы Москвы и окрестностей по его авторским проектам или под его руководством.

В 1764 году Бланк назначается главным архитектором Московского Синода.

В 1760-е годы Екатерины II самолично заказала ему строительство двух московских церквей Кира и Иоанна на Солянке и Великомученицы Екатерины на Всполье, а также самое большое здание того времени в Москве — Воспитательный дом. В последующем он стал главным архитектором гоф-интендантской конторы Москвы. Но главным признанием его мастерства было приглашение уже в почтенном возрасте следить за восстановлением Кремля после «нашествия» Баженова, чем Бланк занимался долгое время.

В 1770-е годы Бланк возглавил Экспедицию Кремлевского строения, в которой состоял в 1780–90-е годы.

По мере того как слава Карла Бланка росла, его заказчиками становились П.Б.Шереметев [5], С.Ф.Апраксин, П.И.Панин [6], А.П.Бестужев-Рюмин [7], П.А.Румянцев-Задунайский [8] и представители многих других значимых родов российской империи. Среди этих высоких и влиятельных особ была и Екатерина II, не раз обращавшаяся к Карлу Бланку на протяжении своего царствования. Значительное количество построенных, достроенных и перестроенных зданий Карлом Бланком в Москве и ее окрестностях, его постоянная занятость говорят об успешной реализации архитектурного таланта мастера. Гибкость и

фантазия вместе с обширными знаниями и богатыми инженерными навыками помогли ему на протяжении нескольких десятилетий удержаться на всех должностях, несмотря на изменения вкусов двора и общества в период переход от елизаветинского времени к екатерининскому, от барокко к классицизму.

Бланк занимался строительством многочисленных светских зданий. Среди них — дворцы Екатерининский (екатерининские казармы), Головинский, Пречистенский и многие другие. Зодчий выстроил несколько частных усадеб и усадебных церквей для знати: усадьба Вороново для Воронцовых, церковь в Киово для Воронцовой, церковь в селе Дмитровское, церковь в селе Омофорово для помещика Дубровского и другие.

Остановимся на наиболее заметных творениях архитектора.

Выйдя в отставку, Иван Илларионович Воронцов поселился с семьей в Воронове, где занялся обустройством усадьбы. По проекту архитектора Карла Бланка были выстроены в 1760-е годы усадебный дом, Спасская церковь в стиле барокко и Голландский домик по типу бюргерских домов XVI века, чрезвычайно модных в то время. В 1775 году Екатерина II, возвращаясь из Каширы, посетила усадьбу Вороново. В память о посещении в усадьбе на главной аллее парка за прудом были поставлены каменные обелиски. И.И.Воронцов скончался в 1786 году и был погребен в усадьбе Вороново.

«Голландский дом» — типичное для романтического направления архитектуры классицизма двухэтажное сооружение у пруда, стилизованное под голландское национальное зодчество (60-е гг. XVIII в.).

В 1764 году К.И.Бланк приступил к строительству гигантского здания Воспитательного дома на Москворецкой набережной близ Кремля. В его основу лег переработанный им проект Георга-Фридриха Фельтена (1730–1801), ознаменовавший поворот к формам классицизма в московской архитектуре. Это стало самой масштабной работой архитектора в Москве.

Руководя строительством, Карл Бланк далеко не всегда придерживался проекта; со значительными архитектурными изменениями завершена к концу 1760-х годов первая очередь — западный «квадрат». Современная

концепция и сдержанная декорация фасадов, четкая симметрия и хорошо продуманная композиция подчеркивают явный переход к классицизму.

Воспитательный дом должен был стать сложным, многофункциональным общественным сооружением, первым в России, поэтому зодчим были решены многочисленные вопросы. Архитектор разработал все стороны проекта. Здание рассчитывалось на восемь тысяч мест, должно было состоять из центрального четырехэтажного, увенчанного куполом, строения и двух боковых корпусов, квадратных в плане. Перед фасадом было предложено разбить регулярный сад. Вокруг сооружений имелись дворы с корпусами, которые состояли из складов, хозяйственных и жилых помещений для персонала. Воспитательный дом знаменует поворот русского зодчества к новым формам.

В 1760–70-е годы Карл Иванович принимал участие в строительстве усадьбы Кусково для П.Б.Шереметева, а также выступал в роли «консультанта по изяществу» и консультировал его по другим постройкам как в Москве, так и в Санкт-Петербурге [9]. В 70-х годах Петр Борисович ежегодно выплачивал зодчему 200 рублей. Усадьба имела вид увеселительной загородной резиденции, где гости не только отдыхали, но и много узнавали нового о культуре и искусстве европейских стран. По проекту Шарля де Вайи К.И.Бланком в 1769–1775 годах был построен роскошный деревянный Дворец, оформленный в различных художественных стилях. Под руководством К.Бланка в 1765–1766 годах построен павильон «Эрмитаж». Этот один из лучших памятников парковой архитектуры в русском зодчестве XVIII века построен в стиле барокко. В нем удивительно гармонично синтезированы архитектура и скульптура. Интерьер был снабжен уникальными подъемными механизмами. В усадьбе создан регулярный парк, напоминающий французский Версаль. В Американской оранжерее гости усадьбы знакомились с экспозицией музея керамики «Фарфоровый бенефис».

Церковь Климента, папы Римского, была построена в 1769–1774-х годах. В мае 1770 года К.М.Матвеев доносил, что «церковь каменным обширным строением и внутри иконостасами совсем окончена» [10]. Последний из престолов церкви был освящен в мае 1774 года.

В 1769–1775-х годах под руководством архитектора Карла Бланка начали сооружать Люберецкий дворец (Большой дом). Зодчий предложил

одноэтажный загородный дом, но с нужной торжественностью, с антресолями, с вместительным парадным залом, приемными комнатами, опочивальней, столовой с красивым расположением колонн.

Специально под будущее строительство примерно там же, где сегодня располагается Люберецкий силикатный завод, возвели два кирпичных заводика. Но, когда большой корпус перекрыли сводами, история взбрыкнула и понесла: умерла Елизавета Петровна, потом Петр II, в июне 1762 года гвардейцы возвели на престол Екатерину II, а вскоре и ее супруг Петр III был убит. Недостроенный дворец и вообще люберецкий «рай», связанный с удавленным мужем, стал ей отвратителен.

Люберцы стали пустеть. В центральной части села доживал деревянный господский дом, деревянный флигель для служб, сад приходил в запустение, разрушалась и каменная плотина через пруд к новому недостроенному дворцу.

В 70-е годы К.И.Бланк как наиболее опытный московский архитектор приглашен на управление крупными строительными проектами, такими как Екатерининский, Пречистенский и Сенатский дворец. Как знаток строительной техники, он выполнил конструкции перекрытий Пречистенского дворца в 1774–1775-х годах для архитектора М.Ф.Казакова (не сохранился).

В 1777 году участвовал в создании Сената (Присутственных мест), точнее говоря, ему принадлежит инженерное решение купола и, безусловно, вел надсмотр во время строительства. От проектирования Сената он был отстранен в первый же год работ — проект был передан М.Ф.Казакову.

В 1777–1779-х годах К.И.Бланк работал в Царицыно и занимался гидротехническими сооружениями среднего царицынского пруда, а также по последним данным строительством или, скорее всего, надзором над церковью.

С 1778 года главным строителем Екатерининского дворца становится К.И.Бланк. Его проектировал сначала архитектор С.Яковлев, но вскоре из Петербурга был прислан проект архитектора Антонио Ринальди, по которому здание возводилось.

В 1780-е годы также под руководством Карла Ивановича возводился дворец в Коломенском.

В 1785–1790-е годы по проекту К.И.Бланка построено здание присутственных мест во Владимире, архитектором Н.П. фон Берком [11]. Здание расположено в самом центре Владимира, между Успенским и Дмитриевским соборами, в глубине старинного парка. Архитектура выдержана в строгом классическом стиле, в центре и по флангам фасад украшен портиками пилястр. В Палатах разместились канцелярия губернатора, окружной суд, губернаторское правление, казенная палата. Предназначенное для губернского бюрократического аппарата, оно оставалось чиновничьим вплоть до 90-х годов XX века. Во времена советской власти здание занимали различные управление облисполкома. Теперь там расположены экспозиции и службы Владимиро-Суздальского музея-заповедника.

Карл Иванович Бланк умер 26 октября 1793 года, на 66-м году жизни.

У Бланка было пять детей. Нам известно только о двух их из них — сыне и дочери.

Дочь Екатерина Карловна была матерью известного декабриста Николая Васильевича Басаргина, который встречался с Пушкиным в Одессе и Тульчине и оставил интересные записки. Помещик Владимирского края надворный советник В.И.Басаргин, муж Екатерины, был владельцем небольшой усадьбы в деревне Липна [12].

Среди потомков архитектора — великий русский географ и общественный деятель Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский.

Библиография:

1. *Крашенинников А.Ф.* Архитектор Александр Кокоринов. — М., 2008. — С. 19.

2. В июне 1723 г. в Святейший Синод поступило сообщение архимандрита Лаврентия (Горки): «…кирпичный шатёр, что над Гробом Господним, обрушился и впал по нижние хоры, а оставшиеся стены расселися до земли…».

И.Мичурин 8 июня 1731 г. является в его контору в Москве и заявляет «…к делам-де он никуда не пригоден и при означенном Воскресенского

монастыря строении быть желает». К 1732 г. завалы от шатра были удалены из ротонды, И.Мичурин обмеривает весь собор и составляет проект его восстановления.

В 1732–38 гг. по проекту И.Мичурина было восстановлено два нижних яруса ротонды. В 1744 г. работы приостанавливаются в связи с отъездом И.Мичурина в Киев, где под его руководством возводится Андреевская церковь (по проекту Ф.-Б.Растрелли).

Оживление восстановительной деятельности в конце 1740-х гг. было связано с назначением в монастырь архимандрита Амвросия (будущего митрополита, убитого во время чумного бунта 1771 г. в Москве). По указу Елизаветы Петровны проекты Мичурина и Ухтомского-Евлашева были направлены обер-архитектору Ф.-Б. Растрелли, который должен был вынести окончательное заключение о том, какой проект принять за основу для дальнейших работ. Однако Растрелли послал в монастырь инженера Винченцо Бернардацци и гезеля архитектуры Карла Бланка с поручением обмерить построенные части ротонды и оценить качество фундаментов. Бланк и Бернардацци отметили плохое состояние фундаментов, опирающихся на истлевшие сваи, вбитые в песок. Ф.Б.Растрелли создал свой проект восстановления ротонды и строительства кирпичного шатра — после того как здание будет разобрано и устроены новые фундаменты. Сметы к проекту составлено не было, за основу была взята смета проекта Ухтомского-Евлашева на 30 000 руб. Реализации проекта помешало нежелание Синода выделять какие-либо суммы сверх назначенной императрицей 10.000 руб., а также очевидное желание архимандрита Амвросия не ломать уже восстановленные части здания. В 1754 г. архимандрит Амвросий обращается к Растрелли с идеей возведения деревянного шатра, покрытого кровельным железом, по аналогии с существовавшим тогда шатром в иерусалимском храме. В 1754 г. Ф.-Б.Растрелли создает второй проект восстановления ротонды с сохранением имеющихся частей и возведением деревянного шатра. В 1755 г. начинаются подготовительные работы, а в 1756–59 гг. происходит возведение деревянного шатра, конструкция которого была разработана инженером В.Бернардацци. Деревянный шатер был построен к 1759 году. Он повторил общие очертания каменного

шатра, но это уже было произведение архитектуры барокко. В новом третьем ярусе ротонды было устроено пятнадцать окон, в каждом из трех ярусов шатра находилось по двадцать окон. Наиболее сильное впечатление сооружение производило внутри. Благодаря большому количеству окон, все помещение было залито светом. Интерьер украшали резьба и лепнина в стиле барокко.

3. Весьма показательно, что он не только стал достойным исполнителем проекта Ф.-Б.Растрелли, который прислали именно для исполнения Бланком из Санкт-Петербурга по выбору знаменитого итальянца, но и проявил свои инженерные способности, рискнув изменить конструкцию свода, и по собственному усмотрению использовал скульптурный декор.

4. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. — М.,1909–1917. — Т. 4.

5. Бланк участвовал в смотрении за строительством усадьбы Кусково и был архитектором Эрмитажа.

6. В письме К.И.Бланку из Симбирска от 25 октября 1774 года граф П.И.Панин писал: «...Сколь бы ни велики были мои недосуги, однако получение писем от толико почитаемой мною особы, каковый есть ваше превосходительство, всегда оные облегчать и услаждать будут...».

7. Строит церковь Бориса и Глеба на Арбате и Климента, папы Римского на Пятницкой.

8. Создал церковь в Троицом-Кайнарджи.

9. Что следует из переписки П.Б.Шереметева и К.И.Бланка из архивов РГИА. Ф. 1088.

10. ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 203. Д. 29.

11. Памятники истории и культуры Владимирской области: Каталог. — Владимир, 1996. — С. 47.

12. *Чернов Г.И.* Герои 14 декабря. Записки о декабристах-владимирцах. — Ярославль, 1973. — С. 31.

М.В. Соколова

СТИЛЬ И СТИЛИ В АРХИТЕКТУРЕ ВИКТОРИАНСКОГО ДОМА

Статья посвящена стилистической проблематике усадебной архитектуры викторианской эпохи. Стилистический эклектизм в целом характерен для эпохи историзма, однако в английской усадебной архитектуре он отражает специфику социальной ситуации и своеобразное соотношение понятий «частное» и «общественное», характерное для викторианского менталитета.

The article is devoted to the stylistic problems of Victorian country house architecture. Stylistic eclecticism is typical for the historicism epoch, but in English country house architecture is reflects the specific social situation and peculiar correlation of such cate-gories of Victorian mentality as «privacy» and «publicity».

Ключевые слова: стиль, викторианская эпоха, усадебная архитектура, загородное строительство, архитектурное решение.

Keywords: style, Victorian epoch, country house architecture, country house building, architectural decision.

Говоря о стилистике викторианского дома, обычно останавливаются исключительно на фасадной композиции, не затрагивая интерьеры. Однако викторианский дом редко обладает стилистической целостностью. Фасады зачастую выполнены в совершенно ином стилистическом ключе, нежели интерьеры. Более того, и интерьеры усадебного жилища нередко являют своеобразный стилистический разнобой. Как на причину подобного явления естественно указать на особенности эпохи историзма, для которой полистилистика внутри

одного архитектурного памятника является общераспространенной нормой. Однако нельзя ли в этом явлении усмотреть некой национальной специфики, того самого «английского в английском», о котором писал Н.Певзнер [1]?

Сочетание совершенно разных стилей появляется в английской архитектуре, и, в частности, архитектуре усадебной, весьма рано. Так, построенный в последней четверти XVIII века Р.Адамом Калзиен Кастл снаружи представляет собой «средневековый» замок, в то время как интерьеры его выполнены в типичной для архитектора-неоклассициста манере. Отнюдь не стрельчатые арки и готические розы, а ордерный декор и гротесковая роспись украшают комнаты замка.

Однако в викторианскую эпоху эта тенденция получит более яркое выражение. Соотношение фасадного декора дома и его интерьерного убранства отражают сейчас в некотором роде оппозицию «частное — общественное». Ведь своим фасадным обликом усадьба обращена к общественности и декларирует определенные нравственные ценности, носителем которых общественность предполагает видеть ее владельца. В то время как интерьер остается пространством частной жизни, средоточием того самого частного бытия, право на которое утверждает английская пословица: «Мой дом — моя крепость». Поэтому соотношение экстерьера и интерьера достаточно точно отражает викторианский образ жизни, где двойственность «быть и казаться» создает иногда едва заметное, а нередко и весьма резко бросающееся в глаза противоречие.

Наиболее яркий пример такого рода — замок Кардифф маркиза Бьюта в Уэльсе. Он принадлежит, безусловно, к числу наиболее ярких «средневековых» домов своей эпохи. Казалось бы, его стилистический облик предопределен самой личностью хозяина: католик-неофит не мог не подпасть под воздействие идей теоретика готического возрождения О.Пьюджина [2]. Однако, в отличие от ряда весьма целостных домов (Скэрисбрик холл, Бэйонс Мэнор, Пекфортон Кастл, Шэдвел Парк, Тинтесфилд, Коч Кастл и многих других), Кардифф достаточно разностилен по своему архитектурному решению. Снаружи он напоминает своего рода феодальную твердыню: высокие крепостные башни соседствуют с островерхими шпилями,

мотивы замковой архитектуры, таким образом, сочетаются с образами церковного зодчества. Однако, когда посетитель оказывается внутри, несколько суровый, аскетичный образ этого родового гнезда напрочь исчезает, необузданная демонстрация роскоши царствует повсюду.

Великолепие и богатство отделки поражают зрителя своей изощренной изобретательностью: витражи, позолоченная резьба, богатая скульптурная декорация, сочетание изысканных пород камня — все это вкупе придает интерьерам совершенно дворцовый характер. От помещения к помещению меняется «тональность», однако не меняется характер. Повсюду, от веерных сводов и стрельчатых арок холла вплоть до немыслимых потолков, светильников и наборных паркетов курительных и арабской комнат, чувствуется вкус нувориша. Создается впечатление, что одна и та же тема проигрывается в разных стилистических ключах: крылатый амур, венчающий собой надкаминный барельеф «Летние забавы любовников», странным образом напоминает ангельские фигуры под сводами холла. Хозяин разворачивает перед потрясенным зрителем целую череду стран и эпох, стремясь поразить его все новыми и новыми эффектами.

Средневековому прошлому вряд ли принадлежит в этом ряду первенствующее место. Его наследие явно имеет в глазах владельца в первую очередь художественную, а не нравственную ценность, и в этом можно видеть некое предвосхищение поздневикторианского менталитета. Так, у Берн-Джонса христианские темы встречаются наравне с античными, всякого рода сюжеты трактуются совершенно однородно. Невольно вспоминаются слова, которые будут сказаны О.Уайльдом несколько десятилетий спустя: «Эстетика выше этики».

Особенность замка Кардифф в несколько расширенном количестве «экзотических» комнат: скажем, две курительные (летняя и зимняя) продиктованы явно прихотью, а не необходимостью. Причину, видимо, следует искать в том, что Кардифф строился как холостяцкое гнездо и долго был им, а «восточное» убранство «мужских» комнат было своего рода традицией. Тема Востока уже традиционно ассоциировалась в европейской культуре с некой фривольностью поведения. Впрочем, восточная тема отнюдь не был новшеством в английской жилой архитектуре. Еще Дж.Нэш в начале столетия строит для королевской

семьи экзотический павильон (по сути дела, небольшой дворец) в курортном городе Брайтон. Британия как колониальная держава с интересом осваивала архитектурный язык завоеванных стран; англичане, как первые в Европе путешественники, с удовольствием усваивали новые художественные впечатления. Таким образом, то, что мы видим в Кардиффе, с одной стороны, весьма типично для своей страны и эпохи. С другой стороны, далеко не каждый хозяин решался позиционировать эти идеи столь прямо и открыто. Ведь, по сути дела, интерьеры Кардиффа очень точно отражают личность маркиза Бьюта. Старый аристократ, подобно лордам-дилетантам века-предшественника, он с удовольствием предается своим пристрастиям и прихотям. Богатый промышленник, он, не стесняясь, демонстрирует свою баснословную роскошь. Сын своей эпохи, он все же с осторожностью оглядывается на соседей и не решается выразить ни того, ни другого в фасадном облике своей усадьбы, дабы не вызвать их неудовольствия.

Среди усадеб, поражающих зрителя неслыханной роскошью своей интерьерной отделки, безусловно, должно быть упомянуто поместье Хэрлэкстон Мэнор в Линкольншире. Здесь так же, как и в Кардифф Кастл, существует некое несовпадение стилей экстерьера и интерьера. Но это противоречие оказывается не столь разительным и острым, поскольку, в отличие от дома маркиза Бьюта, оно не было заложено в проекте изначально, а возникло в силу того, что по ходу весьма долговременного строительства вкусовые пристрастия владельца менялись.

Изначально дом был задуман как типичная «тюдоровская» усадьба, что вполне соответствовало наимоднейшим тенденциям своего времени. Позже, в процессе реализации проекта, у хозяина появлялись все новые и новые идеи. Отделка помещений затянулась на долгие годы, и дом все больше и больше терял ту стилистическую целостность, которая присутствовала в первоначальном проекте. Причину подобных трансформаций можно усмотреть, конечно, в том, что владелец Г.Грегори поменял в процессе строительства архитектора. Однако, на наш взгляд, это означало бы спутать причину со следствием: джентльмен именно потому меняет архитектора, что

предложенный Э.Сэльвином проект недостаточно удовлетворяет его.

В целом интерьеры становятся все более и более барочными. Причем очевидно, что архитектор опирается не столько на национальные, сколько на «континентальные» образцы. Это неудивительно, если учитывать, что барокко все же воспринимается как нечто чуждое национальной традиции усадебного строительства. Ведь богатое наследие К.Рена, одного из протагонистов барочной стилистики в Англии, включает фактически все области архитектуры за исключением жилой. А поместье Уилтон и затем великолепные усадьбы Дж.Вэнбру, самого барочного архитектора Англии, — замок Хауард и Бленхейм — остаются значимыми исключениями на фоне достаточно компромиссных и провинциальных форм североевропейского барокко, царствующих в английском усадебном строительстве на рубеже XVII–XVIII столетий.

В то же время следует заметить, что известное увлечение стилистикой барокко и рококо в оформлении интерьеров наблюдается в Англии еще с 1820-х годов. Достаточно вспомнить, например апартаменты Георга IV в Виндзоре (1826–1830) или дом графа де Грея в Рест Парк (1833–1839). Мода на так называемый стиль Людовика XIV продержится достаточно долго, и еще на Всемирной выставке 1851 года в Лондоне будут представлены многочисленные образчики такого рода в области мебели и интерьерного дизайна. Таким образом, нельзя сказать, что барочные интерьеры Хэрлэкстон Мэнор — исключительно плод капризной фантазии его владельца, безусловно, его выбор не в последнюю очередь был продиктован соображениями моды.

Кульминации барочный декор дома достигает в оформлении парадной лестницы. Многочисленные волюты, раковины, имитация свисающих драпировок — все эти приемы очевидно напоминают о европейских интерьерах, причем скорее даже не дворцовых, а церковных. В оформлении остальных помещений дома умело скомбинированы элементы тюдоровской и барочной архитектуры. Так, лепнина потолка столовой явно имитирует формы, заимствованные из елизаветинских домов, в то время как украшенный картушем и скульптурной композицией камин ориентирован на совсем иную

эпоху. В целом тенденция к необузданной роскоши господствует в отделке этого дома. Однако, в отличие от Кардифф Кастл, она не вступает в бросающееся в глаза противоречие с идеями, выраженными в его фасадной композиции. Сугубо светский, даже, на наш взгляд, дворцовый характер усадьбы заставляет нас совершенно органично воспринимать такого рода интерьерное решение.

Приведенные выше примеры носят в некотором роде крайний характер. Далеко не все лэндлорды обладали баснословным состоянием маркиза Бьюта или оригинальностью и независимостью характера мистера Грегори, дававшим этим владельцам возможность превращать убранство своего дома в нечто феерическое. Однако и джентльмены со сравнительно скромным доходом нередко позволяли себе в интерьерах оригинальность, о которой и не подозреваешь, созерцая фасадную композицию дома.

Хорошим примером может служить поместье Престволд Холл в Лесестершире. Снаружи оно производит впечатление скромной сельской усадьбы, выполненной в традициях национальной архитектуры XVII — начала XVIII столетий. Наличие известных «итальянизмов» в целом не в силах изменить этого впечатления. Однако этот дом преподносит посетителю своего рода сюрприз, оказываясь куда более «итальянским» внутри, нежели снаружи.

Проблема, стоявшая перед архитектором, заключалась в том, что дом, по сути дела, весьма невелик. Пристройка нового объема, где разместились столовая и гостиная, с восточной стороны несколько увеличили его площади, однако по-прежнему непростой задачей оставалось создать эффектную композицию парадных помещений при весьма скромных средствах. Надо сказать, что трудно было подыскать проектировщика, способного лучше справиться с ней, нежели Уильям Берн. В истории викторианской архитектуры он остался, в первую очередь, как непревзойденный мастер удивительно компактных и рациональных планировочных решений. С вошедшей в пословицу шотландской скупостью, этот уроженец Эдинбурга умел извлекать максимум из, казалось бы, совершенно неблагоприятных исходных обстоятельств.

Первое, что стремится сделать архитектор в Прествольде, —

изменить масштаб его помещений. Однако, как же это осуществить, практически не расширяя площадей дома? Берн находит весьма остроумное решение: три ранее существовавшие комнаты он отдает библиотеке и, соединяя их арочными проемами, выстраивает единую анфиладу, которая завершается затем вновь пристроенной просторной гостиной. С юга же в эту анфиладу открывается огромная оранжерея, делая таким образом пространство комнат ярко освещенным. Главный вход еще в начале столетия был перенесен У.Уилкинсоном с южного фасада на западный. Расположенный за его портиком холл отличается достаточно скромным размером и типологически может быть охарактеризован как так называемый entrance hall (холл при входе), а никак не baronial hall [3], бывший зачастую наиболее крупным и значимым помещением викторианского дома. Лестничная площадка отделяет его еще от одного помещения, иметь которое в доме представлялось необходимым даже джентльмену с весьма скромным достатком, — бильярдной, открывающейся в длинный коридор, который берет свое начало от южных дверей холла и тянется до столовой в восточном конце здания. Он оказывается своего рода «Ахиллесовой пятой» проекта, поскольку сочетание анфиладного принципа с коридорной системой выглядит своего рода противоречием.

Впрочем, попытка сочетать элементы регулярности и живописности в планировке дома предпринималась викторианскими архитекторами не раз. До конца удачной она фактически никогда не оказывается. Вариант, предложенный Берном, был, вероятно, лучшим из возможных при данной исходной ситуации. На руку архитектору играло еще то, что скромный дом имел и достаточно скромный штат прислуги, и, соответственно, проблема служебного крыла не стояла перед ним столь остро, как это бывало обычно. Вытянутая Г-образная пристройка с северной стороны вмещала в себя все необходимые службы, не мешая визуальному восприятию основного симметричного объема.

Прествуд Холл, на наш взгляд, отмечен яркой печатью индивидуальности не только архитектора, но и заказчика, поскольку, сопоставляя эту усадьбу с другими произведениями У.Берна, мы нигде не находим ничего, подобного данному интерьерному решению. Наиболее оригинальными его чертами являются уже отмеченная нами

анфилада из трех комнат библиотеки, а также соединившая старое здание с новыми пристройками светлая бильярдная, освещаемая через окулюс. При минимальном наборе помещений, необходимых для достойного существования джентльмена, пропорциональное соотношение их не вполне обычно. Самым значительным помещением дома становится анфилада библиотечных комнат, в то время как холл редуцируется до роли обычного входного вестибюля. В этом отношении Престволд Холл, на наш взгляд, несколько старомоден: судя по такой планировочной схеме, мир личных увлечений владельца занимает его куда больше, нежели его общественная роль.

У этих предпочтений есть ярко выраженный «итальянский акцент», хорошо различимый в декоративном убранстве интерьера. Мотив аркады на столбах проходит красной нитью через все комнаты дома. Сочетаясь в помещении холла с круглыми барельефными панно, помещенными над столбами между арками, он явно призван напомнить зрителю ренессансные памятники. В качестве возможного источника заимствования британским исследователем был назван Tempio Malatestiano Альберти [4], однако скорее всего подобное заимствование было не прямым, а опосредованным: ведь еще несколькими годами раньше подобного рода архитектурное решение встречается у долго жившего в Италии и прекрасно знавшего ренессансные памятники Томаса Хоупа. В отличие от других помещений дома, холл был облицован мрамором, в остальных же комнатах этот материал имитировался стуковой декорацией. Гротесковая роспись потолка также делает холл самым «итальянским» помещением в доме.

Нам представлялось необходимым столь подробно остановиться на данном примере, поскольку он еще раз демонстрирует живучесть классической традиции и, в частности, своего рода «итальянской моды» в усадебных домах Англии. И если придать такого рода облик своему дому целиком и полностью решались, как мы видели, все же не многие, то в интерьерной среде подобные тенденции достаточно долго еще сохраняются живучими, в чем нам еще предстоит убедиться.

Один из характерных примеров — уже упомянутая нами усадьба Келхэм Холл в Ноттингемшире, выстроенная для герцога Ратлэнда Джильбертом Скоттом. Этот «староанглийский» дом, изобилующий

такими модными «готицизмами», как стрельчатый проем и квадрифолии, внутри оказывается не слишком похожим на типичное викторианское жилище в национальном вкусе. Стрельчатая арка и крестовый свод свободно сочетаются в его интерьерах с классической ордерной системой, а в ряде помещений они и вовсе исчезают. Так, один из внутренних дворов оформлен идущей по всему его периметру аркадой, где выделенные полосатой кладкой полуциркульные арки покоятся на спаренных коринфских колоннах, — архитектурный мотив, отсылающий зрителя к памятникам Италии.

«Итальянизмы» в интерьерном решении прекрасно уживаются со «средневековым» фасадом здания не в последнюю очередь и в силу увлечений английского обывателя писаниями Дж.Рескина [5]. Причем этого «итальянский акцент» в интерьере жилища вовсе не обязательно означает обращения к строгим формам классической архитектуры. К середине столетия в центре внимания все чаще оказывается Венеция. Так, именно ее образами вдохновлялся архитектор Дж.Бентли, создавая в усадьбе Карлтон Тауэрс в Йоркшире знаменитую венецианскую гостиную. Причудливая роскошь отделки с позолоченной стуковой декорацией стен, эффектной геральдической композицией над камином и включенными в деревянные панели живописными образами на тему «Венецианского купца» Шекспира превращает это помещение в наиболее эффектное из трех обязательных state-rooms дома.

В рассмотренных нами проектах, при всем разнообразии интерьерных решений, продиктованных индивидуальными вкусами и пристрастиями заказчика, можно выделить некую общую тенденцию. Она заключается в том, что фасадный облик дома не дает возможности предположить, какой роскошью и изощренной изобретательностью будет отличаться его внутренняя отделка. В этом разительном контрасте заключена, на наш взгляд, знаменательная парадигма существования викторианского лэндлорда. Выдвигая на первый план идею обязательности общественного служения и долга, викторианцы в то же время подчеркивают мысль о непреходящей ценности частной жизни. Своего рода культ семьи, домашнего очага, супружеских уз, родительской любви — всем этим буквально переполнена литература этой эпохи. Достаточно вспомнить хотя бы романы Ч.Диккенса. Дому

в этой ситуации отводится двойственная роль: с одной стороны, это некий общественный центр округи, становящийся прибежищем для всех, кто нуждается в помощи и поддержке. С другой — уютное родовое гнездо, куда после тяжких трудов на благо общества можно вернуться с чувством исполненного долга и наслаждаться, избирая себе занятия и развлечения по вкусу. В облике такого загородного жилища эти идеи отражены, как в зеркале. В то время как его фасадные композиции соответствуют одному из существующих в это время пэттернов, будь то елизаветинская усадьба, феодальный замок или даже георгианский дом строгих классических форм, в его интерьерах хозяин вправе чувствовать себя куда более свободным. Причем наиболее ярко эта тенденция даст о себе знать к концу царствования Виктории, когда вновь, как некогда в первой четверти XVIII столетия, частный вкус и индивидуальные пристрастия получат приоритетное значение в жизни английского джентльмена.

Примечания:

1. *N. Pevsner.* The Englishness of English Art. — London, 1956. В русском переводе: *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве. — СПб., 2004.
2. Идеи теоретика готического возрождения О.Пьюджина получают широкое распространение после выхода в свет его книги «Истинные принципы христианской архитектуры» (*Pugin A.W.* True Principles of Pointed or Christian Ar-chitecture. — London, 1841). Влияние идей О.Пьюджина на маркиза Бьюта не в последнюю очередь объясняется и тем, что оба они были новообращенными католиками.
3. Термин «baronial hall» применяется к памятникам викторианского времени, когда воскрешается роль холла как главного помещения в усадебном доме. Эпитет «baronial» связан с тем, что в его декорации, как правило, использовались аллюзии на национальное средневековье.
4. *Girouard M.* The Victorian Country House. — New Haven & London, 1985. — P. 142.
5. Книга Дж.Рескина «Камни Венеции» (*Ruskin J.* The Stones of

Venice. — London, 1853) во многом способствовала распространению «итальянской моды» в английской архитектуре. Подробнее см.: *Brooks M.V.* John Ruskin and Victorian Architecture. — London, 1989.

Библиография:

1. *Aslet C., Powers A.* English House. — Harmondsworth, 1986.
2. *Brooks M.V.* John Ruskin and Victorian Architecture. — London, 1989.
3. *Girouard M.* The Victorian Country House. — New Haven & London,, 1985.
4. История английской архитектуры / Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. — М., 2003.
5. *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве. — СПб., 2004.

Н.А. Соколова

ИДЕИ РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ-ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Статья посвящена анализу и обособлению основных романтических идей на примере творчества художников «Братства прерафаэлитов» и их основных произведений. Автор также разбирает, какие именно факторы повлияли на их формирование и дальнейшее развитие.

The article is consecrated on analysis and definition of the main Romantic ideas in the works of the “Pre-Raphaelite Brotherhood”. The author also examines some factors that influenced their formation and further development.

Ключевые слова: «Братство прерафаэлитов», романтизм, Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант, Джон Рескин, английское искусство, живопись.

Keywords: Pre-Raphaelite Brotherhood, Romanticism, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, John Ruskin, English art, painting.

Романтизм как направление оказал сильное влияние на прерафаэлитизм, причем оно затронуло не столько стилевые и художественные особенности, сколько идейные и эстетические установки молодых художников, которыми они руководствовались, создавая свои картины. Прерафаэлиты не были первооткрывателями идей романтизма, но концептуально влились в это направление.

В Великобритании воцарение романтических идей во многом обусловлено немецким влиянием, хотя на фоне всех общих бунтарских и антиклассических идей романтизм на «туманном Альбионе» [1]

имел оттенок «историзма», то есть его последователи провозглашали обращение к предшествующим эпохам. Эта идея нашла свое выражение в возрождении готической архитектуры, которая стала неким воплощением характерных национальных черт искусства романтизма.

В литературе это явление получило название gothic revival, что означает, если переводить дословно, «возрождение готики», либо ученые пользуются термином «неоготика», что обозначает то же самое.

Черты романтизма в прерафаэлитизме обнаруживают себя, главным образом, в идейных установках, которые ставили перед собой молодые художники.

Во-первых, сам жест, акт протеста против общепринятых академических правил и выход из Академии Художеств по себе уже является неким «романтическим бунтом» амбиций «Братства Прерафаэлитов». Они заявляли, что хотят создать новое искусство, новый стиль, отвечающий мировоззрению молодых художников. Таких прославленных художников-академиков, как Джошуа Рейнолдс, они откровенно презирали и даже дали ему незамысловатое прозвище «сэр Слошуа» (от английского «slosh» — «хлюпать, плескаться»). Им особенно не нравилась манера всех академиков писать разбеленными и несколько «грязными» красками, отчего и пошло это прозвище.

Во-вторых, название «Братство Прерафаэлитов» уже говорит само за себя. Включение слова «братство» подчеркивает связь с неким тайным романтическим орденом или общиной, а слово «прерафаэлиты» непосредственно указывает на ориентиры молодых художником, то есть тех, которые были «перед» или «до» Рафаэля. Чтобы подчеркнуть засекреченность и тайность всей организации, на своих первых полотнах молодые художники писали три заглавные буквы («P.R.B.»), сокращенные от названия. «Случайный читатель художественной критики был, вероятно, заинтригован присутствием трех таинственных букв, указывающих на какую-то новую школу или стиль живописи, недавно вошедший в моду. Иероглифы, о которых идет речь, это буквы “P.R.B.”, обозначающих слова “Pre-Raphaelite Brothers”» [2]. Неслучайно и число участников «Братства». Была выбрана именно цифра семь [3], которая лишний раз акцентировала весь мистицизм и сакральность созданной группировки.

Создание подобных «братских» объединений было характерно для романтизма. В этой связи нельзя не упомянуть об обществе Св. Луки, или назарейцах. Доподлинно известно, что никто из членов «Братства» не был лично знаком с художниками, входившими в эту группировку. Тем не менее, влияние назарейцев на прерафаэлитов очевидно. Идею создать именно «братство», то есть объединиться с другими художниками, предложил Россетти. В свою очередь, он, в пору учебы у Брауна, слышал, как его учитель положительно отзывается о неких немецких художниках, которые решили больше не подчиняться академическим нормам, а писать в соответствии со своими вкусами. Будучи в Риме, Брауну лично довелось свести знакомство с назарейцами, чье влияние он испытал и на своем творчестве. Об этом красноречиво говорит его произведение «Уиклифф, читающий свой перевод Библии Джону Гонту» (1847–48), которое представляет собой типичный образец романтизирующей картины, написанной на сюжет, прославляющий историю Англии. Однако уже на своем следующем полотне «Чосер при дворе короля Эдварда III» (1845–51), влияние назарейцев уже не так сильно. Поэтому, сравнивая прерафаэлитов с назарейцами, следует говорить больше об их схожести в идеологиях и задачах, которые повлекли за собой «романтический бунт», нежели о каких-то стилистических и формальных приемах.

В качестве примера можно упомянуть Джона Роджерса Герберта или Уильяма Дайса, которые восхищались творчеством немецких художников и пытались стилизовать свои работы под их манеру. Особенно это заметно, если провести параллели между «Христом в родительском доме» Миллеса и «Спасителем с родителями в Назарете» (1847–56) Герберта. Обе картины написаны на один и тот же сюжет, но если первая несла в себе новаторский заряд, то вторая, несмотря на то, что идеалом для нее было романтическое искусство, была написана в классической манере. То же самое было и с назарейцами, когда они, поначалу отрекаясь от академических правил, в итоге все равно пришли к ним.

В-третьих, своим идеалом в искусстве прерафаэлиты считали эпоху Средневековья и Раннего Возрождения [4]. Подобный выбор, как известно, определяет именно художников романтического толка.

Тогда как классическая манера и ориентир на искусство античности и Возрождения было характерно именно для художников-академиков, художники-романтики в своем творчестве опирались именно на Средневековье. Недаром романтические рассказы, распространенные в это время, назывались именно готическими. Тут надо заметить, что в Великобритании эти два направления развития искусства (романтизирующее и академическое) никогда не спорили друг с другом. Они существовали параллельно.

Не последнюю роль здесь сыграла и общая приверженность британцев к искусству готики. Как известно, несмотря на планомерное развитие стилей в Европе, под которое Великобритания всегда старалась подстроиться, любовь к готике обнаруживала себя с момента ее возникновения на островах и до сегодняшнего дня. Причем за образец бралась именно так называемая перпендикулярная готика, которая считалась практически национальным архитектурным стилем [5]. Здания в «готическом стиле» возводил даже Кристофер Рен, но истинный расцвет подобной архитектуры пришелся на XIX век, когда это явление окрестили gothic revival. Именно в это время возводится Лондонский Парламент, который стал образцом «готического Возрождения». Его авторами были Чарльз Бэрри и Огастес Уэлби Пьюджин. Последний был активным сторонником gothic revival. Он провозгласил доиндустриальную средневековую эпоху «Золотым веком» английского общества и призывал возродить истинные национальные ценности, которые были уничтожены классицизмом и Промышленной революцией. В 1836 году он опубликовал монографию «Контраст, или Параллели между величественными постройками Средневековья и современными зданиями, демонстрирующими отсутствие вкуса» («Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste»), название которой говорит само за себя.

Таким образом, это уже будет четвертое доказательство того, что прерафаэлитизм несет на себе романтические черты, ведь обращение к национальному наследию было характерно для художников-романтиков. Как уже было сказано, за образец «Братство Прерафаэлитов» взяли именно Средневековье. Их последователи пошли еще дальше, если

вспомнить Уильяма Морриса, чья фирма изготавливала предметы декоративно-прикладного искусства в соответствии со всеми стандартами средневекового ремесленничества. Он заботился о том, чтобы каждая вещь была выполнена как можно ближе к готическим образцам, используя только ручной труд, как много сот лет назад.

Наконец, в-пятых, прерафаэлитов со всеми без исключения романтиками роднила приверженность к литературе. Они по-новому взглянули на проблематику воспроизведения библейских сцен, возродили интерес к забытым именам Петрарке, Данте и Чосера, а также обратили внимание к произведениям современных британских писателей, среди которых, в первую очередь, следует назвать Альфреда Теннисона и Роберта Браунинга. Ни одна картина художника-прерафаэлита не могла быть написана «впустую»: она обязательно имела под собой сюжет или мотив, раскрывающий смысл произведения. Нередко картина сопровождалась поэтическими строчками, которые художник писал или сам, или брал цитату из иллюстрируемого произведения. Такой синтез поэзии и живописи был характерен для прерафаэлитов. На этом поприще особо преуспел Данте Россетти. Часто он писал стихотворения и картины под одним названием одновременно, отчего происходило взаимное влияние одного вида искусства на другой.

Связь прерафаэлитизма с литературой очевидна. Современные исследователи даже выделят отдельную прерафаэлитскую школу в английской поэзии [6]. Это достаточно смелое заявление, но оно не лишено оснований, потому как все стихотворения, написанные художниками-прерафаэлитами или поэтами, испытавшими их влияние, отличают общая стилевая направленность.

Точкой отсчета начала поэзии прерафаэлитов можно считать творчество Данте Россетти. Правда, нельзя говорить о том, что он был основателем какого-то нового явления в литературе. Скорее наоборот, он стал логичным продолжателем именно романтического направления. Недаром философия романтизма возникла в писательской среде, в небезызвестном Йенском кружке. Именно они начали писать о свободе личности человека, его творческом самоопределении, не скованном никакими рамками, о прекрасном и одновременно идеальном мире

существования. Новалис позже справедливо замечал: «Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и т.д. составляют существо всякого претворения в романтизм» [7], то есть художники-романтики всегда отталкиваются от своих личностных и индивидуальных оценок. В связи с этим и встает остро вопрос о свободе творческого самосознания, чтобы в полной мере воплотить именно свои мысли и оценки без чужого влияния. Отсюда и возникает такое понятие, как «романтический бунт».

Раскрытию собственной индивидуальности посредством красоты рифмованного слога также посвящено и все литературное наследие Россетти. В основном, его стихотворения посвящены либо проблемам и мукам творчества, либо красоте женщины. Причем, он раскрывает идеальный образ, который, основываясь на конкретном прототипе, в дальнейшем трансформируется в абсолютный синоним женской красоты. Так же и в картинах. Недаром на основании всех живописных и поэтических портретов можно выявить определенный характерный для художника любимый тип женщины. Подобная отвлеченность и идеализация как раз характерны для романтиков.

В этом контексте нельзя обойти вниманием Уильяма Блейка, которого сам Россетти глубоко ценил и уважал. Знаменитый писатель и гравер был образцом для подражания для молодого начинающего художника. В 1845 году ему выпала счастливая возможность стать обладателем оригинального листа Блейка, на котором была запечатлена авторской рукой запись, относящаяся к Рейнолдсу. Конечно, она была написана в негативном ключе, поэтому Россетти до конца своих дней дорожил этим листком [8].

Россетти был не первым, кто испытал на себе влияние Блейка. Из наиболее известных следует назвать «Древних», или «Шорехамских старцев» (The Ancients или Shoreham Ancients), чей участник Джон Линнелл, будучи учеником Уильяма Блейка, познакомил коллег с творчеством своего учителя. Восхищавшиеся его работами, они отныне стали следовать и подражать его искусству и эстетическим установкам. Однако внешне похожие на стиль Блейка работы Джона Линнелла или Самюэля Палмера уже не несли в себе ту смысловую и религиозную нагрузку, какую в них вкладывал их учитель и

вдохновитель. Просуществовав с 1827 по 1832 год, молодые люди «свернули с избранного в юности пути и обратились к общепринятым формам творчества» [9].

В противоположность Линнеллу или Палмеру, в работах Россетти трудно обнаружить очевидное влияние Блейка. Здесь имеет место быть скорее внутренняя схожесть, нежели их просто формальные внешние качества. С 1851 года Россетти создает серии акварельных работ, выполненных по мотивам поэм Данте, произведениям Теннисона, средневековым легендам. Оба художника восхищались гением Данте, что видно не только в выборе темы иллюстрации «Божественной Комедии», но и в бытовых реалиях: Блейк специально выучил итальянский язык, чтобы иметь возможность читать Данте на языке оригинала, а Россетти официально поменял местами свои имена, поставив «Данте» впереди «Габриэля» и «Чарльза». В этих акварельных работах как раз наиболее четко видно влияние Уильяма Блейка, которым восхищался Россетти. Именно под впечатлением от работ Блейка Россетти начинает работать с акварелью, как некогда его предшественник с темперой. Он насыщает ее ярким звучанием красок, выверенной графичностью и пастозной манерой письма. Помимо формальных качеств, Россетти подчеркивает близость своих работ с творчеством Блейка путем философско-эстетического переосмысления искусства. Реалистичная «верность Природе», которую «завещал» Рескин, остается в прошлом, отныне «балом правит» только чувственно-личностное восприятие окружающей реальности посредством внутреннего мира художника. Россетти писал по поводу соотношения подражательности и фантазии в искусстве: «На самом деле <…> каждый художник, наделенный даром воображения, может в полной мере выразить свои чувства, только если — не всегда, время от времени — творит без оглядки на природу» [10]. Несмотря на это, Рескину нравились его акварельные серии, в которых Россетти выступает, как создатель «современной романтической школы в Англии» [11].

Сам Рескин также в какой-то мере был художником и писателем-романтиком. Всем известно, что он создавал стихотворения в подражание поэтам Озерной школы, любовь к которым родители ему привили с детства [12]: Уильяму Вордсворту, Роберту Саути и Сэмюэлю

Тейлору Кольриджу. Подобное воспитание во многом помогло сформировать вкус начинающего критика. Родители поощряли его интерес к произведениям Байрона и Вальтера Скотта; воспитывали его в строгости, соответствующей глубоко набожным людям, коими они были; брали с собой в путешествия по Озерному краю, а также в Милан и Венецию, куда он впоследствии много раз возвращался.

Какое-то время спустя Рескин позже увлечется социальными проблемами общества. Он критиковал капиталистическую практику современного общества и ставил в пример рабочие ремесленные отношения эпохи Средневековья. По его словам, раньше люди работали вместе и в одинаковых условиях, трудовой процесс приносил радость в связи с получаемым результатом. Во второй половине XIX века же условия труда кардинально изменились — люди теперь работают не ради удовольствия, а ради прибыли, что заметно сказывается на качестве выпускаемых предметов. Использование техники тоже не приветствовалось Рескиным, ведь бездушная машина не могла превзойти человека: «Вы либо превращаете человеческое существо в машину, либо оставляете его человеком. Одно исключает другое. Люди не предназначены работать с правильностью машины, быть точными и безупречными во всех своих действиях. Если вы станете добиваться от них подобной точности, заставите их пальцы двигаться с размеренностью зубчатого колеса, а их руки — рисовать круги с правильностью циркуля, вы неизбежно лишите их человеческого начала» [13].

Романтическая идеализация средневекового прошлого, которая представлялась некой совершенной утопией, захватила Рескина настолько, что в 1872 году он основал Гильдию Св. Георга. На нескольких гектарах земли, купленных недалеко от Шеффилда, было задумано развернуть общину, которая полностью соответствовала бы идеям и целям, которые представлял себе критик о средневековом обществе. Предполагалось, что люди, используя только лишь свой труд, а также силу ветра, воды и животных, будут производить необходимые, полезные, а главное, красивые предметы и продукцию [14]. Это трудно представить, но подобная утопическая идея жива до сих пор, правда Гильдия превратилась скорее в благотворительное общество с музеем и исследовательской базой имени Рескина.

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что романтизм, а точнее его составляющие и определяющие, у прерафаэлитов рассматривался скорее как духовно-эстетический ориентир, нежели как пример формального подражания в творчестве. Идеи, цели, образ жизни — все это художники так или иначе пытались подстроить под свои идеалы, которые виделись именно в романтическом восприятии мира. Поэтому романтизм повлиял, в первую очередь, не на художественное наследие прерафаэлитов, а на формирование их философской программы.

Примечания:

1. Кстати, популярности словосочетания «туманный Альбион» современные культурологи также должны быть обязаны романтикам, в частности Д.Г. Байрону (1788–1824 гг.), которые «вытащили» это выражение из учебников по истории — именно так именовали Британские острова римские завоеватели:

И вот — пролива пенистые воды
И пляшущего шторма озорство
Под парусами к острову свободы
Уже несут героя моего.
Он не боится ветреной погоды,
Морской недуг не трогает его;
Он только хочет первым, как влюбленный,
Увидеть белый берег Альбиона!

Байрон Дж.Г. Дон-Жуан: Поэма / пер. с англ. Т.Гнедич. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. — 352 с.

2. *Де Кар Лоранс.* Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. — С. 25.

3. Тут стоит сказать, что основным костяком была все же троица — Россетти, Миллес, Хант, тогда как остальные участники были набраны именно ради этой цифры. Если Вулнер еще мог иметь какое-то свое мнение и влиять на «троицу», то Коллинсона и младшего брата Россетти «записал» в участники сам, а Стивенса привел Хант. *Hilton Tim.* The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012. — P. 32.

4. В то время, в частности, это можно найти в трудах Рескина, эпоха Раннего Возрождение хронологически относилась еще к Средневековью, а поздний этап воспринимался уже как непосредственно Ренессанс и от него отсчитывался упадок искусства.

5. *Шестаков В.П.* История английского искусства. — М.: ГАЛАРТ, 2010. — С. 47.

6. Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы. — М.: Центр книги Рудомино, 2013. — С. 13.

7. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. — СПб.: Евразия, 1995. — С. 87.

8. *Hilton Tim.* The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012. — P. 27.

9. Уильям Блейк и британские визионеры. — М.: Издательство «Красная площадь», 2011. — С. 11.

10. Там же. — С. 12.

11. *Рескин Джон.* Искусство и действительность. — Новосибирск: Сова, 2006. — С. 165.

12. *Hilton Tim.* The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012. — P. 12.

13. *Адамс Стивен.* Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. — М.: ОАО Издательство «РАДУГА», 2000. — С. 10.

14. The Guild of St George [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.guildofstgeorge.co.uk/ (дата обращения: 14.04.2014).

Библиография:

1. *Адамс Стивен.* Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. — М.: ОАО Издательство «РАДУГА», 2000.

2. *Де Кар Лоранс.* Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002.

3. Уильям Блейк и британские визионеры. — М.: Издательство «Красная площадь», 2011.

4. *Рескин Джон.* Искусство и действительность. — Новосибирск: Сова, 2006.

5. *Шестаков В.П.* История английского искусства. — М.: ГАЛАРТ,

2010.

6. *Hardin Terri.* The Pre-Raphaelites. Inspiration from the past. — Singapore: New Line Books, 2005.

7. *Hilton Tim.* The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012.

8. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012.

9. The Guild of St George [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.guildofstgeorge.co.uk/ (дата обращения: 14.04.2014).

К.И. Маслов

ДВА ВЗГЛЯДА 1880-х ГОДОВ НА БУДУЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИКОНОПИСАНИЯ

В статье рассмотрены два подхода к восстановлению иконописания в России в 1880-е годы — издателя журнала «Изограф» И.Я.Красницкого и известного ученого-археолога Г.Д.Филимонова. В то время как Филимонов видел будущее иконописи в возобновлении ее развития — силами крестьян-иконописцев села Палех, прерванном в петровское время распространением в России живописи западноевропейских школ, Красницкий полагал необходимым вернуться в иконописании к еще не затронутым западным влиянием образцам, главными хранителями которых считал старообрядцев.

The article deals with two approaches to the revival of icon-painting in 1880's Russia — that of the Isograph journal editor, I.Ya.Krasnitsky, and of the prominent archaeologist G.D.Filimonov. While Filimonov saw the future of icon-painting in resuming — by the efforts of Palekh peasants, because of the interrupted development of icon-painting in Peter the Great's times, Krasnitsky believed it was necessary to return to the exemplars of the icon-painting that were not touched by Western influences, and considered Old Believers to be the main keepers of this tradition.

Ключевые слова: Красницкий, Филимонов, Сахаров, архимандрит Фотий, иконопись, иконописный подлинник, старообрядцы.

Keywords: Krasnitsky, Filimonov, Sakharov, archimandrite Photius, icon-painting, exemplum, Old Believers.

Для правления Императора Александра III характерно было, как писал историк С.С.Ольденбург, хотя и «не огульно-отрицательное,

но, во всяком случае, критическое отношение» власти «к тому, что именовалось “прогрессом”, и стремление придать России больше внутреннего единства, путем утверждения русских элементов страны» [1, с. 20].

Демонстративным утверждением «русских элементов» стало уже само венчание на царство Императора, к которому, в числе прочего, силами крестьян-иконописцев из села Палеха была расписана Грановитая палата Московского Кремля, где проходил коронационный обед. Выполненные по описанию царского иконописца XVII века Симона Ушакова, росписи палешан были представлены обществу как восстановление древней живописи. Идея пригласить для выполнения этой работы палехских мастеров, известных в образованном обществе, как и иконописцы двух других поселений Владимирской губернии, из которых иконы расходились по всей России, Мстер и Холуя, под пренебрежительным именем «суздальских богомазов», принадлежала археологу, члену-основателю Общества древнерусского искусства Г.Д.Филимонову, который в то время являлся помощником директора Оружейной палаты Кремля. Воспринятая неодобрительно окружением Императора, идея эта была все же осуществлена лишь благодаря прямой его поддержке. Александр III видел в привлечении к работам в Кремле крестьян-иконописцев, очевидно, возможность продемонстрировать народный характер своего царствования. Для самого же Филимонова живопись Грановитой палаты должна была стать первым шагом к восстановлению в России истинно национального искусства. Творчество Симона Ушакова он рассматривал как высшую точку в его развитии, прерванном Петровской эпохой, а иконопись палехских мастеров считал свидетельством того, что жизненные силы его школы и спустя два века не угасли и могут стать основой для восстановления церковной живописи (1).

Одним из тех, кто приветствовал стенопись палешан в Грановитой палате, был издатель журнала «Изограф» И.Я.Красницкий (2), увидевший в их росписях, исполненных, по его словам, в «старинном» «стиле русской иконописи», как и в «обновлении» к коронации Александра III «внутренних частей Успенского собора» Кремля, свидетельство стремления Нового царствования к «восстановлению» «национальной

самобытности» [6, с. 4; 7, с. 32] (3). «В русском народе, — утверждал Красницкий, — пробудилось стремление к восстановлению в храмах нашей церкви древнерусского художества и отрешению от вредного на него влияния запада», а поскольку «Державный Вождь» «принял на себя... почин в этом деле, можно вполне рассчитывать на успех» [6, с. 4–5].

Той же цели, «восстановлению византийского художества в области иконописи», должен был служить и журнал «Изограф», посвященный, по словам издателя, «исключительно иконографии» [6, с. 4]. Это было по достоинству оценено Двором: Александр III стал одним из первых подписчиков журнала [8].

Приветствуя исполнение росписи Грановитой палаты силами крестьян-иконописцев, Красницкий, однако, резко расходился с Филимоновым в понимании того, какую именно иконопись следовало «восстанавливать».

Развитие отечественной церковной живописи Красницкий представлял таким образом: с XI по XV века отечественное иконописание, имевшее «характер византийский», «было в самом цветущем состоянии»; затем, во второй половине XVI века, последовало «столкновение» «с живописью западной церкви» и «выработался новый иконописный стиль... фряжское письмо»; этот стиль был «выработан» в школах Строгановской и Царской» [7, с. 31]. Позже православные, «приученные к нововведениям школою фряжского письма, равнодушно относясь к старой иконописи, легко примирились с академической живописью, не замечая в ней отсутствия основных правил Византийско-Русской иконописи, сглаженной под влиянием чуждых образцов, дошедших до нее из области католического искусства, заменившего в русской церковной живописи религиозную искренность напыщенной сентиментальностью» [там же].

Таким образом, уже творчество Симона Ушакова, ведущего мастера «Царской школы» XVII века, испытавшего на себе сильное влияние западного искусства (4), должно было представляться Красницкому началом упадка иконописи. Восстановление же ее он понимал, в отличие от Филимонова, как восстановление «в первобытной чистоте» [13, с. 5], то есть освобожденной от западного влияния. «Не лучше ли было бы,

чем фабриковать византийский стиль (5), обратиться к его древнейшим образцам, перед которыми бледнеют западные произведения церковной живописи»? — задавал риторический вопрос Красницкий [15, с. 68] и спорил с теми, кто, по его словам, «упрекает... старинную иконопись в отсутствии художественных интересов сравнительно с живописью западной церкви». В доказательство противного он опубликовал рисунки образов Страстной седмицы, Сретения Господня и Входа в Иерусалим (помещены в журнале после его замечания о художественных достоинствах иконописи [16]). «Дозволим себе заметить, — писал он, — разве здесь нет художественного творчества!.. Здесь есть и художественное творчество, и вполне религиозный характер, не выходящий из пределов иконописных преданий» [там же]. Вместе с тем, Красницкий указывал на то, что художественные достоинства не столь и важны для иконы, в сравнении с ее церковным значением: вопрос о «художественном творчестве», по его словам, «совершенно» излишний, если «вспомнить, что в жизни русского народа иконопись принадлежит церкви и может только рассматриваться с ее точки зрения». Иконопись, пояснял он, «с первых эпох христианства служила проводником великих идей учения Спасителя» [15, с. 68].

Отстаивание идеи восстановления иконописи в «первобытной чистоте» неотделимо в «Изографе» от критики западной живописи и ее отечественных последователей — «полурусских, полуитальянских и полунемецких», по определению Красницкого, живописцев, наполнивших с XVIII века храмы «бедными по мысли и холодными по композиции, хотя правильными по рисунку, колориту и перспективе, произведениями, но зато манерными и театральными, также мало удовлетворяющими чувству религиозному и эстетическому» [7, с. 31–32]. «В религиозном отношении» произведения западных художников, указывал он, «не могут удовлетворять исторической истине и иконописным преданиям... православной церкви» [17, с. 14] (6). «Легкий взгляд западных художников на религиозную живопись допустил их наряжать евангельские лица в итальянские и немецкие костюмы, и эти-то отступления лишили их фантазии лицезрения священных лиц, заменяя типами жителей Палестины и евреев римских кварталов», — сетовал он [там же].

Красницкий не назвал имена русских «подражателей» западных художников, но читатель мог, несомненно, догадаться, что автор имел в виду, возможно, Александра Иванова, автора написанной в Риме знаменитой картины «Явление Христа народу» и, наверняка, Василия Поленова, считавшегося «единственно-достойным», по свидетельству А.Н.Бенуа, «наследником» Иванова [19, с. 118] (7). В 1885 году Поленов представил на выставке Товарищества передвижных выставок серию этюдов, привезенных из своей восточной поездки [20, с. 19–23], которые он уже успел использовать в качестве материала при создании «исторической» картины «Христос и грешница», над которой работал в Риме зимой 1883–1884 годов [21, с. 23], На творчество обоих художников оказали влияние посвященные Иисусу Христу сочинения европейских писателей — Д.Ф.Штрауса — на Александра Иванова [22, с. 142, 148, 152–153], и Э.Ренана — на Василия Поленова [21, с. 23]. В их книгах тексты Евангелий были подвергнуты научной критике, а Спаситель представлен как исторически существовавший и наделенный особым даром проповедник [23, с. 443]. Красницкий посвятил отдельную статью двум картинам того же исторического реалистического направления — «Святому Семейству» и «Воскресению Христову», входившим в палестинскую серию Василия Верещагина [24]. С этими двумя работами был связан скандал, разразившийся в 1885 году в Вене, где они были выставлены (8). Красницкий опубликовал в газеты письмо венского архиепископа Гангльбауэра, содержавшее требование запретить демонстрацию картин, которые, по его мнению, были основаны на ложно истолкованных, «в смысле Ренана», словах Библии и затрагивали христианство «в его основных учениях» и «самым недостойным образом» подкапывались «под веру в искупление человечества Сыном Божиим, воплотившемся в человеке» [24, с. 65]. Красницкий так же, как и венский архиепископ, осудил эти произведения Верещагина как пример «иллюзий», развившихся «под влиянием ренанизма и тех беспредельных фантазий художественного творчества, которые... вкрадываются... в церковное искусство и понятия русских художников, стремящихся в большинстве случаев не к сохранению нашей церковью евангельских преданий, а к одному лишь художественному творчеству, идущему вразрез...

с основными догматами христианства» [24, с. 66]. Таким образом, Красницкий не видел, очевидно, принципиального различия между религиозной живописью и церковной и любую картину, написанную на библейский сюжет, рассматривал как церковную, а потому и осуждал реалистическую трактовку евангельских сюжетов.

Не менее непримирим был издатель «Изографа» и к попыткам художников писать в «византийском стиле». Он не назвал их имена, но, вероятно, имел в виду, прежде всего, Гагарина и его последователей (9). «Сколько в этом стиле византийского искусства, — писал он, — ответить нелегко, но утвердительно можно сказать, что в нем его столько же, сколько в русской азбуке китайских букв» [15, с. 68].

Осуждая отечественных последователей западных школ и отрицательно относясь к «фрязи», Красницкий в известном конфликте академика живописи В.Д.Фартусова и помощников иконописцев во время раскрытия в 1882–1884 годах первоначальной живописи Благовещенского собора Московского Кремля, принял сторону последних. Он опубликовал в своем журнале статью некоего В.Богданова, который выставил «реставрировку» живописи собора как пример засилья «итальянской школы», при котором ее последователи, «прикрываясь... фирмой древне-византийского стиля», «находят, — по словам автора, — доступ в наши храмы» [28, с. 27] (10).

В 1882 году Д.Фартусов получил задание на «промывку и заправку» стенописи Благовещенского собора к коронации Александра III [29, с. 106] (11). В процессе работы он обнаружил признаки «древних первоначальных расписаний» и с разрешения начальника Дворцовой конторы очистил до первоначального – XV века, как ему казалось, слоя, плафон среднего купола храма. Результаты расчистки Фартусова были одобрены Московским Археологическим обществом и Фартусов продолжил работы в галереях собора под контролем специально учрежденной для этого Комиссии [там же]. Художественный критик М.П.Соловьев, имевший возможность видеть полностью расчищенную живопись в куполе осенью 1882 года, писал, что при «обновлении» было очищено «старое изображение (XVI в.) Христа, удивительно изящного типа». Он нашел, что, «по красоте и величию лик этот едва ли не выше знаменитой Монреальской мозаики XII века». Критик отметил также

изящество фигур расчищенной части композиции «Собор Богородицы» (на южной стене западной галереи) [32, с. 738].

В ноябре 1883 года в Комиссию, надзиравшую за работами, от иконописцев поступило заявление, в котором они сообщали, что Фартусов «не расчищает, а совершенно счищает всю древнюю иконопись, оставляя только графью и часть красок, из которых вычищаются света, а тени подкрашиваются» [29, с. 109].

Статья Богданова была опубликована в «Изографе» в июле 1883 года, за несколько месяцев до обращения иконописцев в Комиссию. В этой статье автор, по его словам, дважды посетивший Благовещенский собор, указал, что в изображении Спасителя, расчищенном Фартусовым, «древность в контуре не пострадала, но самый колорит слишком бледен и... не напоминает произведения конца XV или XVI века» [28, с. 27]. «В реставрировке же самого одеяния Спасителя, — писал он, — уже совсем исчезает древний стиль, являясь в колорите слишком бледным, а контуре и гвентах (темных линиях рисунка. — К.М.) заменяясь мягким — фрязским» [там же]. Богданов предположил, что бледность колорита была связана с тем, что «краска слишком счищена» и, следовательно, явилась прямым следствием «неопытности в расчистке» [там же]. В подтверждение своего предположения Богданов описал способ раскрытия живописи на галереях, в том числе, композиции «О Тебе радуется» (12). Он отметил, в частности, что «изображения, счищенные до основания... воспроизводятся следующим образом: соскабливаются кончиком ножа до самой штукатурки, которая и составляет блики», а «более темные места, подтушевываются краской». Он уверял также, что при посещении собора ему случилось видеть «при изображении “О Тебе радуется” ложки, выпачканные в краске, какие обыкновенно употребляются для растворения красок на яйце» [там же]. Композиция была после расчистки покрыта, как он свидетельствовал, «новым слоем охры или террадисиени». Зачем это было сделано он, однако, объяснить затруднился [28, с. 27–28] (13). Нужно заметить, что описание технологии раскрытия живописи Фартусовым, которое привел Богданов, не противоречит сведениям, содержащимся в заявлении, поданном иконописцами в Комиссию.

Особую роль в деле возрождения иконописания Красницкий приписывал, несомненно, старообрядцам, «отпадение» которых от православной церкви, послужило, по его словам, «поводом к разложению русской иконописи» [7, с. 31]. Именно старообрядцы, оставшиеся верными древнему благочестию времен, предшествовавших патриарху Никону, считали, как он писал, «достойными поклонения только старые иконы... до Никоновского времени, а к позднейшей церковной иконописи, не исключая школ царских иконописцев», относились «враждебно» и не иначе называли ее, как «фряжским и Никонианским письмом» [там же]. Хотя Красницкий и не решился утверждать, что восстановление «древней русской иконописи в ее первобытной чистоте» может состояться, прежде всего, благодаря именно старообрядцам, но это следует из его оценки их отношения к старой иконописи: «старинные иконы, — по его словам, — у старообрядцев «пользуются уважением», и они и поныне следуют указанию Стоглава «от неверных и иностранных Римлян, Армян иконного принимати не подобает православным христианам» [там же].

Такая, лишенная обычной для XIX века пренебрежительной интонации публичная оценка важной роли старообрядцев как хранителей древней традиции иконописания, оказалась возможна только после указа, изданного Александром III, стремившегося смягчить оппозиционные настроения в простом народе, за десять дней до своей коронации отменившего основные ограничения, наложенные на старообрядцев при Николае I, и предоставившего им ряд гражданских прав [33, с. 103] (14). Однако, поскольку «в отношениях государственной церкви со старообрядчеством крупных перемен не произошло» [там же], не мог и Красницкий быть вполне последовательным в своей оценке значения старообрядчества для восстановления отечественного иконописания. Именно с «сектой староверов» он должен был связать его упадок. «Грустное», по его оценке, состояние современной церковной живописи он объяснил тем, что, она практикуется или последователями западной школы или же «преимущественно старообрядческими иконописцами, блуждающими без образовательных средств, во мраке невежества и фанатизма» [7, с. 31].

В отличие от И.П.Сахарова, который еще за тридцать лет до Красницкого в своей работе «Исследование о русском иконописании»

попытался убедить образованное общество в ценности традиционной иконописи и предложил конкретную программу действий для возрождения отечественного иконописания (15), издатель «Изографа» ограничился предложением лишь двух направленных на это мер: учреждение специальных школ для обучения иконописи и строгое соблюдение иконописцами Подлинника, составленного, как он писал, «чтобы оградить на будущее время художество от безобразия и ремесленности, которые встречаются и в настоящее время в иконах холуйского и суздальского производства» [35, с. V]. По словам Красницкого, Подлинник был составлен сразу после Стоглавого собора, «на котором было постановлено выработать для иконописцев правила и границы для определения их художественной деятельности» [там же]. «После Раскола и списки подлинника разделились, — утверждал он, — на две главные редакции, из которых одна не отступает от старины, получила характер старообрядческий, а последняя, исправленная по церковным источникам и сближенная с литературой XVII столетия, находилась в иконописной практике с прибавкой богословского и художественного содержания» [35, с. VIII]. Хотя этот подлинник, признавал Красницкий, и «вносит в свой состав много новизны, но, в общем, остается верным древнейшим преданиям и сохраняет в себе те догматы, которые стали чужды... живописцам» [там же]. Как и Сахаров, Красницкий представлял Подлинник, состоявшим из трех частей — лицевого, толкового и технического, и опубликовал толковый в приложении к XI и XII номерам журнала [35].

Большое значение Красницкий придавал цензуре иконописания, которая должна была, очевидно, обеспечить, прежде всего, «чистоту» списков иконописного Подлинника. На это указывает в частности то, что Красницкий перепечатал из книги Сахарова [36] соответствующие документы петровского времени: «Записку об иконном писании» [37], Инструкцию супер-интенданту Ивану Зарудневу» [38] и «Указ» об исправлении «иконного изображения» 1722 года [39].

Возможно, отсутствовавшую в журнале программу возрождения иконописания самого издателя заменило отчасти «Мнение о иконах и о надзоре за иконописцами», написанное архимандритом Юрьевского монастыря Фотием еще в 1830 году и опубликованное впоследствии

в Сборнике 1866 года Общества древнерусского искусства [40], откуда оно и было заимствовано Красницким [41]. Меры, которые предлагались в его журнале, — учреждение иконописных школ, строгое следование подлиннику и надзор за иконописцами, прежде всего, со стороны духовных властей, были те же, что и указанные юрьевским архимандритом, но главное сходство обеих позиций состояло в том, что меры эти были направлены у того и у другого на возрождение иконописания таким, каким оно было в далеком прошлом, — еще не затронутым западным влиянием (16). Весьма показательно, что Филимонов, редактор Сборника 1866 года, где «Мнение» было опубликовано, представил его читателю, как «любопытный» образец «восточного направления в его крайностях, наследованных от Стоглава, и в настоящее время бесплодных, как по отсутствию точных сведений, так и по неисполнимости тенденций» [43, с. 80, примеч. ред].

Примечания:

1. См. подробнее о взглядах Филимонова на восстановление отечественного церковного искусства в статье К.И.Маслова [2]. Идея возможности такого восстановления на основе иконописи палешан родилась у Филимонова еще в начале 1860-х годов, после посещения им Палеха и непосредственного знакомства с работой иконописцев [2, с. 56], но могла быть практически осуществлена, очевидно, только в правление Александра III.

2. Иван Яковлевич Красницкий (1830–1898) учился в Московском училище живописи и ваяния. Получив звание неклассного художника по живописи портретной, посвятил себя однако, исключительно археологии (см. подробнее биографию Красницкого в [3, 4, 5]). Журнал «Изограф» (полное название — «Изограф. Журнал иконографии и древних художеств, издаваемый И.Красницким») Красницкий издавал в 1882–1886 годах. Всего вышло 12 номеров журнала в шести выпусках (I; II; III и IV; V и VI; VII; VIII, IX и X; XI и XII). За редким исключением в журнале публиковались тексты самого издателя.

3. О росписи Грановитой палаты Красницкий упоминал в своем журнале неоднократно [7, с. 32; 8; 9, с. 38; 10, с. 63].

4. См. подробнее в работах: [11; 12, с. 86, 92].

5. Вероятно, Красницкий, имел в виду, в частности, «академический» византинизм Г.Г.Гагарина и его последователей (см. подробнее в работе [14]).

6. Красницкий указал, в частности, на то, что отечественные иконописцы пишут образ Благовещения не по лицевому иконописному подлиннику, а по рисункам К. фон Шнорра и Фр.Овербека, немецких художников назарейцев [18, с. 13].

7. Это мнение о художнике утвердилось, очевидно, уже после завершения им в 1887 году многолетней работы над картиной «Христос и грешница».

8. См. подробнее о венском скандале в публикациях современников художника [25, стлб. 21; 26, с. 98–100], а также в книге А.Кудря [27, с. 233–241].

9. См. прим. 5.

10. Возможно, Богданов и сам был иконописцем. Это заставляет подозревать очень детальное описание технологии работ Фартусова, содержащееся в его статье.

11. История раскрытия Фартусовым первоначальной живописи Благовещенского собора освящена в брошюре, изданной летом 1884 года [30] и в статьях А.И.Успенского [31] и современного исследователя Г.С. Соколовой [29].

12. Вероятно, детальные сведения о технологии раскрытия древней живописи Богданову сообщил кто-то из работавших под началом Фартусова иконописцев.

13. Можно предположить, что этот слой выполнял у Фартусова роль имприматуры (в древнерусской живописи — подклада) при поновлении соскобленной живописи.

14. Приветствуя «поворот» властей «к национальной самобытности», Красницкий полагал, что «он поведет... к сближению между православными и старообрядцами» [6, с. 6].

15. См. в статье К.И.Маслова [34].

16. Следует заметить, что архимандрит Фотий по части художеств был необразован и мог принять «фрязь» за иконы, написанные по древним подлинникам (см. подробнее в работе: [42]).

Библиография:

1. *Ольденбург С.С.* Царствование императора Николая II. — Нижний Новгород, 2013. — Т. I.

2. *Маслов К.И.* Стенопись Грановитой палаты Московского Кремля. Возвращение к народности // Обсерватория культуры. — М., 2014. — № 6. — С. 54–59.

3. Некролог // Новое время. — СПб., 1898. — № 8052. — С. 3.

4. Красницкий Иван Яковлевич // Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. — СПб., 1906. — Дополнительный том II. — С. 5.

5. *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. — СПб., 1915. — Т. II.

6. Высочайший Манифест // Изограф. — СПб., 1883. — Т. I, вып. II. — С. 4–5.

7. Нашему читателю // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. VII. — С. 31–32.

8. Книга глаголемая Подлинник. Вместо предисловия. — М., 1883 // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. VII.

9. Разные известия // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. VII. — С. 38–39.

10. Разные известия и заметки // Изограф. — СПб., 1885. — Т. I, вып. VIII, IX, X. — С. 63.

11. *Бусева-Довыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. — М., 2008.

12. *Маслов К.И.* К истории художественной революции в Петровское время // Искусство христианского мира. — М., 2007. — Вып. X. — С. 85–94.

13. От редакции // Изограф. — СПб., 1883. — Т. I, вып.II. — С. 5.

14. *Маслов К.И.* Об «офранцуженном византийстве» князя Г.Г.Гагарина // Искусство христианского мира. — М., 2003. — Вып. 7. — С. 323–326.

15. Очерки церковной археологии // Изограф. — СПб., 1885. — Т. I, вып. XI и XII. — С. 67–72.

16. *Красницкий И.Я.* // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. VII. — С.

42 [замечание редактора-издателя].

17. О живописи западной церкви // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. VII. — С. 14–15.

18. О изображении Св. Благовещения Божией Матери. II // Изограф. — СПб., 1883. — Т. I, вып. V и VI. — С. 12–14.

19. *Бенуа А.* История живописи в XIX веке. Русская живопись. — СПб., 1901.

20. Каталог XIII Передвижной выставки Товарищества передвижных художест¬венных выставок. — М., 1885.

21. *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. — М., 1964.

22. *Алпатов М.В.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. — М., 1956. — Т. II.

23. *Гараджа В.И.* Ренан // Новая философская энциклопедия. — М., 2010. — Т. 3. — С. 443.

24. И.К. Нашему читателю // Изограф. — СПб., 1885. Т. I, вып. XI и XII. — С. 65–66.

25. Иностранные известия // Художественные новости. — СПб., 1886. — № 1. — Стлб. 20–22.

26. *Булгаков Ф.И.* Верещагин и его произведения. — СПб., 1905.

27. *Кудря А.* Верещагин. — М., 2010.

28. *Богданов В.* Нам пишут из Ярославля // Изограф. — СПб., 1883. — Т. I, вып. V и VI. — С. 26–28.

29. *Соколова Г.С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. — М., 1980. — Вып. III. — С. 106–137.

30. Благовещенский собор и его древняя стенопись. — М., 1884.

31. *Успенский А.И.* Стенопись Благовещенского собора в Москве (По поводу реставрации 1884 года) // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского Археологического общества. — М., 1909. — Т. 3. — С. 153–177.

32. *Соловьев М.* Обновление кремлевских святынь // Живописное обозрение. — СПб., 1882. — № 46. — С. 736–739.

33. *Полунов А.Ю.* Под властью обер-прокурора. — М., 1996.

34. *Маслов К.И.* Проект И.П.Сахарова по возрождению иконописания // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. — Екатеринбург, 2015. — № 3. — С. 249–258.

35. Русский иконописный подлинник, издаваемый И.Я.Красницким. — СПб., 1886.

36. *Сахаров И.* Исследование о русском иконописании. — СПб., 1849. — Кн. II.

37. Записка об иконном писании // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. V и VI. — С. 21–22.

38. Инструкция супер-интенданту Ивану Зарудневу // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. V и VI. — С. 22–24.

39. Указ // Изограф. — СПб., 1884. — Т. I, вып. V и VI. — С. 24–25.

40. Мнение Архимандрита Юрьевского монастыря Фотия о иконах и о надзоре за иконописцами по силе Указа Святейшего Синода от 27 февраля 1830 года // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. — М., 1866. Отдел второй. Смесь. — С. 132–138.

41. Мнение Архимандрита Юрьевского монастыря Фотия о иконах и о надзоре за иконописцами // Изограф. СПб., 1884. — Т. I, вып. V и VI. — С. 15–21.

42. *Маслов К.И.* Церковная живопись Сапожниковых в оценках архимандрита Фотия и археолога Г.Д.Филимонова // Обсерватория культуры. — М., 2015. — № 6. — С. 52–56.

43. *Буслаев Ф.И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. — М., 1866. Отдел второй. Смесь. — С. 1–106.

Е.О. Мирошина

ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ ЦЕРКОВНЫХ СТЕНОПИСЕЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX СТОЛЕТИЙ

Статья посвящена проблемам использования различных материалов и технологиям создания церковных стенописей в конце XIX — начале XX столетия. Отмечаются положительные и отрицательные способы применяемых рецептур и техники росписей, выявляются причины обращения к активному поиску новых средств художественной выразительности, прослежена взаимосвязь пластического языка монументальной стенописи и живописных материалов для ее создания.

The article deals with the problems of using different materials and technologies of creation of church murals in the late XIX — early XX century. There have been both positive and negative ways used recipes and techniques of painting, revealed the reasons for issuing an active search for new means of artistic expression, traced relationship of the plastic language of monumental murals and painting materials for its creation.

Ключевые слова: монументальная церковная живопись, фреска, масляная живопись, восковая живопись, минеральные краски, темпера.

Keywords: monumental church painting, fresco, oil painting, wax painting, mineral paints, tempera.

В конце XIX — начале XX века в мировой и отечественной художественной культуре актуальной становится проблема поиска новых пластических решений. Гармония художественной формы находится в тесной взаимосвязи с техническими живописными приемами и выбором материалов для создания произведения. Поиск

средств, способных помочь мастеру создать новые идеи и образы, активно происходил в то время во всех сферах искусства, в том числе и в храмовых стенописях.

Автор, ограничиваясь рамками статьи, ставит своей целью проанализировать выбор художников в пользу того или иного материала для создания ансамблей росписей в соборах и церквях, а также предпосылки и причины, повлиявшие на этот выбор. Актуальность исследования обусловлена тем, что в наши дни активного храмостроительства и реставрации вопрос поиска наилучших средств для создания стенописей также актуален, как и на рубеже XIX–XX веков.

Одним из аспектов использования и поиска различных материалов для создания монументальных росписей в интересуемый период явилось развитие прикладной химии, открытие новых соединений, стремительный рост промышленности. Так, в начале XX века архитектор Лев Шмеллинг, посвятивший ряд своих статей изучению технической стороны живописного искусства и научного обоснования использования различных средств для него, писал: «В настоящее время количество материалов, применяемых в живописи значительно разрослось, что вызвано как успехами науки и техники, выдвинувшими целый ряд новых пигментов и связующих веществ, так и спросом самих художников» [13, 105].

Другим важным аспектом поиска новых средств художественной выразительности были и новые стилистические задачи в искусстве, которые формировались на протяжении всего XIX столетия. Общемировые тенденции в культуре XIX века, прежде всего, были связанные с идеями романтизма. Его представителям была свойственна поэтизация прошлых эпох, поиск новых эстетических идеалов, стремление раскрыть гармонию в человеке, вместе с тем и обращение к античности. Отсюда возникает стремление вернуться к прошлому и возродить технику фрески, которая позволит выразить высокие идеи в монументальных произведениях. Определённые надежды связывались и с техникой энкаустики. Поиски наиболее удачной рецептуры этого способа росписи предпринимались не единожды. Именно с возрождением энкаустики некоторые представители мира искусств отождествляли и возрождение живописи.

В начале XIX столетия французский историк искусства Туссен-Бернард Эмерик-Давид обращает внимание деятелей искусства на важность древнего способа восковых росписей («Discours historique sur la peinture moderne», Le Musée Français, Paris, 1809, t. VIII) [19]. Позднее французский художник Жак Николя Пайо де Монтабер высказывает мысль, что происходит упадок живописи с конца античности. Прежде всего, такую тенденцию он связывает с отказом от энкаустики и предлагает свою рецептуру для создания произведений в технике восковой живописи. Мюнхенский художник, химик и технолог Франц Ксавер Фернбах также «изобрёл собственный метод замены античного способа восковой живописи», который описывает в «Учебнике энкаустики» («Lehrbuch der enkaustischen Malerei» (Мюнхен, 1845 г.)). «…В качестве связующего вещества для красок он использует твёрдые смолы, растворённые скипидаром, причём скипидар испаряется сразу после нанесения» [18, 481]. Именно по этим способом Юлиус Шнорр фон Карольсфельд «исполнил ряд стенных картин в так назыв. Saalbau королевского дворца в Мюнхене; но впоследствии изобретение ф. было брошено, как не оправдавшее надежд на его преимущество пред фресковой живописью» [16, 600]. В технике энкаустики работал ряд европейских художников того времени. Например, к числу наиболее известных работ относятся произведения Карла Антона Йозефа Ротмана (серия пейзажей греческих ландшафтов на стенах пинакотеки в Мюнхене), Фридриха Преллера (цикл картин энкаустическим способом на тему поэмы Гомера «Одиссея») и др.

Для отечественной культуры XIX столетия в целом характерно стремительное развитие и фактически стадиальное соответствие этапам развития европейского искусства этого века. Желание созидать подлинное христианское искусство, фреску, отразить духовность в произведении было сходно устремлениям назорейцев и прерафаэлитов. Примерно в середине XIX века отечественном искусстве усиливается внимание к византийскому наследию, а также к искусству допетровской эпохи. Это было связано как с общеевропейскими тенденциями в искусстве, так с началом поисков национального своеобразия в художественной культуре России. Поэтизация своего прошлого происходила и под влиянием романтизма. Произведения европейских

художников-романтиков на евангельские темы служат аналогами для создания икон и монументальных росписей в русских церквях. Возможно, что в религиозном искусстве стремление возродить энкаустику было связано с именем врача и первого иконописца евангелиста Луки, написавшим по преданию первым икону пресвятой Богородицы: «И Лука, красноречивый евангелист, воском и красками написал икону Богоматери, держащую Господа на святых своих руках, которая доныне сохраняется в некоем городе» [4, 206].

В нашем отечестве стойкий интерес к восковой живописи для создания масштабных ансамблей церковных стенописей возникает благодаря художественной деятельности князя Г.Г.Гагарина. Как отмечали современники, князь «в особенности пристрастился к византийскому стилю иконописания и орнаментистики… будучи вице-президентом академии художеств основал при ней древне-христианский музей и прилагал старания к тому, чтобы обратить русскую церковную живопись к византийским идеалам и пошибу, старания, которые, однако, не привели к прочным результатам» [17, 56]. Как отмечает А.Н.Лужецкая, Г.Г.Гагарин обратился к способу восковой живописи, увидев росписи королевского дворца в Мюнхене. Из Германии он привозит краски, в состав которых «входили воск, мастика, элеми и скипидар» [7, 74]. По их образцу художником М.Трощинским были сделаны собственные краски. Технически эти краски используются как масляные, но они «крепче пристают к стене» [7, 74]. Стенопись становилась еще крепче, если живописную поверхность прогревали каутерием. Большим плюсом этого способа было то, что краски не менялись со временем и сохраняли яркость. Как известно, таким способом Г.Г.Гагариным был расписан Сионский собор в Тифлисе, церковь святителя и чудотворца Николая в Мариинском дворце. Вместе с ним трудился и М.Трощинский. В некоторых источниках упоминается, что в работе над росписью Сионского храма принимал участие известный церковный живописец того времени профессор Академии художеств П.М.Шамшин [15, 147]. Это был не единственный его опыт создания стенописи восковыми красками. Например, П.М.Шамшин вместе с К.Л.Брамсоном в такой технике расписывает церковь св. великомуч. Дмитрия Солунского при Греческом посольстве в Санкт-Петербурге [1, 175–177].

В течение всего XIX столетия в области церковных стенописей, наряду с попытками возрождения восковой живописи, фрески, применения масляных и клеевых красок, предлагаются и другие интересные способы. В 1880 году академик архитектуры художник А.А.Авдеев предложил использовать для декорации храмов живопись на лаве. Суть метода заключалась в обжиге плит лавы, на которых по специальному составу предварительно была исполнена живопись красками, в которые были добавлены масла и разбавители, используемые для керамики и фарфора. Одной из положительных сторон этого метода А.А.Авдеев считал долговечность произведений, исполненных в этой технике в наших климатических условиях. В Севастополе им были исполнены композиции в трех храмах: святителя Николая на Севастопольском военном кладбище, часовни на Инкерманских высотах и в храме св. Владимира над могилами адмиралов. Этот способ не нашел широкого применения [5, 72–73].

В поисках лучшего материала для росписей случались и ошибки, в результате которых порой страдало все живописное убранство даже больших, значимых храмов. Были примеры неудачных росписей по сырой штукатурке, «например, роспись “Свидание Иосифа” работы профессора А.Т.Маркова в Исаакиевском соборе осыпалась ещё до его открытия» [7, 141]. К «непростительной ошибке художников» относили и выбор росписи в Храме Христа Спасителя в Москве, который расписывали «масляными красками по цементу, в то время, когда свойства последнего были ещё мало исследованы. Кроме незнания качеств грунта, здесь упрёк может быть за доверчивое отношение к покупным краскам в тубах» [3, 561]. Для придания матовости к краскам добавляли глютень [7, 199]. При создании основы под роспись московской святыни был использован и такой прием: «штукатурка под живопись нанесена на металлический каркас, который находится на некотором отдалении от стен» [2, 63]. Этот способ также не был удачным. В Киевском же соборе росписи были выполнены «непосредственно по штукатурке» [7, 243], впоследствии они потребовали неоднократных реставраций.

Помимо выбора красочного материала, как известно, долговечность монументальной росписи зависит и от выбора средств для основы, на

которую нанесен красочный слой. Также важно учитывать температурно-влажностный режим, особенности климата местности, в которой возводится храм и т.д. В истории росписей церквей XIX столетия известны случаи целого ряда технологических ошибок, повлекших разрушение только что созданных стенописей. Так, в июле 1875 года в Севастополе в результате слабого землетрясения пострадало только одно здание в городе — собор св. Владимира над могилами адмиралов. Обследование храма показало, что трещины образовались только в штукатурном слое, а спустя два года появились новые разрушения, не связанные с этим событием. Процесс разрушений становился необратимым. Следует отметить, что к 1875 году уже завершалось создание росписей: «На внутреннюю поверхность каменной кладки стен храма, от купола до карниза под окнами, сделана была наброска из цементного раствора, непритёртая, толщиной около ¼ дюйма. Эта бугристая поверхность была покрыта слоем известковой штукатурки из жирной извести с мелким песком, толщиной от ½ до 1 вершка, гладко притёртую поверхность которого покрывал ещё третий, последний слой из той же извести, но с мраморным порошком вместо песка, толщиной около 1/8 дюйма, — служивший грунтом для живописных или орнаментальных работ. По этому грунту внутренность храма была расписана в византийском стиле тремя видами изящных украшений: 1) фресковой живописью 2) позолотой и алюминиевым серебрением и 3) живописью восковыми красками. Фресковая живопись произведена акварелью по сырой штукатурке, в виде арабесок, розеток и проч., и занимала большую поверхность стен. Позолота и серебрение, разведённыя узкими полосками, служили дополнением фресковой живописи: кроме того, позолотой покрыты были сплошь поверхности северного и южного сводов и фоны некоторых образов. Поверхность штукатурки, предназначенная к покрытию золотом и алюминием, покрывалась предварительно грунтом из воска, нефти и скипидара и по нему, так называемым, миксионом — раствором лака в скипидаре, для приклеивания золота и алюминия к штукатурке. Живопись образов произведена восковыми красками по такому же грунту из воска, нефти и скипидара, с примесью ещё небольшого количества белил» [10, 44]. К началу 1880 года «вся фресковая живопись похожа была на шерстяную

материю, изъеденную молью» [10, 44]. Позолоченные поверхности «испещрились тёмно-бурыми полосами, оканчивавшимися выпуклыми натёками (сталактитами) миксиона...» [10, 44]. Живопись осыпалась, обнажив даже карандашные линии, используемые для разбивки перед исполнением композиций. Сохранились несколько композиций, исполненных воско-масляным способом. Главной причиной произошедшего была признана повышенная влажность внутри помещения. При строительстве храма не были учтены особенности климата, а именно: быстрый нагрев помещений весной в первой половине дня, в результате чего даже на мраморных колоннах выступала роса, и цементный слой был влажным. Инкерманский камень, который употреблялся в строительстве, казался «нарочно смоченным водой» [10, 44]. Известковый раствор не мог даже полностью затвердеть в таких условиях. Отрицательное значение сказалось и выбранного способа нанесения штукатурки в три слоя, причем слои были различного состава. Лучше всего затвердел цементный слой. Другие два слоя — цементный с песком и цементный с мраморным порошком — даже не соединились между собой. Следует подчеркнуть, что первой начала портиться фресковая живопись, затем — золочение и серебрение и последней — воско-масляная живопись. Таким образом, даже в неблагоприятных условиях воско-масляный способ росписи зарекомендовал себя с наилучшей стороны. Наибольшая прочность штукатурки в такой ситуации под восковой живописью и позолотой, а не под фреской, была объяснена тем, что «первая была предварительно прогрунтована восковым составом, который проникнув в поры ея, закрыл ея поверхность герметически от соприкосновения с воздухом, вследствии чего, влажность, выделявшаяся из последнего, задерживалась на поверхности, а не пропитывала слой штукатурки» [10, 45].

Таким образом, строительная комиссия решила сделать такой штукатурный раствор, который не повреждался от сырости, а также был произведен опыт по выбору наилучшего способа и техники декорирования «орнаментовка способом аль-фреско, произведённая по непросохшей цементной штукатурке, оказалась неудачною: краски побледнели и изменили цвета, а потому при возобновлении внутренней отделки храма, решено было не употреблять этого способа. Опыты

орнаментовки и живописи красками на воске, а также позолоты и серебрения по восковому грунту, на цементной штукатурке удались вполне» [10, 46]. Для полного устранения сырости храма был составлен также проект отопления и вентиляции.

С аналогичной проблемой столкнулись и при повреждении храма-пирамиды святителя Николая на военном историческом кладбище в северной части Севастополя. Интерьер собора был также выполнен в технике фрески, восковой живописи, украшен позолотой. Разрушения стенописи происходили в той же последовательности — сначала фреска, затем позолота и самой последней разрушения коснулись композиций, исполненных в технике восковой живописи.

Таким образом, популярность восковой живописи была связана не только с ее пластическими свойствами, матовой поверхность, похожестью на древние способы декорации, что, несомненно, привлекало художников, но и с практической стороной — такой способ росписи оказался крепче других, даже в неблагоприятных условиях.

Существовали и примеры технологически более грамотного подхода в подготовке здания храма, его стен для росписи. Например, в Петергофской придворной церкви, возведенной по проекту Н.В.Султанова к 1900-му году, прежде чем приступить к монументальной живописи, тщательно просушили стены: «К весне 1903 года штукатурка стен, под влиянием вентиляции и отоплении, просохла настолько, что явилась полная возможность приступить к росписи храма, которая была исполнена мастерами Сафоновым и Колупаевым, из Москвы и Первой Иконописной Артелью в с. Палех…» [11, 6]. Роспись стен планировалось делать по «Фелесскому грунту, значительную составную часть которого составляет мумия, вследствие чего стены приобретают приятный, тёплый, красно-коричневый тон» [8, 345].

На рубеже XIX–XX веков усиливаются поиски рецептуры для создания совершенных живописных материалов: все более актуальным становится вопрос изобретения альтернативы фрескам. Еще одним фактором, повлиявшим на поиски в этом направлении, послужили активные процессы индустриализации и урбанизации того времени. Несмотря на то, что fresco buono (истинная фреска) была несколько долговечнее, чем fresco secco (фреско секко), «продукты сгорания угля

и газа, а также смолистые вещества» [14, 113] оказывали губительное, разрушающее воздействие на стенопись, исполненную способом фрески. В больших городах «фрески неминуемо в скором времени должны погибнуть вследствие того, что углекислый кальций постепенно перейдёт в сернокислый или гипс» [14, 113].

Одним из самых интересных изобретенных способов декорирования стен, как альтернативы фресковой техники стал рецепт известного английского художника и коллекционера Томаса Гамбьер Перри (Cambier Parry). Считается, что развитие его творчества наиболее полно выразилось именно в т.н. фресковой живописи. Изучив технику итальянских фресок, примерно в середине XIX столетия он изобрел собственный метод, который использовал для росписи церквей. По этому рецепту было исполнено немало монументальных росписей в Англии. В качестве связующего служила смесь из парафина и копалового лака. Важным отличием способа Томаса Гамбьера Перри от других рецептов восковой живописи было то, что грунт под роспись готовился как для fresco buono (истинной фрески). И только после полного высыхания штукатурки, на поверхности которой не находится едкой извести, и приступали к пропитке стены специальным раствором. Монументальные росписи, исполненные этим способом, напоминали фреску, но также и сохраняли недостатки присущие масляной живописи.

Некоторые художники и ученые шли совершенно другим путем. Ключевым моментом в создании нового вещества для красок стало изобретение немецкого химика-технолога и минеролога Иоганна Непомука фон Фукса (Johann Nepomuk Fuchs), названное фуксово стекло (1818 г. силикат калия или натрия). В качестве связующего вещества для красок он находит ему применение в соавторстве с профессором исторической живописи при Баварской академии художеств И.Шлоттгауэром. Так как целью создания такого связующего было дать краскам необходимую прочность, то данный способ был назван стереохромией. «Растворимым стеклом разбавлялись краски, которыми писали на поверхности штукатурки, состоящей из извести, крупного песка, пемзы или лавы; для увеличения пористости грунта. Фукс предлагал пропитывать его серной кислотой» [3, 561]. Несмотря на ряд положительных качеств, этот способ не привел к желаемым

результатам, исполнение живописи данным способом не было и технически простым. Мюнхенский химик А.В.Кейм усовершенствовал данный метод. Свой способ он назвал минеральной техникой живописи. В журналах тех лет подробно описывались способы работы минеральными красками, составы грунта для этой техники и т.д., затем они подробно были описаны Д.И.Кипликом, который был сторонником их применения. В данной статье важно отметить, что современниками отмечался как ряд положительных свойств этих красок, так и ряд недостатков. К числу преимуществ минеральных красок относилось то, что художник мог накладывать блики, пользоваться полутонами, оставаться верным своей индивидуальной манере письма. Одним из главных достоинств была возможность быстро исполнить произведение, необратимыми краски становились только после нанесения фиксажа. К числу отрицательных качеств относилось то, что «тона при этой живописи получаются вообще довольно тусклые… ибо не все сорта красок здесь применимы: напр., ни киноварь, ни красные марсы, не могут быть употребляемые, так как не реагируют на кремнезём. Зелёные краски выходят очень бледными. Вообще эта живопись матовая с ограниченным количеством светотеней» [3, 561]. Л.Н.Бенуа считал, что для росписей церквей нужна «декоративная живопись, главнейшее значение в которой имеет рисунок, индивидуальность художника. Проявляемая в бликах и полутонах, здесь неуместна… как на образец блестящих результатов применения кеймовских красок в подобных условиях г. Бенуа сослался на роспись церкви в Дармштадте» [3, 562]. В России эти краски не применялись столь активно, как в Европе, но ими был выполнен ряд храмовых росписей. К числу таковых относятся: монументальная живопись в Марфо-Мариинской обители, созданная М.В.Нестеровым (1911 г.), живопись в новгородском Софийском соборе (1897 г.), церковь в селе Натальевка, исполненная художником А.И.Савиновым (1912–1915 гг.), «одною из разновидностей этого способа расписан Кронштадский собор» [2, 64], храм Покрова Пресвятой Богородицы в Пархомовке (Киевская губ.) и др.

Итак, вопрос о создании совершенной краски для монументальных росписей в начале XX столетия оставался открытым. Ученые

и художники, используя положительные свойства фресок — прозрачность, матовость, стремились создать наиболее прочные краски к атмосферному воздействию, способные сохранять саму работу, яркость ее красок длительные годы, но которые, в отличие от фресковой живописи, дали бы возможность мастеру исправлять что-то в процессе написания работы. Поднимался вопрос о возвращении к письму темперой. Н.К.Рерих создал роспись в Талашкино мюнхенской темперой фирмы Вурма. После знакомства с работами Джованни Сигантини Н.К.Рерих добивается эмалевой поверхности на своих работах, исполненных масляными красками, срезая их верхний острый слой [9, 104]. Для основ также могли использоваться различные материалы, например, М.В.Нестеров «в Елизаветинской общине, в Москве, писал на медных досках» [2, 63].

В 1916 году Д.И.Киплик отмечал: «Наши художественные школы знают почти исключительно масляный способ; им расписана большая часть наших монументальных церквей» [2, 63]. Почему же большинство художников выбирали именно этот материал для создания храмовых стенописей? По словам самих художников, например, как писал палехский мастер Н.М.Зиновьев, «масляная стенная живопись оказалась куда легче, быстрее выполнялась и дешевле обходилась предпринимателям, а потому получила широкое распространение. Но практика показала, что она не обладает прочностью» [6, 63]. В примечаниях к этой реплике мастер уточняет, что «масляные краски образуют на штукатурке плёнку, не пропускающую воздуха. В зданиях с неравномерной температурой под этой плёнкой образуется сырость, в результате красочный слой отстаёт от стен и разрушается» [6, 63]. Для того чтобы придать масляным краскам определенную прочность, Зиновьев приводит пример рецептуры, которую артель применяла при росписи стен собора святого великомуч. и цел. Пантелеимона в Новом Афоне (Абхазия) (монументальная живопись исполнялась в 1911–1913 гг. под руководством Н.В.Молова и А.В.Серебрякова). Как указанно у Зиновьева, росписи были выполнены по эскизам А.В.Серебрякова и его. Это была совместная работа и московских художников и палешан: «Мы совместно решили применить в качестве разбавителя смесь олифы, скипидара и воска. Всё это соединялось и варилось. На такой смеси

масляная живопись приобретала матовость, становилась похожей на фреску. А самое главное, как показала проверка, проведённая мною недавно, эта живопись обретала и настоящую прочность. Через пятьдесят лет я нашёл её в хорошем состоянии. Думается, что теперь, когда в положительных сторонах этого метода уже не приходится сомневаться, он может быть использован и в нашей современной живописи» [6, 63]. В.В.Филатов именно свидетельство Зиновьева приводит в качестве подтверждения того, что подобный способ — роспись стен с использованием масляных красок с добавлением воска — нашел широкое применение в храмовом искусстве [12, 39].

А.Н.Лужецкая отмечает, что основоположник неорусского стиля В.М.Васнецов придавал масляной живописи матовую поверхность: «При сравнительно густых красках Васнецова примеси к ним лака не заметно. Стенные росписи он исполнял масляными красками с добавлением глютеня с воском» [7, 243]

В свою очередь, автор данной статьи находит подтверждение доводам в пользу широкого применения масляных красок с добавками, в основе которых был воск, исходя из личной реставрационной практики. Например, в Иверском соборе Николо-Перервинского монастыря в Москве (роспись собора исполнена под руководством В.П.Гурьянова в 1910–1914 гг.) несмотря на то, что стенопись находилась под многослойными малярными записями, побелкой и т.д., она имела достаточно хорошее сцепление с грунтом и матовую поверхность. И это — несмотря на значительный урон, нанесенный живописному убранству в то время, когда в стенах храма находился завод. Это также подтвердили и лабораторные исследования красочного слоя и грунта. Если бы храм расписывался только масляными красками без определенных добавок, скорее всего, сохранность росписей была бы значительно хуже. Среди технических особенностей монументальных росписей этого памятника следует отметить, что на некоторых участках просматривался подготовительный рисунок, который исполнялся масляной краской берлинская лазурь. Также на орнаментальных композициях до наших дней сохранились следы припороха.

Таким образом, именно масляные краски с добавлением различных составов, в основе которых находился воск, были наиболее

востребованными и удобными для исполнения монументальных церковных росписей на рубеже XIX–XX столетий.

Также, используя и положительные свойства фресок — прозрачность, матовость, долговечность, художники и ученые стремились создать наиболее прочные красочные материалы к атмосферному воздействию, способные сохранять саму работу, яркость ее красок длительные годы, но которые, в отличие от фресковой живописи, дали бы возможность мастеру исправлять что-то в процессе написания работы.

Следует отметить, что важной особенностью рубежа XIX–XX веков и в Европе, и в России в области искусства является возникновение стойкого научного интереса к изучению различных красок, материалов для живописи, обоснования использования того или иного материала. «В этой области, где химия сталкивается с физикой и со специальными приёмами художников, является необходимой совместная работа представителей экспериментальных наук с представителями искусства, и только таким путём окажется возможным выработать удобные, правильные и научно обоснованные методы» [13, 106].

Отмечалась и важность микрохимического исследования работ старых мастеров «по способу, предложенному проф. физики Рельманом (V.Rählmann). Способ этот заключается в том, что кусочки микроскопической величины исследуются под микроскопом не в проходящем, а в падающем свете подобно тому, как это делается в металлургических лабораториях при исследовании сплавов» [13, 109]. В качестве примера сравнивались методы преподавания техники живописи различных европейских школ, поднимались вопросы об усовершенствовании собственной научной и образовательной базы в этих вопросах. Осмысливалось то, что на масляную живопись исследовательских усилий потребуется на порядок больше, так как процессы, физические и химические, протекающие в ней, гораздо сложнее. Отечественные деятели науки и культуры рассматривали процесс изучения технологии материалов живописи через призму европейской научной мысли. Важным шагом считалось открытие испытательной станции для исследований технологии красок при Мюнхенской высшей технической школе (Technische Hochschule zu Muenchen, 1903 г.).

Перед отечественными художниками, в том числе и монументалистами рубежа XIX–XX столетия, острой проблемой стала деформация их собственной живописи, не так давно созданной, в то время как росписи и полотна старых мастеров лучше сохранялись по сравнению с произведениями художников конца XIX — начала XX века. Искусствоведы и живописцы противопоставляли современное им время, в которое художник получает готовые промышленные краски, с былыми временами, когда мастера живописи сами возлагали на себя миссию сохранности произведения, готовили вручную краски и, следовательно, лучше знали состав и рецептуру красочных средств и грунтов. Также как важный аспект отмечалось и различие в технике письма, которая исключала пастозные мазки в работах старинных мастеров, а была тонкослойной. Нужно подчеркнуть, что использование каких-либо материалов для создания стенописи может в определенной степени влиять на ее живописно-пластический язык, позволяет добиваться различных новых эффектов, моделировки формы и т.д. Совокупность этих факторов может в целом сказываться и на стилистике произведения, открывать иные пути для самовыражения мастера. Это было особенно актуально на рубеже XIX–XX столетий, в эпоху поиска и открытий новых возможностей в монументальном живописном церковном искусстве.

Примечания:

1. *Антонов В., Кобак А.* Святыни Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия. В 3 т. Т. 1. — СПб.: Изд. Чернышева, 1994. — 287 с.

2. В Императорском Петроградском общ-ве архитекторов // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1916. — № 6. — С. 63–64.

3. В Императорском С-Петербургском общ-ве архитекторов // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1903. — № 48. — С. 560–562.

4. *Голубцов А.П.* Из чтений по церковной археологии литургике. — Сергиев посад, 1918. — 473 с.

5. Живопись на лаве // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1880. — № 8–9. — С. 72–73.

6. З*иновьев Н.М.* Искусство Палеха. Второе издание. — Л., 1975. — 247 с.

7. *Лужецкая А.Н.* Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX в.. — М.: Искусство, 1965. — 439 с.

8. Работы по постройке Петергофской придворной церкви // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1903. — № 28. — С. 345.

9. *Рерих Н.К.* Живопись // Рерих Н.К. Листы дневника. — М.: Международный центр Рерихов, 1995, 1996. Т. 2. — С. 586–1016.

10. *Случевский И.* Трещины в храме св. Владимира в Севастополе // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1881. — № 6. — С. 43–46.

11. *Султанов Н.В.* Описание новой придворной церкви свв. и первоверховных апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. Репр. изд. 1905 г. — СПб.: Печатный двор, Л.: НПП «Облик»., 1992. — 48 с.

12. *Филатов В.В.* Реставрация настенной масляной живописи. — М: Изобразительное искусство, 1995. — 248 с.

13. *Шмеллинг Л.* Техника живописи в приложении к декоративному искусству // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1908. — № 12. — С. 104–107.

14. *Шмеллинг Л.* Техника живописи в приложении к декоративному искусству // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1908. — № 13. — С. 111–116.

15. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Том XXXIX. — Спб.: тип. Акц. Общв. Брокгауз-Ефрон, 1903. — 492 с.

16. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Том XXXV. — Спб.: тип. Акц. Общв. Брокгауз-Ефрон, 1902. — С. 477–960.

17. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон: Биографии. В 12 т.: т. 3. / отв. ред В.М.Карев, М.Н.Хитров. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. — 799 с.

18. *Darmstaedter L.* Handbuch zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik Berlin. — Springer, 1908. Reprinted with the permission

of the original publisher by Kraus Reprint Corporation, 1960. Verlag: Kraus Reprint Corporation (1960). — 1262 s.

19. *Desbuissons F.* Frédérique DESBUISSONS. Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771–1849: idées, pratiques, contextes : actes du colloque international organisé par le Centre d'étude et de recherche en histoire culturelle (CERHIC) de l'Université Champagne-Ardenne et la Maison du Patrimoine de l'agglomération troyenne à Troyes et à Saint-Julien-les-Villas les 4–5 mai 2007. — Éditions Dominique Guéniot, 2009. —[электронный ресурс]. — URL: https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=fr&u=http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paillot-de-montabert-jacques.html&prev=search (дата обращения: 1.04.2016).

Библиография:

1. *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи / пер. с нем. и вступ. ст. А.Н.Луженкой). — М.: Изд-во АХ СССР, 1961. — 511 с.

2. *Вибер Ж.* Живопись и её средства. — М.: Сварог и К, 2000. — 232 с.

3. *Киплик Д.И.* Техника живописи. — М.: Сварог и К, 2002. — 357 с.

4. *Лужецкая А.Н.* Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX в. — М.: Искусство, 1965. — 439 с.

5. *Лукьянов П.М.* История химических промыслов и химической промышленности в России до конца XIX века. Т. IV. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — 622 с.

6. *Филатов В.В.* Реставрация настенной масляной живописи. — М: Изобразительное искусство, 1995. — 248 с.

7. *Шмеллинг Л.* Техника живописи в приложении к декоративному искусству // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1908. — № 12. — С. 104–107.

8. *Шмеллинг Л.* Техника живописи в приложении к декоративному искусству // Зодчий. Орган Спб-го Общ-ва Архитекторов. — 1908. — № 13. — С. 111–116.

Д.В. Митрофанов

ТЕМА САДА В ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЯХ МОСКОВСКОЙ УСАДЬБЫ НАЧ. XIX В. НА ПРИМЕРЕ УСАДЬБЫ ХРУЩЁВА НА ПРЕЧИСТЕНКЕ

В статье рассматривается тема сада в декоративных росписях московской усадьбы нач. XIX века, усадебный комплекс которой включал дом и сад. Тема сада является одной из ключевых тем декоративных росписей парадных комнат: изображение цветов и цветочных гирлянд, букетов, птиц, фруктовых натюрмортов. Особое место здесь занимает изображение садового павильона — боскета, который создает иллюзию пространства сада.

Garden Theme is one of the key themes in the decorative murals front rooms of Moscow houses the beginning. XIX century. Garden theme found in all the houses, in which are preserved paintings. This provision is based on the concept of «urban homestead», which united in one complex manor house and garden, access to which is made of the latest state rooms. Garden theme in decorative paintings disclosed images: flowers and flower garlands, flowers, birds, fruit still life, occu-pies a special place bosquets image, which creates the illusion of being inside a garden pavilion.

Ключевые слова: московская усадьба, декоративные росписи парадных комнат, сад, садовая тематика росписи, цветочный орнамент.

Keywords: Moscow home, decorative painting, ceremonial rooms, garden, garden theme painting, flower ornament.

Московская усадьба занимает особое место в русской культуре начала 19 столетия. В ней закладывалось совмещение двух противоположных начал, двух разных укладов жизни — городского и сельского.

Характерной чертой московской усадьбы был сад, являющийся обязательным элементом усадебного комплекса. Сад был парадигмой, осмыслявшейся на семантико-образном уровне как единая культурная среда, сочетая в себе, как говорит Л.В.Рассказова, «просвещённую культуру» и «традицию» сельского бытия [1]. Поэтому сад был не только частью природы, но и связующим звеном городского дома и загородной усадьбы, проводником связи природы и человека.

Надо сказать, что словосочетание «городская усадьба» в то время не было употребительным, тогда просто говорили «городской дом» или просто «московский дом», при этом, даже если речь шла о загородной усадьбе, то чаще говорили: «подмосковная» или «деревня», «вотчина». Слово «деревня» было более привычным и употребительным, к примеру, в автобиографической книге князя И.М.Долгорукова [2], написанной в двух томах, объемом более 600 страниц, слово «усадьба» встречается всего несколько раз, тогда как слово «деревня» постоянно фигурирует в тексте.

Слово «деревня» вместо «усадьбы» встречается и у А.С.Пушкина: « / Деревня, где скучал Евгений, / Была прелестный уголок /» [Евгений Онегин, глава 21].

Известное высказывание о Москве («Москва — большая деревня»), не было обидным для жителей города, так как оно просто указывало на особый, «усадебный» характер городской застройки.

Тема сада в послепожарный период Москвы решалась на градостроительном уровне. «Комиссией для строений», специально созданной для скорейшего восстановления Москвы, предписывалось оставлять пространство вокруг Земляного города для устройства садов, «…дабы со временем весь проезд вокруг Земляного города с обеих сторон был между садами» [3]. «Комиссия для строений» рекомендовала владельцам домов разбивать небольшой палисадник, который должен был отделять главный дом усадьбы от проезда для того, чтобы «создавать возможности для его обзора во время движения со стороны улицы» [4].

«Сады — это стихия Москвы, пишет И.П.Кулакова, ссылаясь на слова В.Н.Топорова, — занимают все большее место как в городском пространстве, так и в сознании обитателей. Доля “эстетического”

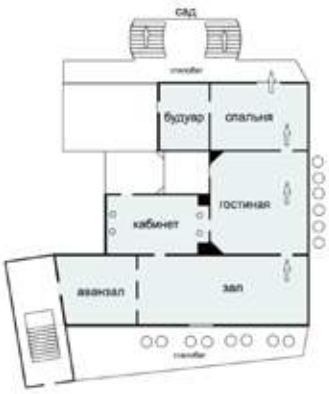


Рисунок 1. План усадьбы Хрущёва на Пречистенке, 12

возрастает, сад становится средостением культуры и природы, элементом духовной сферы» [5].

Большим событием в Москве было открытие общественного «Кремлёвского» сада (после названного «Александровским»), спроектированного и разбитого архитектором Осипом Бове. Сад становился одной из составляющей городской культуры, ее неотъемлемой частью.

Небольшой сад внутри московской усадьбы уступал в размере публичному, городскому саду, но его символико-отвлеченный образ сохранялся, при этом он мог дополняться садовой темой в декоративном убранстве интерьера усадьбы.

Рассмотрим тему сада в декоративных росписях на примере усадьбы Хрущёва на Пречистенке. Здесь тема сада намечается уже на уровне планировки дома, в визуально-пространственной связи, так как прямая анфиладная ось парадных комнат заканчивается угловой гостиной, в которой был выход в сад, это тема «дом-сад», движение из интерьера в сад.

В декоративных росписях первой парадной комнаты, которой присутствует тема сада, это зал, который был первой парадной комнатой в анфиладе усадьбы.

Здесь в росписи зала тему сада можно выявить на символико-знаковом уровне в виде небольших изобразительных вставок декоративных ваз с фруктами и ягодами в орнаментальной композиции, вокруг которой сидят певчие птички.

Зал в московском доме был самой большой парадной комнатой, здесь происходили приемы, рауты, балы, большие званые обеды. В декоративном оформлении этой комнаты должна была чувствоваться тема торжественности праздничного момента, тема же сада, наоборот,



Рисунок 2. Декоративная роспись зала

предполагает лирическое настроение, созвучное внутреннему миру человека [6], поэтому здесь она только в виде небольшого изобразительного мотива — ваз с фруктами и ягодами.

Изображенные здесь фрукты и ягоды очень разнообразны: яблоки, сливы, груши, ананасы, персики, даже арбуз и дыня; различные ягоды — белая, черная и красная смородина, клубника, малина, крыжовник, калина, рябина.

О связи натюрморта с «райским садом» пишет М.Н.Соколов в своей книге «Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков»; так, в натюрморте закладывается идея, воспроизводящая частички «райских садов», — символа гармонического единства человека с природой, земного рая» [7]. В своей основе натюрморты универсально космологичны «…своеобразной вершиной мироздания делает их уже само присущее им ощущение вечной весны, вечного мая, неподвластного круговороту времени года» [8].

Следующая парадная комната усадьбы с декоративной росписью, в которых раскрывается тема сада, это парадная спальня. Здесь на плафоне потолка изображены экзотические птицы в условных клетках — кругах, увитых гирляндами цветов, при этом некоторые напоминают райских птиц с длинными хвостами. Как дополнение, к основной теме цветов и птиц, добавляется еще тема атрибутов и символов Вакха по четырем углам плафона, которые вместе с цветочными гирляндами и венками объединяются в один изобразительно-орнаментальный мотив бога вина и жизненных сил природы.



Рисунок 3. Декоративная роспись гостиной

Если в зале тема сада существует только в виде небольших изображений фруктовых натюрмортов, по сторонам которых находятся небольшие птички, то в парадной спальне тема сада становится преобладающей, так как вся плоскость потолка посвящена этой теме. Тема сада здесь имеет переходную форму — от знака к объективной действительности, приближаясь к натуральному изображению. Так, изображение птиц есть изображение реальных птиц в клетках, которые развешивались в интерьерах московских усадеб или в садовом павильоне-вольере.

При этом, надо заметить, что «пребывать» в садовом павильоне было модным в усадебном быту, так, например, в знаменитой усадьбе Люблино, как пишет С.П.Жихарев о владельце Н.А.Дурасове, что «он в продолжение всей зимы имеет привычку по воскресным дням обедать с приятелями в люблинских своих оранжереях...» [9].

Следующая парадная комната — будуар, или кабинет хозяйки дома. Здесь перекрытие потолка сделано в виде небольшого купола, расписанного под садовую беседку — трельяж, прутья которой сходятся в центре потолка, вместе с изображенным там цветочным венком. Цветы также нарисованы по периметру нижнего края купола за ажурным заборчиком беседки.

Тема легкой садовой беседки, в которой можно было уединиться, соответствовала назначению комнаты, ведь это был кабинет хозяйки



Рисунок 4. Декоративная роспись парадной спальни

дома, в котором она занималась рукоделием, читала книги или принимала своих близких друзей и гостей.

Такие «боскетные» комнаты были распространены в интерьерах московских усадеб, так как конструктивно, как пишет Е.В.Николаев, из-за пропорций небольшой парадной комнаты делали подшивной потолок, «…замыкалась анфилада обычно так называемой парадной спальней, хотя иногда за ней была еще одна комнатка — “кабинетик” маленькая приемная хозяйки дома. Что бы исправить ее пропорции, потолок, как правило, делали подшивным (куполом или “гробиком”). Иногда эта комната принимала вид боскетной — комнаты, разрисованной под беседку. “/ Я был в гостях у Селимены, / Чудесный видел там боскет, / В диване — зеркальные стены, / В гостиной — розовый паркет”. (И.Долгорукий)» [10].

Изображенные цветы в будуаре символизируют три времени года — весну, лето, осень, так как в реальном саду они цветут, начиная с ранней весны и заканчивая поздней осенью. Здесь исключается зима, которая была за окном, ведь в московском доме жили в основном зимой, а на лето уезжали за город. Поэтому в росписи осуществляется противопоставление цветущей природы и зимы, на что указывал французский путешественник Теофиль Готье, писавший о русском интерьере в 60е годы XIX столетия, где тема нарисованных цветов развилась в настоящие тропические цветы: «Они живут здесь, как в теплице, да и действительно все эти русские



Рисунок 5. Декоративная роспись будуара

квартиры — это теплицы. На улице вы чувствуете себя, как на Северном полюсе, а в домах вы, как будто в тропиках» [11].

Женский кабинет-будуар в московской усадьбе также мог быть «девичьей», изображенные здесь цветы могли иметь особое значение — цветы ассоциировались с красотой, грацией, чувственностью. В воспитании молодых девушек, как пишет Э.Басманова, цветы были особым «языком» общения, «цветы довольно часто использовались в качестве аллегорических примеров, позволяющих придать процессу воспитания и объяснению сути поступков большую убедительность» [12].

Если в первой комнате в росписях зала тема сада выступает как знак и символ, взгляд как бы со стороны на садовую тему, то в будуаре тема раскрывается уже изнутри, со стороны сада. Таким образом, в росписях сад имеет обратное движение тому движению, которое прослеживается в планировке усадьбы, здесь движение не от интерьера усадьбы в сад, а от сада в интерьер, ведь изображенная беседка в будуаре — это уже сам сад, а угловая гостиная с цветами и птицами на потолке — его продолжение, поэтому заложенная тема в архитектуре «от интерьера в сад» заканчивается обратной темой в росписях «от сада в интерьер».

Если рассматривать сад как единое пространство, в котором собраны различные по своему характеру элементы, создающие образ многообразия мира как некой модели [13], то в росписях тема сада также

будет связующим звеном не только в тех интерьерах, где есть мотивы сада, но и в тех, где отсутствуют такие мотивы. Так, росписи мужского кабинета и гостиной можно трактовать как росписи с садовой темой, ведь потолок в кабинете расписан под античную вазопись, а в гостиной есть изображения лиры как символа музыки и поэтического искусства и грифонов как мифологических античных существ.

Сад — это особое мироощущение, некая пространственно-универсальная среда обитания человека. Сад всегда был важной составляющей московской усадьбы, поэтому спустя полстолетия, когда Лев Толстой в 1882 году осматривая дом для покупки в Хамовниках, на слова хозяина, что уже вечер, и он ничего не увидит, с просьбой приходить завтра, сказал: «Не надо дом, я вижу сад!»[14].

Примечания:

1. *Рассказова Л.В.* Русская дворянская усадьба как национальный феномен. Русская усадьба // Сборник ОИРУ вып. 11 (27). Колл. авторов. Научный ред.-сост. М.В.Нащокина. — М.: Жираф, 2005. — С. 9.

2. Князь Долгоруков И.П. Повесть о рождении моём, происхождении и всей жизни… Т. 2. — СПб.: Наука, 2006.

3. *Кулакова И.П.* Сад у Кремлевской стены // Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова /Природа/. — 1998. — № 7.

4. *Басманова Э.* Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века. – М.: Белый город, 2011. — С. 134.

5. *Кулакова И.П.* Там же.

6. *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов. — М., 1998. — С. 274.

7. *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — С. 246.

8. *Соколов М.Н.* Там же. — С. 246.

9. *Жихарев С.П.* Записки современника. Цит. по: Басманова Э. Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX

века. — М.: Белый город, 2011. — С. 48.

10. *Николаев Е.В.* Классическая Москва: Очерки архитектуры московского классицизма и ампира. — М.: Красанд, 2011. — С. 188.

11. *Готье Теофиль.* Путешествие в Россию. Глава 6. — URL: http://jsulib.ru/Lib/Articles/968/631/ (дата обращения: 3.07.2016).

12. *Басманова Э.* Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века. — М.: Белый город, 2011. — С. 176.

13. *Кириченко Е.И.* Неклассические тенденции в русской архитектуре эпохи классицизма // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма: Сб.ст. НИИ теории архитектуры и градостроительства; ред. Н.Ф.Гуляницкий. — М., 1996. — С. 144.

14. *Хитайленко Н.* Я вижу сад! Л.Н.Толстой в Хамовниках // Жизнь в усадьбе. — 2007. — № 2. — С. 21.

Библиография:

1. *Басманова Э.* Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века. — М.: Белый город, 2011.

2. Князь Долгоруков И.М. Повесть о рождении моём, происхождении и всей жизни…Т. 2. — СПб.: Наука, 2006.

3. *Кулакова И.П.* Сад у Кремлевской стены // Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова /Природа/. — 1998. — № 7.

4. *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов. — М., 1998.

5. *Николаев Е.В.* Классическая Москва: Очерки архитектуры московского классицизма и ампира. — М.: Красанд, 2011.

6. *Рассказова Л.В.* Русская дворянская усадьба как национальный феномен. Русская усадьба // Сборник ОИРУ вып. 11 (27). Колл. авторов. Научный ред.-сост. М.В.Нащокина. — М.: Жираф, 2005.

7. *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. — М.: Изобразительное искусство, 1994.

Е.А. Карпова

ИСКУССТВО ШПАЛЕРЫ В МАТЕРИАЛАХ КОНФЕРЕНЦИИ «ВЕРДЮРА XXI ВЕКА»

Предисловие к серии статей, посвященных выставке и конференции «Вердюра XXI века», организованной ГМЗ «Царицыно» и МГХПА им. С.Г.Строганова.

Introduction to the series of articles dedicated to the exhibition of tapestry and the conference “Verdure of the XXI century” organized by the Museum of Applied Art in Tsaritsino and the Stroganov Academy

Ключевые слова: шпалера, гобелен, вердюра, пейзажные мотивы

Keywords: tapestry, gobelin, verdure, landscape motifs

Весной 2016 года состоялась научно-практическая конференция «Вердюра XXI века». Ее организаторами стали ГМЗ «Царицыно», в коллекции которого находятся образцы западноевропейских шпалер XVII–XVIII вв., и МГХПА им. С.Г.Строганова. Это мероприятие предваряет проведение Триеннале современного гобелена с аналогичным названием, которая станет третьим по счету масштабным творческим форумом художников по гобелену из России и стран ближнего зарубежья.

Искусство шпалеры (или гобелена: оба эти термина применяются одновременно, но словом «гобелен» чаще обозначают современное авторское ткачество) — относительно узкая в силу своей трудоемкости и длительности исполнения область художественного текстиля. Тем не менее, само существование этого жанра на стыке монументального и декоративно-прикладного искусства породило множество произведений, которые вошли в историю мировой культуры. Разные

этапы развития искусства шпалеры не перестают интересовать специалистов-искусствоведов и продолжают оставаться источником вдохновения для художников по гобелену начала XXI века. В том числе разновидность шпалер, в которых с XVI века пейзаж стал играть роль самостоятельной темы. Они получили название «вердюры» (фр. Verdure — листва, зелень). Первые вердюры создавались на брюссельских мануфактурах. Пейзаж на них выстраивался по кулисному принципу, как в живописи. Для первого плана выбирались более насыщенные темные оттенки зеленого и коричневого тона, они сменялись светло-зелеными и голубоватыми тонами задних планов. Детально разработанный пейзаж дополнялся изображением реальных и фантастических животных или сценами их противоборства. В XVII веке одним из центров производства вердюр стал фламандский город Ауденарде. Шпалеры из Ауденарде отличались особым коричнево-зеленым колоритом в сочетании с сине-зелеными и желтовато-кремовыми оттенками и характерной фактурой поверхности. В конце XVII и в XVIII веке в изображение природы нередко включались архитектурные элементы или фигуры мифологических персонажей.

Предметом обсуждения на конференции стала эволюция темы природы и пейзажа в шпалерном ткачестве на примере исторических образцов, с момента ее зарождения в период средневековья и модификация этой темы в XX–XXI веках. Участие в конференции приняли искусствоведы, ведущие художники по гобелену, преподаватели кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова и кафедры «Художественного текстиля» СПГХПА им. А.Л.Штиглица. В творчестве современных художников по гобелену пейзаж — это не только передача впечатлений от состояний природы, не только обращение к мотивам флоры и фауны. В их работах поднимаются вопросы взаимоотношения природы и человека, конфликта природы и цивилизации: проблемы окружающей среды, экологии. В сделанных докладах рассматривались различные аспекты понимания этой темы с позиции сегодняшнего дня. Анализ современных гобеленов с подобным содержанием показывает, насколько могут быть раздвинуты границы жанра, насколько разнообразен поиск новых стилистических путей, образных

находок. Дискуссия о том, что представляет собой вердюра XXI века, продолжилась на круглом столе по итогам конференции. Она показала, что данная проблема не может быть трактована однозначно. Прозвучали различные мнения. Отстаивалась необходимость придерживаться классической формы шпалеры-вердюры с соответствующим композиционным решением и атрибутикой. Была высказана мысль, что современная вердюра, какой бы формы она не была, должна выполняться только из натуральных экологических волокон, без применения синтетики. С другой стороны, напротив, возможны любые средства и материалы исполнения, любые пластические ходы: фактура, объем, выход в пространство.

Несколько опубликованных ниже статей дают представление о том круге вопросов, которые были затронуты на конференции в связи с обсуждением темы современной вердюры.

Е.А. Карпова

ДИВНЫЕ САДЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ФЛОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ШПАЛЕР-МИЛЬФЛЁРОВ XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА

В сознании средневекового человека сформировалось двойственное отношение к природе. Двойственность восприятия природы была отражена в произведениях шпалерного ткачества. В композициях средневековых шпалер активно использовался образ сада с мотивами флоры и фауны, имеющими символическое значение. Изображение цветов и растений стали основой для развития темы пейзажа, создания шпалер-вердюр в последующие века.

In the consciousness of medieval man has formed an ambivalent attitude towards nature. The duality of perception of nature was reflected in the works of tapestry weaving. In the compositions of medieval tapestries was actively used the image of a garden with flora and fauna motives, has a symbolic value. The image flowers and plants became the basis for the development of the theme of the landscape, create tapestries-verdure in the next century.

Ключевые слова: средневековое искусство, шпалера, природа, растительные мотивы, образ сада, вердюра.

Keywords: medieval art, tapestry, nature, floral motifs, the image of the garden, verdure.

В религиозном мировоззрении как стержне культуры средневекового общества природа представлялась частью божественного творения. По словам францисканца св. Бонавентуры, «работа высшего художника превосходит любое человеческое искусство» [5, с. 134]. Средневековый человек, живя в тесной близости к природе, зависел от ее сезонных ритмов и явлений, а подчас ощущал ее враждебность.

Природа в средневековом сознании существовала в двух основных ипостасях: первозданная природа соседствовала с природой освоенной. В контексте этого противопоставления окружающий человека земной мир, наполненный эпидемиями, войнами, страхом смерти ассоциировался с диким лесом, в противовес саду Эдема — прекрасному саду, где человек пребывает в покое и счастье. Такое двойственное восприятие природы отразилось в средневековом искусстве. Все разнообразие растительного мира пронизывало архитектуру и скульптурное убранство кафедральных соборов, которые сравнивались с великолепными зелеными беседками. Выбор растительных и флоральных мотивов в декоре часто был связан с ведением сельского хозяйства в данной местности и культами местных святых. В интерьерах собора Нотр-Дам в Париже, например, встречаются изображения до 30 различных растений [5, с. 133–135].

В готический период ощущение опасности природы в человеческом сознании постепенно сменяется потребностью в созерцании и наблюдении. К XIV столетию, кроме монастырских аптекарских огородов, получили распространение частные сады при замках и городских особняках. Но первозданная природа все еще была пугающей, непознанной и наполненной отрицательными ассоциациями. Поэтому в произведениях средневековых художников видно стремление в какой-то степени «одомашнить» природу, придать ей характер освоенного человеком пространства. Это важнейший аспект светского художественного оформления полнее всего проявился в настенной живописи и шпалерах. Природа в них предстает либо в виде романтического рукотворного сада, где каждое из растений служило аллегорическим выражением любовных переживаний, либо как участок обжитого человеком леса — места аристократических забав и развлечений — прогулок, охот или рыбной ловли.

Представление об этом дает оформление сохранившихся помещений папского дворца в Авиньоне (Южная Франция). Росписи Оленьей комнаты, выполненные в 1343 году, показывают досуг, которому предавались на лоне природы представители привилегированных сословий. Фигуры людей, занятых охотой и рыбной ловлей, выделяются ясными силуэтами на фоне глубокой зелени леса. Длинная галерея

в Шато де Сен-Поль, одной из резиденций короля Карла V, была покрыта росписями, изображающими зеленый сад с яблоневыми, персиковыми, вишневыми и сливовыми деревьями, корни которых утопали в розах и лилиях [2, с. 38, 55]. На живописной панели «Райский сад» верхнерейнского мастера, 1410 г. (Франкфурт-на-Майне, художественный институт Штеделя), религиозный сюжет представлен в виде благородной пасторали среди зелени, цветов и деревьев. Головы святых вместо нимбов украшены золотыми цветочными венками. Демонические соперники св. Михаила и св. Георгия — дьявол и дракон — низведены до статуса сидящих в траве домашних питомцев. Точность изображения растений свидетельствует о возросшем интересе к изучению природы [5, с. 142].

Вторая половина XV — начало XVI века охарактеризовались появлением таких замечательных шедевров ручного ткачества, как шпалеры-«мильфлеры» (или ковры «берегов Луары»). Это особая разновидность шпалер франко-фламандского происхождения, большое число которых было обнаружено в феодальных замках, расположенных в бассейне реки Луары, занимавшим в тот период важную политическую позицию. В годы Столетней войны туда переместился королевский двор, а вслед за ним и многие ремесленники, в том числе ткачи [6, с. 38]. Характерной особенностью «мильфлеров» (фр. mille-fleurs — «тысяча цветов») являлся розово-красный или сине-зеленый фон, усеянный изображениями хорошо узнаваемых цветов и растений. Специалисты насчитывают на «мильфлерах» около сотни их видов. Все они имели определенное символическое значение, которое легко прочитывалось средневековым зрителем.

Густо заполненная флоральными мотивами поверхность шпалер, с одной стороны, отвечала очень важному в средние века понятию — так называемой «боязни пустоты». С другой стороны, подобная разработка фона подчеркивала специфику и функциональное назначение стенных ковров, поскольку картоньеры и мастера-ткачи никогда не забывали о том, что имеют дело со свойствами декоративных тканей: равномерностью расположения изобразительных элементов, драпируемостью, мягкостью, пластичностью [3, с. 17]. По мнению ряда исследователей, типологически этот вид шпалер восходит к

традиционным образцам национальной французской вышивки. С другой стороны, на создание «мильфлеров» повлиял обычай, связанный с проведением религиозных праздников, когда вдоль улиц вывешивались полосы ткани с приколотыми к ним букетиками живых цветов [4, с. 13], [6, с. 22]. По тематике шпалеры-«мильфлеры» весьма разнообразны: это могут быть аллегории, сцены из светской жизни, религиозные или мифологические сюжеты. Таковы серии «Дама с Единорогом» и «Сцены из жизни сеньоров» (Музей Клюни, Париж); «Охота на Единорога» и «Плененный Единорог» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк); «Юноши, кормящие животных и птиц» (Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург) и близкие им многочисленные пасторальные сцены.

Действие самой утонченной и загадочной серии «мильфлеров» «Дамы с Единорогом», посвященной пяти человеческим чувствам, разворачивается на лоне природы — Прекрасная Дама и ее спутники Единорог и Лев, а также второстепенные персонажи расположились на поляне, полной цветов и всевозможных животных. Это один из вариантов трактовки так называемого Сада любви, который был излюбленным мотивом в произведениях средневекового искусства светского назначения. Этот образ впервые появился в «Романе о розе» — французской аллегорической поэме, посвященной куртуазным отношениям. Изображение Сада любви намекало и на другой сад — Сад Эдема.

Религиозная подоплека светских произведений говорит нам о множественности символических толкований, о взаимосвязи христианского и куртуазного содержания, что характерно для позднеготического искусства. Образы животного и растительного мира в этой серии шпалер служат символическим выра¬жением связи человека и природы, и одновременно язык цветов и растений полон иносказаний и аллегорий. Деревья, под которыми разворачивается действие на шпалерах, — дуб, апельсиновое дерево, сосна, остролист. Среди разнообразных цветов встречаются лесные и полевые (фиалки, ландыши, ромашки, гвоздики, маргаритки), и садовые (розы, жасмин). Шпалера «Плененный Единорог» конца XV века — еще один ковер с изображением этого магического животного. В данном случае

находящейся в ограде Единорог, возможно, символизирует покоренного возлюбленного (или укрощенное чувство). Он привязан к гранатовому дереву со зрелыми плодами как символу брачных уз.

Изображение Сада как искусственно созданной природы, служившей практическим и эстетическим целям, можно увидеть, обратившись к другим сериям «мильфлеров», — «Сценам из жизни сеньоров» (или «Поместной жизни», Фландрия, начало XVI в.) и «Благородным пасторалям» (Фландрия или север Франции, начало XVI в.). На них мы можем наблюдать привычные занятия знатных дам и кавалеров, их слуг: охоту, прогулки, музицирование, танцы; сельские работы. С другой стороны, эти изображения несут и символическую нагрузку, приобретая более глубокий смысл, нежели просто зарисовки «с натуры». В отличие от серии «Дама с Единорогом», относящейся к «мильфлерам» с розово-красным фоном, где персонажи каждой из сцен расположены на овальном темно-синем подобии острова, на этих шпалерах фоны полностью сине-зеленые, но также сплошь покрыты вполне узнаваемыми цветами, деревьями и кустарникам. Исключительно применение флоральных форм в арасской шпалере «Вручение роз» (Фландрия, XV в.), которая относится к разновидности шпалер с полосатым фоном. Здесь ветки роз формируют гармоничную декоративную схему и в то же самое время являются важной частью изображаемого сюжета, иллюстрирующего одну из галантных придворных церемоний с символическим участием растений.

Принципы использования и трактовки растительных мотивов в средневековых стенных коврах, в особенности в «мильфлерах», легли в основу изображения природы на шпалерах в последующие столетия. Флоральные мотивы, освободя место для фигуративных изображений и архитектуры на основном поле шпалер, с XVI века перекочевали на шпалерные бордюры, дав импульс их самостоятельному развитию: от узкой каймы с мелкими цветочками до пышных широких бордюров XVII–XVIII вв. с извивающимися гирляндами растений, гипертрофированными формами цветов и листьев. В то же время дивные сады средневековых шпалер в XVI–XVII веках переросли в отдельную разновидность стенных ковров

— шпалер-«вердюр», целиком посвященных изображению природы, когда пейзаж начинает существовать как отдельная тема. В XX веке идея природы как прекрасного сада вдохновляет художников на создание современных гобеленов-«вердюр» и объемно-пространственных текстильных инсталляций.

Библиография:

1. *Бирюкова Н.* Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. — Л.: Аврора, 1974.

2. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера. — М: Искусство, 1990.

3. *Матюхина А.* Таинственный мир мильфлеров // Мир музея. — 2004. — № 7. — С. 17–21.

4. *Савицкая В.* Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995.

5. *Michael Camille.* Gothic art. — London: Calmann and Kinq Ltd,1996.

6. *Lejard A.* French tapestry. — London: ELEK, 1946.

Ф.А. Львовский

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ

Автор указывает на важность экологической проблематики как источника художественно-образных решений в современном дизайне уникальных авторских текстильных изделий. Экологическая проблематика прослежена на примере выставок последних лет, организованных музеем прикладного искусства в «Царицыно».

The author stresses the importance of the ecological problems as the source for artistic imagery in contemporary environment textile design-objects. Ecological trend in textiles is traced on the examples of recent exhibition projects of the «Tsaritsino» museum of applied arts.

Ключевые слова: художественный текстиль, экология, искусство ткачества, гобелен.

Keywords: artistic textiles, ecology, weaving art, gobelin.

Перед тем, как рассмотреть предложенную тему, представляется важным остановиться на некоторых вопросах сравнительного анализа сегодняшнего развития станкового и декоративного искусства. Особенно существенно отметить современные тенденции в искусстве, где фигурируют два основных направления: созидательное, гармонизирующее в контексте всеобщей экологической парадигмы, и разрушительные формы, выдвигающие себя как единственно правомочные.

Совершенно очевидно, что конец XX — начало XXI века — это «эпоха перемен», «переходный период», эпоха катаклизмов, происходящих в обществе. В этой общественной среде станковое «чистое» искусство

остается главным в поле рассмотрения искусствоведов и массового зрителя.

Если обратиться к сегодняшней практике художников «актуального искусства», в ней наблюдаются «провокация», «вербальность», «идеологическое послание». Нарочито усложненные тексты или отстраненные философские рассуждения «объясняют» то или иное произведение, что создает у массовой публики иллюзию понимания искусства.

В своей статье «Послание XXI веку» Мария Чегодаева блестяще анализирует эти явления: «Вербальное “послание” подменяет визуальную форму; “спичрайтер” не только уравнивается в “правах” с художником, но выступает как бы главенствующим “автором”. Язык акции может быть до крайности примитивен, сведен к половой тряпке, пустому листу бумаги. Мы, по существу, имеем дело не с одним, а с двумя не пересекающими “пространствами”: пространством искусства и пространством искусствоведения» [1]. Здесь автор говорит о разрыве целого, разрыве формы и содержания. Напрашивается вывод, что актуальное искусство носит разрушительный, спекулятивный, бутафорский, агрессивный характер. Это направление преподносится как общемировое и непогрешимое.

Эти критические замечания не следует воспринимать как нападки на новаторские поиски вообще; наоборот, именно многообразие новаторских, творческих, стилистических направлений является естественным процессом в развитии искусства.

Исторические примеры доказали, что дело не только в многочисленных современных направлениях искусства, а в том, насколько успешно в итоге художник создает произведение; ведь только талантливым мастерам подвластно формирование собственного стиля. С другой стороны, чрезвычайно важна обратная связь со зрителем. Восприятие искусства — процесс сложный, требующий определенной культуры, интеллекта, способности созерцать, погрузиться в содержание, прочувствовать пластическую форму искусства.

В связи с вышесказанным, тема конференции «Вердюра XXI века» мне представляется весьма актуальной, она отражает гуманистическую направленность обсуждаемой проблемы, способствует выявлению

созидательного вектора в творческой практике современных художников по гобелену, затрагивает проблемы преемственности и новаторства.

Действительно, состояние сегодняшней культуры требует серьезных размышлений и практических альтернатив. Такой альтернативой сегодня является экологическая парадигма — аксиома нашего бытия. Так экология и искусство возвращаются к единым глубинным корням.

На мой взгляд, на передний план пластических искусств за последние два десятилетия вышли достижения декоративного искусства. Сама природа работы с материалами при создании керамики, работы со стеклом, металлом, деревом, текстильными формами, органика различных материалов не позволяет разорвать то, что невозможно разорвать, — содержание и материализованную пластическую форму. Художник декоративного искусства зачастую идет от замысла, от темы, но материал вступает с творцом в собственный диалог и тогда органика, природность выступают в своей естественной красоте. Но бывает наоборот — из пластических, технических возможностей материала возникают необыкновенной силы содержательные образы, выявленные художником.

Недавно издана книга Людмилы Казаковой «Декоративное искусство России», которое встречено художниками с огромной благодарностью. Автор этой книги пишет: «Сегодня уже очевидно, что декоративное искусство вышло на рубежи большого искусства» [2].

Мы являемся свидетелями многочисленных блестящих выставок: это триеннале по стеклу, керамике, металлу, текстилю, проходящие в лучших залах Москвы, дворцах Санкт-Петербурга, некоторые из них устраиваются за рубежом. Посетители этих выставок восхищены мастерством, гармонией представленных работ, многие становятся постоянными экспонатами различных музеев. Наблюдается также необыкновенный интерес к искусству гобелена, поддержанный критиками, модераторами, искусствоведами.

В музее-заповеднике «Царицыно» прошла первая триеннале гобелена с девизом «Квадратный метр — свое пространство». Неожиданно для отборочной комиссии поступило около 600 работ художников со всей России и зарубежья. Многие работы оказались монументальных размеров и вышли за пределы заданных параметров, несмотря на то, что искусство гобелена, пожалуй, наиболее трудоемкое

в семье декоративных искусств.

Вторая триеннале в «Царицыно» «Сохраняя традиции — раздвигая границы» закрепила приверженность многих мастеров к данному жанру искусства. Откликнулись и зарубежные мастера.

Обмен мнениями, практическим опытом и проведенная конференция открыли новые горизонты. Созревает идея диалога с гобеленами прошлых веков в рамках выставки «Вердюра — XXI век».

Предложенная камерная тема составляет небольшую, но важную часть в космическом многообразии и величии тематики древнего искусства гобелена. Поставленная задача чрезвычайно интересна и сложна, она должна выполняться, по-видимому, в форме диалога, размышления, так как качество канонических искусств, сформировавших великие стили, подобно второй природе и почти недостижимо.

С уходом всех великих стилей пришло множество различных направлений. Современный художник обладает полной свободой самовыражения. Но в своем творчестве он теперь одинок.

Этот объективный фактор осознают далеко не все художники. Они дерзко пытаются соперничать с мастерами канонических стилей, забывая, что эти стили развивались в течение многих столетий и существовали в рамках коллективного разума, великих культур и цивилизаций.

В нашем понимании «мильфлёр», «вердюра» — это нарядные тканые тематические изображения, пронизанные цветочными, растительными, природными мотивами. Человек, растения и животные составляют единый гармоничный мир. В этих произведениях чудеснейшим образом передана гармония человека с окружающим миром. Здесь есть и величие содержания, и созерцательная эстетика, и великолепное мастерство исполнения.

Блистательные мастера соединяли мир природы и человека, осознавая их неразрывность. Природа всегда была неиссякаемым источником творческих идей и открытий. Много тысячелетий назад зародилась тема цветущей земли: это деревья, плоды, цветы и травы. Тема торжества жизни, цветения растительных форм и сейчас пронизывает все грани существования человека, постоянно присутствует в искусстве, в том числе в искусстве тканей: одежде, коврах, гобеленах, занавесах и др.

Искусство ткачества, гобелена является, пожалуй, самым привлекательным жанром для художников декоративного искусства, не только с точки зрения содержания, образности, но и возможностей для творческих экспериментов. Например, на российских и международных выставках гобеленов можно увидеть произведения с применением самых различных материалов: растительных волокон, бумаги, сетчатых и металлизированных структур. Используются включения керамических и стеклянных элементов, фотоснимков, принтов и т.п.

Органичная технология ткачества оказалась в русле самых авангардных концептуальных и философских направлений. Каждая нить основы и утка в итоге образует систему, порядок, то есть целостное гармоничное полотно гобелена.

Российская школа художественного ткачества отличается глубиной содержания, широтой эрудиции и мастерским владением секретами технологий. Будем надеяться, что мастера по гобелену сумеют в полной мере реализовать свой дар художника, исполняя столь интересную, созидательную миссию. Каков он, облик современной вердюры, призванной отражать гармонию окружающего нас мира?

Библиография:

1. *Чегодаева М.* Послание XXI веку. ОМС газета. №3, март 2016. http://www.oms.ru/newspaper/2016/03_2016/03_2016.pdf2. (дата обращения 20.04.2016)

2. *Казакова Л.* Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. — М., 2013

3. *Негневицкая О.* Основные приёмы ручного ткачества // Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995.

4. *Савицкая В.* Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995.

5. *Власов В.* Новая таписсерия // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. — Спб.: Азбука-классика, 2007.

6. Вторая российская триеннале современного гобелена в музее «Царицыно». — URL: http://www.tsaritsyno-museum.ru/events/2014/gobelin/index.php (дата обращения: 10.01.2015).

7. *Федор Львовский.* — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

О.М. Шеболдаева

ШПАЛЕРЫ-ВЕРДЮРЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРИЦЫНО»

В коллекции музея «Царицыно» находятся западноевропейские шпалеры XVI–XVIII веков. Двенадцать шпалер относятся к виду, называемому «вердюрами». Жанр пейзажа, сформировавшийся к XVII веку в живописи, оказал большое влияние на искусство шпалеры. Шпалеры-вердюры имеют свои композиционные особенности и делятся на несколько групп по сюжету и содержанию. Изучение и анализ шпалер-вердюр важны для развития искусства гобелена в наши дни.

In the collection of the Museum «Tsaritsyno» are of Western European tapestries of the XVI–XVIII centuries. The twelve tapestries are meant, called «verdure». The genre of landscape, formed by the seventeenth century, in painting, had a great influence on the art of tapestry. Tapestries-verdure have their compositional features and are divided into several groups according to the plot and content. Study and analysis of tapestries-verdur are important for the development of the art of tapestry in our days.

Ключевые слова: шпалера, вердюра, живопись, пейзаж, садово-парковое искусство, убранство дворца, жанр, сюжет.

Keywords: tapestry, verdur, painting, landscape, the art of gardening, decoration of the Palace, genre, plot.

В России самой большой коллекцией шпалер, созданных в известных европейских мастерских по картонам выдающихся художников, обладает Государственный Эрмитаж. К московским собраниям относятся коллекция шпалер Шереметевых, находящаяся

в загородном дворце «Кусково», и коллекция Государственного музея-заповедника «Царицыно». Наряду с большим количеством гобеленов советского периода и произведениями современных художников-ткачей, в собрании музея находятся западноевропейские шпалеры XVI–XVIII веков, уступающие по численности. Они формируют историко-культурный раздел этого вида декоративного искусства в коллекции музея.

Подмосковная резиденция Екатерины II после ее смерти не была достроена и никогда не обладала дворцовыми интерьерами. После масштабной реконструкции 2005–2007 годов Хлебного дома и Большого дворца Министерством культуры РФ и правительством г. Москвы было принято решение о необходимости включения в постоянную экспозицию музея произведений западноевропейского шпалерного ткачества. Специально для парадных залов Большого дворца были преданы из РОСИЗО (государственного музейно-выставочного центра) и приобретены ЭФЗК (экспертно-фондовой закупочной комиссией) шпалеры, представляющие наиболее значимые центры шпалерного ткачества: Фландрию и Нидерланды. Эти подлинные шедевры ткачества являются предметами гордости всей нашей коллекции. Двенадцать шпалер относятся к виду, называемому «вердюрами». Термин «вердюра» происходит от фр. verdure — зелень, трава, листья и «Tapisserie de verdure» — тканых композиций с изображениями птиц и животных на фоне природы. В XVI веке такие шпалеры пользовались большой популярностью и служили украшением дворцовых интерьеров. В течение XVI века изображения зеленых растений, деревьев, птиц и животных на вердюрах становились более натуралистичными. Условность и повышенная декоративность трактовки, характерные для ранних европейских шпалер, смягчились тщательно проработанным рисунком и более сложным колоритом.

Находясь под огромным влиянием живописи и декорационно-театрального искусства, композиционные и художественно-стилевые особенности шпалер претерпели определенные изменения. На смену фризообразному расположению фигур, помещенных в условное пространство, как на шпалере-мильфлере «Юноши, бросающие зерна голубям и розы свиньям» (Турень, начало XVI века, собрание



Рисунок 1. Лоррен К. «Пейзаж с Агарью и ангелом» (Франция, 1646 г., собрание Британской национальной галереи)

Эрмитажа), или изображенных на фоне сложных архитектурных декораций, как в серии шпалер XVI века «История девы Марии» (Турне (?), неизвестная мастерская, собрание Эрмитажа) (ил. 13, ил. 14–16), в начале XVII века приходят сложные композиции на мифологические и исторические сюжеты с пейзажным фоном. Так, например, в шпалерах «Битва сабинян с римлянами» (Париж, мастерские галереи Лувра, первая четверть XVII века) и «Аполлон и Диана, убивающие детей Ниобеи» (Париж, мануфактура Команса и Планша, мастерская под руководством ткача Филиппа де Мехта, первая четверть XVII века), из собрания Эрмитажа, представленное действие разворачивается на фоне реалистично изображенного пейзажа с деревьями на переднем плане и архитектурными ансамблями на дальнем плане. Это не вердюра в чистом виде, а этап развития шпалер, в которых все большую роль играет пейзаж. На дальнейшее развитие пейзажной темы в искусстве

шпалеры повлияло творчество французских живописцев Никола Пуссена (1594–1665) и Клода Лоррена (1600–1682) (рис. 1).

Подобно композициям героических пейзажей Пуссена («Пейзаж с отдыхающими путниками», 1648 г., картинная галерея Далвич, «Пейзаж с двумя нимфами», 1659 г., музей Конде) и лирическим идеализированным пейзажам Лоррена («Пейзаж с Агарью и ангелом», 1646 г., «Свадьба Исаака и Ревекки», 1648 г., Британская национальная галерея), композиции шпалер соединяют в единое целое изображения деревьев, водоемов и родников, текущих среди камней и кустов. Принципы кулисного построения также находятся в русле классического пейзажа.

К концу XVII века вердюра, наравне с библейским, мифологическим и историческим жанрами, становится самостоятельным жанром в шпалере и достигает наивысшего расцвета. Под воздействием станковой живописи и фресок сложились и ее особенности.

1. В основе композиции лежит уже сформированный принцип построения классического пейзажа: чередование планов разделяется на три пространственных слоя. Для усиления иллюзии перспективы в композицию включаются архитектурные мотивы.

2. Колористическая гамма шпалер-вердюр строится на сочетании холодных синих, зеленых и голубых тонов неба, воды, зелени и теплых терракотовых тонов земли и стволов деревьев. Декоративную функцию выполняют красные, оранжевые, золотые цвета в опереньях птиц и в трактовке цветущих растений.

Проанализировав коллекцию вердюр ГМЗ «Царицыно», можно выделить несколько групп шпалер, сходных по композиции и сюжету:

1. Вердюры с птицами и животными:

— «Шпалера-вердюра с оранжевым попугаем», начало XVIII века, Фландрия;

— «Пейзаж с птицами и животными», XVII век, Фландрия, мануфактура Ауденарде;

— «Шпалера-вердюра с фонтаном, собакой и попугаем», конец XVII — начало XVIII века, Брюссель (?), Ауденарде (?) (рис. 2);

— «Пейзаж с большой белой птицей», около 1700 года, Фландрия.

Композиции всех четырех шпалер имеют сходство: на переднем



Рисунок 2. Шпалера «Пейзаж с рекой, фонтаном, попугаем и собакой» (конец XVII — начало XVIII века, Брюссель (?), Ауденарде (?), собрание ГМЗ «Царицыно»)

плане изображены растения с крупными декоративными листьями, над ними возвышаются деревья с раскидистыми кронами. Пышные кроны деревьев формируют кулисное пространство, а их мощные стволы, с одной стороны, задают ритм в композиции, а с другой — напоминают колонны, применявшиеся для членения общей композиции на отдельные сюжеты в шпалерах XVI века. Таким образом, фрагменты вердюры, «обрамленные» деревьями, на мой взгляд, могут рассматриваться как вполне самостоятельные мини-вердюры. Дальние планы раскрываются в просветах между деревьями и представляют пейзажные виды, часто включающие архитектурные мотивы: замки и дворцы. Эти приемы взаимосвязаны с декорационным искусством XVII–XVIII веков, в котором часто использовались перспективные живописные обманки. Обязательным атрибутом подобных вердюр является стихия воды: озеро или река. Иногда в композицию включаются изображения фонтана, каскада или мельницы. Мода на зверинцы и птичники с экзотической флорой и фауной в усадебном быту нашла отражение в живописи и иллюстрированных научных изданиях разных стран, где использовались изображения редких, привезенных с Востока птиц и животных. Вердюры также населяются этими изображениями, размещенными как на переднем плане, так и в кронах деревьев.



Рисунок 3. Фрагмент шпалеры «Артемида и Актеон» (конец XVII — начало XVIII века, Фландрия (?), собрание ГМЗ «Царицыно»)

2. Вердюры с аллегорическими фигурами и мифологическими персонажами:

— «Нимфы в парке», около 1700 года, Фландрия, Ауденарде (?);

— «Пейзаж с маленькими фигурами», по мотивам поэмы Овидия «Метаморфозы», 1682, Спиринкс Питер, Рейдамс Хенрик, г. Брюссель;

— «Артемида и Актеон», конец XVII — начало XVIII века, Фландрия (?) (рис. 3).

Шпалеры этой группы объединяет гармония мифологических фигур и идеальной природы. Несмотря на различие в масштабе изображенных фигур (фигуры нимф несоразмерно малы по отношению к окружающему пейзажу, а фигуры персонажей двух других шпалер изображены довольно крупно), в композициях доминирует пейзаж. Это позволяет нам провести параллель между шпалерами этой группы и уже упоминавшимся ранее классическим пейзажем, в котором часто встречаются мифологические герои. В остальном эти шпалеры сохраняют все типичные признаки вердюры: чередование пространственных планов, изображение крупных деревьев и растений на переднем плане, обязательное присутствие источника воды в том или ином виде, наличие представителей фауны.

3. Вердюры с изображением парка.

В особую группу, хотя и очень близкую предыдущей, можно выделить две шпалеры коллекции:

— «Шпалера-вердюра с замком», начало XVIII века, Фландрия;

— «Пейзаж с руиной», XVII век, г.Брюссель.

В отличие от композиций вердюр предшествующей группы, в композициях данных шпалер центральное место отведено архитектуре. Они представляют архитектурно-парковый пейзаж или вид на архитектурный ансамбль, открывающийся в кулисном пространстве

деревьев с пышными лиственными кронами. Похожие по композиции шпалеры-вердюры входят в собрание музея-усадьбы «Кусково»:

— «Шпалера-парк с каскадами в перспективе и двумя павлинами в центре» (конец XVII – начало XVIII века, Фландрия);

— «Шпалера-парк с партером» (конец XVII — начало XVIII века, Фландрия).

4. Вердюры-пасторали или жанровые сцены.

В четвертую группу вошли относительно поздние вердюры, созданные во второй половине XVIII века:

— «Галантная сцена», 2-ая половина XVIII века, Франция (?), Бельгия (?);

парные вердюры:

— «Шпалера с женскими фигурами на морском берегу», 2-ая половина XVIII века, Обюссон;

— «Шпалера с фигурами на морском берегу», 2-ая половина XVIII века, Обюссон.

Господствующий в это время стиль рококо создает новые образцы и эстетические предпочтения. Популярные произведения Ланкре, Буше и Фрагонара оказывают непосредственное влияние на развитие шпалер-вердюр. В них сохраняется доминирующее положение пейзажа с большим деревом на переднем плане и изображением водной стихии (каскада в «Галантной сцене» или моря в парных шпалерах). Мифологические персонажи заменяются изображениями мужчин, женщин и детей, характер одежд которых говорит об их социальном положении и роде занятий. Вердюры этой группы можно сравнить с еще одной шпалерой из коллекции «Кусково» — «Вердюрой с гуляющими в парке».

Помимо композиционных и декоративных особенностей шпалер-вердюр, немалый интерес представляет их содержательная сторона. Какой смысл был заложен авторами композиций картонов к шпалерам? Служили ли вердюры исключительно для декорации, украшения внутренних покоев дворцов или несли некий скрытый подтекст, символику образного строя? Наибольший интерес представляют шпалеры-вердюры с изображением птиц и животных. Так, например, в шпалере «Вердюра с собакой, фонтаном и попугаем» в единой

композиции соединены природные символы (извилистая река с порогами, чертополох на переднем плане), элементы архитектурного убранства парка (фонтан) и птицы и животные, каждый из которых несет определенную смысловую нагрузку. Главными действующими «лицами» выступают удод, попугай, змея и собака. Согласно «Метаморфозам» Овидия, в удода за свои преступления был превращен фракийский царь Терей. Попугай — один из символов Девы Марии и, в то же время, символ строптивости и упрямства (Бальдунг Ханс «Мадонна с попугаем», 1-я половина XVI в., Нюрнберг, Германский национальный музей). Змея — символ водной стихии, а наиболее распространенное значение изображения собаки — преданность и верность. Их расположение в центре композиции на переднем плане может быть интерпретировано как некий рассказ-послание зрителю. Наиболее понятными для трактовки представляются шпалеры «Актеон и Артемида» и «Пейзаж с маленькими фигурами», по мотивам поэмы Овидия «Метаморфозы». Шпалера-вердюра «Актеон и Артемида» иллюстрирует сцену из древнегреческой мифологии, когда разгневанная Артемида превратила Актеона в оленя. В композиции другой шпалеры по восходящей диагонали расположены две женские фигуры. Правая фигура — разгневанная женщина в античных сандалиях и ярко-красном платье. Расположенный у ее правой руки павлин позволяет утверждать, что эта женщина — супруга Зевса богиня Гера, являющаяся покровительницей брака и родов. Принимая во внимание ее позу и предупреждающий жест, можно предположить, что находящаяся перед ней женщина с ребенком — одна из возлюбленных Зевса. Л.Ф.Романова предполагает, что это Алкмена и младенец Геракл («Гера строгая блюстительница единобрачия. Она не терпит избранниц своего божественного супруга, и гнев ее переходит на рожденных ими от Зевса детей. Не избежать гнева Геры и твоему сыну, Алкмена». Мифы и легенды Древней Греции, 12 подвигов Геракла.). Находящийся в левой части композиции фонтан с каскадом символизирует источник жизни или бессмертия. Обращает на себя внимание бордюр шпалеры, состоящий из гирлянд цветов и фруктов, каждый из которых имеет свое символическое значение, а все вместе они обозначают плодородие. Возможно, эта вердюра не



Рисунок 4. Шпалера-вердюра «Пейзаж с руиной» (XVII век, г. Брюссель, собрание ГМЗ «Царицыно»)

просто иллюстрирует одну из древнегреческих легенд, а несет более богатый иносказательный смысл.

Архитектурные и скульптурные мотивы на вердюрах «Нимфы в парке», «Шпалера-вердюра с замком» и «Пейзаж с руиной» — аркады, фонтаны, бассейны, каскады, вазы — созвучны парковому искусству конца XVII — начала XVIII века и являются его «продолжением» в стенах дворца. Дворцово-парковая архитектура и скульптура соединяются с природным окружением, становясь единым универсумом. Подобные шпалеры с изображением видов регулярного французского парка с цветниками, фонтанами и парковой скульптурой находятся, например, в загородном дворце Шереметевых «Кусково» («Шпалера с обелиском», конец XVII — начало XVIII века, Фландрия, «Шпалера-парк с партером», конец XVII — начало XVIII века, Фландрия). Несмотря на кажущуюся простоту композиций, каждая из

них является не просто красивым видом, а обладает определенным смысловым содержанием. В шпалере «Пейзаж с руиной» в центр композиции помещен фонтан — очень важный символ для всех мировых религий. В христианстве водный источник символизирует искупление и очищение. Фонтан в живописи нередко является одним из атрибутов Девы Марии. Фонтан, расположенный в центре площади, внутренних дворов замков, монастырей или огороженных садов, представляет некий космический Центр, символизируя рай или Эдем. Аллегорический смысл фонтана может быть расширен: в литературе и изобразительном искусстве он обозначает целый шлейф поэтических образов. Среди литературных памятников эпохи барокко и классицизма наиболее полно тему садов и парков раскрыл французский поэт Жак Делиль в поэме «Сады или искусство украшать сельские виды» (1782):

Какое множество возможностей дает
Соседство близкое деревьев, трав и вод!
Нам нравится смотреть, как грустно и красиво
Склонясь к воде в волнах купает ветви ива,
Иль, как через поток соединясь, плетет
Высокая лоза сплошной узорный свод,
И в зелени воды, сквозь заросли густые
Сверкают проблески и блики золотые.
Река, питая их, деревья молодит,
Они же придают ей живописный вид,
И в этом дружеском и радостном обмене
Рождается пейзаж, ласкающий нам зренье
И построением, и сочностью письма.

Рассмотренные вердюры из собрания ГМЗ «Царицыно» позволяют выявить типичные черты, свойственные именно этому виду шпалерного ткачества, провести аналогии с живописными произведениями данного периода, оказавшими значительное влияния на появление жанра вердюры, выделить основные сюжетные группы. Коллекция старинных вердюр заставляет задуматься над многими вопросами. И, прежде всего, это вопрос актуальности шпалеры-

вердюры в наши дни: чем привлекательны они для художников; нужны ли подобные произведения современным зрителям; что нового и в какой форме может донести художник зрителю, создавая произведения художественного ткачества в жанре вердюры; и, наконец, как он мыслит место своего произведения в современном жилом или общественном интерьере.

Библиография:

1. *Андреева В., Куклев В., Ровнер А.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М.: Астрель, Миф, 2001.
2. *Бирюкова Н.* Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. — Л.: Аврора, 1974.
3. Всеобщая история искусств. Искусство XVII–XVIII веков / под ред. Ю.Д.Колпинского и Е.И.Ротенберга. — М.: Искусство, Москва, 1963.
4. *Делиль Жак.* Сады. Сады или искусство украшать сельские виды / пер. А.Воейкова. — СПб., 1816.
5. *Кривцун О.А.* Эстетика. — М.: Аспект пресс, 1998.
6. Мифологический словарь / под ред. Е.М.Мелетинского. — М.: Советская энциклопедия, 1990.
7. *Малова-Гра К.* Произведения шпалерного ткачества в собрании Шереметевых // Антиквариат. — 2013. — № 3 (104).
8. *Мюррей А.* Справочник по мировой мифологии. — М.: Центрполиграф, 2010.
9. *Овидий.* Метаморфозы. — М.: Художественная литература, 1977.
10. *Садков В.* Нидерландский, фламандский и голландский рисунок XVI–XVIII веков. Бельгийский и голландский рисунок XIX–XX веков. — М.: Галарт, 2001.
11. Терминологический словарь «Аполлон» / под общей ред. А.М.Кантора. — М.: Эллис лак, 1997.
12. URL: http://gallerix.ru (дата обращения: 02.04.2016).

Н.Н. Цветкова

АРТ-ОБЪЕКТЫ И ПРИРОДА В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕКСТИЛЯ

В данной статье рассматриваются современные произведения текстильного искусства — арт-объекты и инсталляции, которые, на наш взгляд, можно назвать «вердюрой XXI в.». На основании рассмотренных примеров, выявляются направления развития современной вердюры.

This article discusses the contemporary works of textile art – art objects and installations, which, in our opinion, can be called «verdure of the XXI century». Based on the considered examples, identifies directions of development of modern verdure.

Ключевые слова: искусство текстиля, искусство волокна, инсталляция, арт-объект, вердюра.

Keywords: art textiles, fiber art, installation, art object, verdure.

Изображение природы в текстильном искусстве, безусловно, имеет глубокие исторические корни и остается популярным в настоящее время. Термин «вердюра» переводится с французского языка как «зелень, трава, листва». Говоря о вердюре XXI в., следует отметить, что в современном текстильном искусстве изображение природы часто находит свое воплощение в арт-объектах и инсталляциях.

Интерес к тканым структурам как к экспрессивным формам — одна из наиболее важных характеристик развития художественного текстиля второй половины XX в.; как следствие, это привело к использованию тканых форм для создания абстрактных скульптур и текстильных сред, многие из которых так или иначе связаны с темой

природы. Например, инсталляция Дебби Мосс «Лес», созданная в 1972–73 гг., представляет собой текстильную среду, состоящую из объектов, напоминающих кроны, стволы и обнаженные корни деревьев [1, с. 183].

Из нейлонового шнура были созданы арт-объекты бразильской художницы Янины Мелло. Они представляют собой образы деревьев, как бы вырастающих из стен галереи. Объекты выглядят подвижными, у зрителя создается ощущение, что деревья растут прямо на глазах.

Пятиметровые объекты-деревья серии «Триология» выполнила из сизаля и металла шведская художница Ингрид Энарссон. Гигантские зеленые формы, размещенные в реальном пейзаже, являются его эмоциональной доминантой [2, с. 96].

Авторская инсталляция «Зимний лес», впервые показанная в реальном лесу, а затем представленная в Михайловском саду Санкт-Петербурга и в ЦПКиО им. С.М.Кирова в рамках проекта «Ночь музеев», была призвана передать гармонию между живой природой и искусственной средой, созданной человеком, подчеркнув, в то же время, их различия. При создании этой работы были сотканы модули-тубы, символизирующие деревья. Между деревьями располагались ткани, олицетворяющие иней и падающий снег. Работа позволяет зрителю зайти внутрь текстильной композиции и рассмотреть ее с различных точек как извне, так и изнутри.

Инсталляция японского художника Мицуо Тойязаки «Общественные растения» («Social Plants»), состоящая из выкрашенных в зеленый цвет грибообразных нейлоновых объектов, имеет ярко выраженный экологический подтекст и демонстрирует противоречия между природой и современной цивилизацией [3, с. 142]. Подобную идею можно видеть и в инсталляциях Айрин Энтон «Интервенционная сеть вторжения», которые представляют собой воздушные шары-молекулы, помещенные внутрь капроновых колготок. Колготки растягиваются между деревьями, демонстрируя безжалостное вторжение цивилизации в природу [4].

В некоторых случаях частью инсталляции могут быть непосредственно природные объекты. Например, работа Евы Бест (Швеция) «Модное шоу среди деревьев», представленная на

выставке в Ботаническом саду в Готенбурге в 2001 г., представляет собой «одежду для деревьев» изо льна и полиэстера, обработанных полиуретановым составом [5, с. 168]. Ткань приобрела рельефную структуру, и деревья получили уникальные «костюмы», которые были освещены, что добавило инсталляции драматизма. На наш взгляд, данная работа также может считаться вердюрой XXI в.

Природа, экология — популярные темы современных международных текстильных проектов. В 2011 г. в Мексике состоялась биеннале текстиля, темой которой стал «Воздух». На данной выставке была представлена авторская инсталляция «Лист», сотканная из полиэтиленовых пакетов. Идеей работы стало создание символа экологической катастрофы — листа, выполненного из материала, загрязняющего окружающую среду. Листья, питающие землю кислородом, способствуют развитию жизни на Земле, полиэтиленовый анти-лист, напротив, создает парниковый эффект. Данная работа была показана на Первой Триеннале в Царицыно в 2011 г., а затем, в 2012 г., на выставке современного текстиля в Португалии, где инсталляция была расширена до трех листьев — помимо «белого», в нее были включены «черный» и «зеленый».

На выставках современного текстиля можно видеть большое количество текстильных арт-объектов и инсталляций, которые, на наш взгляд, можно назвать вердюрами XXI в. Инсталляция Энны Негрон «Сеем, растим и обрезаем», включает в себя листья деревьев, созданные их нейлона и бумаги. В арт-объекте Александры Зермено «Воздушное переплетение: шепот орхидей» можно видеть очеловеченные образы цветов. В композицию Бриджит Амаржер «Невесомость» были включены веточки деревьев [6, с. 89, 71, 78]. В некоторых случаях инсталляции выглядят провокационно, например, живой кактус с надетыми на него предметами одежды или арт-объект «Лишайник», выполненный из использованных кофейных фильтров.

В 2013 г. в итальянском городе Комо состоялась выставка мини-текстиля, идеей которой стала победа жизни над смертью. Там также было представлено большое количество работ, посвященных природе. Художница Томоко Аракава (Япония) представила сплетенную из

проволоки работу «Цветение», Маркетта Тимонен (Финляндия) показала войлочный цветок, названный «Сила природы», Магали Маскарелло (Франция) создала плетеный арт-объект «Корневище». На этой выставке была также показана авторская работа «Сила жизни», идеей которой стало изображение травы, пробившейся сквозь асфальт. Часть арт-объекта, символизирующая асфальт, была выткана в технике гобеленового ткачества с применением полиэтилена, трава была создана из бумаги [7].

Выставка текстильной миниатюры 2014 г. проходила под девизом «Земля». Среди арт-объектов, которые можно отнести к вердюрам, хотелось бы назвать «Рост» Ирины Колесниковой (Россия), «Маленький сад» Эрны Виллтджер (Швеция), «Прорастание» Мидоры Марито (Япония). Арт-объект «Рост» представляет собой серию «цветов», вырастающих прямо из камня. Работа «Маленький сад» показывает надземную и подземную жизнь растений. В «Прорастании» использовалась ветка настоящего дерева, к которой прикреплялись яркие объекты — листья или цветы [8].

Интересно, что в рамках выставки текстильной миниатюры в Комо, помимо мини-объектов, ежегодно создаются большие пространственные инсталляции. В 2014 г. художник Манабу Хангай представил композицию «Удивительный лес на вилле Олмо», представляющую собой сочетание реальных стволов деревьев и больших разноцветных листьев, выполненных из бумаги ручного изготовления. Сам автор отмечал, что его работа подразумевает «прогулку в искусстве», т.е. создает текстильную среду.

Среди работ современных петербургских художников по текстилю, которые можно назвать вердюрами, хотелось бы отметить серию «Листьев», созданных Ириной Калиниченко в авторской технике плетения. Здесь можно видеть попытку выявить структуру природой формы, передать «скелет» листьев.

Одной из интересных современных вердюр является пространственная инсталляция Анны Соболевой «Био графика» — дипломная работа 2008 г., выполненная в СПГХПА им. А.Л.Штиглица. Идеей композиции стало путешествие от макро-мира к микро-миру. «Био графика» состояла из трех частей и развивалась в пространстве.

На стене располагался ворсовый гобелен, символизирующий взгляд на кроны деревьев, на лесное море с высоты птичьего полета. Оттенки зеленого цвета, использованные в гобелене, позволили добиться тонких переходов цвета, создавалось впечатление, что кроны деревьев колышутся ветром. Далее в пространстве располагался увеличенный фрагмент листа дерева. Третья часть инсталляции — кубик, символизирующий живую клетку. Для ткачества здесь было использовано ячеистое переплетение, что должно было, по замыслу автора, нести идею о клеточной составляющей всего живого.

Несколько пространственных инсталляций, созданных выпускниками СПГХПА им. А.Л.Штиглица, также символизируют лес, деревья, природу. Например, модульная инсталляция Ольги Боровских (2009 г.) называется «Цветок папоротника». Она создана в зеленой гамме, в ней использованы, главным образом, синтетические материалы — нарезанная полосками органза, полиамидные нити, капрон и т.д. Татьяна Афанасова, используя черно-белую гамму цветов с небольшим включением золотистой охры, создала инсталляцию «Ритмы леса» (2007 г.). Автора интересовали фактуры коры деревьев. Ряд экспериментов по поиску новых фактур Татьяна провела еще на этапе подготовки к диплому. Регина Насырова в 2009 г. соткала монументальную инсталляцию «Древо». Софья Тимецкая в 2006 г. создала трехчастное панно «Среди полей», используя техники полотняного и саржевого переплетения. В ее работе можно видеть разное освещение зеленых полей — утром, днем и вечером. Будучи тонким колористом, дипломница сумела передать богатство зеленых оттенков в своей работе [9].

В настоящее время выпускница 2016 г. Кира Павлова создает тканый диптих на тему «Экофутуризм», где можно видеть смелое сочетание материалов, цветов, фактур ткачества. Дипломница смело комбинирует натуральный материал сизаль с выкрашенным в кислотные цвета полиамидом. Контраст гладких и фактурных поверхностей, блеска и матовости, кислотно-розового цвета и благородной охры, едва угадывающиеся очертания деревьев — работа Киры выглядит предостережением, попыткой представить возможный будущий итог взаимоотношений современного человека и природы.

В целом, говоря о вердюре XXI в., можно сделать вывод, что современные художники, работающие в области создания текстильных арт-объектов и инсталляций, развивают ее в трех направлениях. Во-первых, это изображение природных объектов — листьев, деревьев, цветов. Здесь могут создаваться двухмерные и трехмерные арт-объекты и инсталляции из разнообразных натуральных и синтетических волокон. Степень реалистичности изображения природных элементов зависит непосредственно от творческой манеры художника. Во-вторых, современная вердюра может включать в качестве материалов природные элементы — ветки, листья, засушенные растения и т.д. Особенно часто подобный прием можно наблюдать в текстильной миниатюре. Третий вариант современной вердюры — это выход текстиля за рамки галерейного пространства, расположение объектов в реальной природе и использование природных элементов как неотъемлемой части инсталляции.

Библиография:

1. *Pierre Verlet, Michel Florisoone, Adolf Hoffmeister, Fransois Tabard.* La Tapisserie. Histoire et Technique du XIV-e au XX-e Siecle. — Italie.: Edita, 1977. — 231 p. — Фр. яз.
2. *Mary Schoeser.* International Textile Design. — London: Laurence King Publishing, 1995. — 191 p. — Англ. яз.
3. *Chloe Colchester.* The New Textiles. Trends and Traditions. — New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991. — 192 p. — Англ. яз.
4. Ландшафтная инсталляция из капроновых колготок от художницы Irene Anton. 26.03.2012. — URL: http://bloglandshafta.com/?p=6409 (дата обращения: 19.12.2015).
5. *Sarah E. Braddock Clarke and Marie O'Mahony.* Techno Textiles. Revolutionary Fabrics for Fashion and Design. — New York: Thames & Hudson Inc., 2006. — 208 p. — Англ. яз.
6. VI Biennal Internacional de Arte Textil Contemporaneo. Air. Mexico 2011. Catalog, 2011. — 147 p. — Англ. и испанск. яз.
7. Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di

Arte Contemporanea. Catalog, 2013. — Англ., итал., фр. яз.

8. Gea 2014. Miniarttextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog, 2014. — Англ., итал., фр. яз.

9. *Цветкова Н.Н.* Искусство ручного ремизного ткачества — традиционные технологии, новые идеи (на примере студенческих работ кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица) // Учителя и ученики. Материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. Опыт коллективного монографического исследования. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — С. 193–199.

Л.В. Чуйко, А.Ю. Жукова

ХАРАКТЕРНЫЕ МОТИВЫ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОМСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 50-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Статья обращена к декоративному оформлению Омской архитектуры в 50-е годы XX века. Автор рассматривает характерные приемы размещения декоративных дополнений на фасадах зданий в сибирском регионе, основные мотивы орнамента, их художественные особенности и символическое значение.

The article is oriented to the decorative design of the architecture of the city Omsk in the 50s of the XX century. The author goes through the characteristic methods of allocation of ornamental additions on the external elevation in the Siberian region, the main motive, the artistic peculiarity and symbolism.

Ключевые слова: архитектурно-декоративные элементы, стиль, лепной орнамент, классическая традиция, советская символика.

Keywords: architecturally-decorative fixtures, style, stucco ornament, classic tradition, Soviet symbolic.

В середине XX века строительство в городах СССР шло быстрыми темпами и в широких масштабах. Страна восстанавливалась после военной разрухи; одна из главных задач архитектуры заключалась в том, чтобы запечатлеть величие победы советского государства. Наиболее соответствующим успешному достижению этой цели был признан неоклассицизм в варианте «сталинского ампира» — архитектура монументальных форм и выразительного символического декора.

В советском обществе этого времени происходили множественные социокультурные изменения (восстановление народного хозяйства, рост научно-технического прогресса, осознание итогов Великой Отечественной войны, оказавшее значительное воздействие на духовное развитие людей), которые не могли не сказаться на характере искусства. Архитектура играла огромную стимулирующую роль в культурной жизни страны и была значимым объектом творческих экспериментов.

Основным полем этих экспериментов стала архитектура западной части России, прежде всего крупнейших городов (Москва, Ленинград, Горький). Советский монументальный классицизм объединил черты нескольких архитектурных стилей — арт-деко, неоклассицизма и ампира. В этом синтетизме заключается основное отличие «сталинской» архитектуры от других направлений зодчества в СССР и за рубежом [5] — таких, как модернизм, конструктивизм, футуризм и рационализм. В сибирской провинции характерные черты главенствующего стиля советского зодчества проявлялись довольно отчетливо, однако они были трансформированы в соответствии с географическим положением, природно-климатическими факторами, ландшафтом: так, суровый климат Сибири обусловил сдержанность и умеренность в декоративном оформлении фасадов зданий.

Архитектура послевоенного десятилетия в Омске, как и в целом по стране, отражала общее воодушевление и оптимистический настрой народа-победителя. В наиболее важных точках городского пространства — на площадях и пересечениях главных улиц — возводились каменные здания, которые акцентировали значительные участки территории и, как правило, служили высотными доминантами [3, с. 579]. В Омске, где в указанное время преобладала деревянная, в основном одноэтажная застройка, эту роль выполняли четырех-пятиэтажные дома: нередко в их объемно-пластической композиции предусматривались дополнительные вертикальные элементы — башенки и шпили.

Эти здания, формирующие новый облик города, должны были нести соответствующую их значению архитектурную декорацию. Обращение к классической античной традиции, прежде всего, обусловливало

применение ордерного декора. Но в арсенале отечественной архитектуры была и другая традиция, возникшая в 1930-е годы и утвердившая в монументально-декоративном искусстве символику, воплощавшую идеологический пафос страны Советов. Объединение элементов античного орнамента с популярными эмблемами советского государства стало характерным приемом оформления архитектуры официального стиля и в течение долгого времени широко использовалось в столичном и провинциальном зодчестве.

В 1950-е годы на всех крупных магистралях города (Красный Путь, Проспект Карла Маркса, 10 лет Октября, Орджоникидзе, Тарская, Герцена, Гусарова) появились новые здания такого типа. Они отличались крупным масштабом и характерным оформлением монументальных фасадов [3, с. 587].

Классическая традиция сказывалась в этом оформлении, прежде всего, в использовании ордерных колонн и пилястр, предпочтительно коринфских; постоянно применялись дентикулы и овы, декоративные консоли с листьями аканфа, руст, полуциркульные арки. Советская символика включала государственные эмблемы, прежде всего те, которые входили в состав герба СССР: серп и молот, пятиконечную звезду, колосья пшеницы. Кроме этого, на фасадах зданий 1940–50-х годов можно видеть примеры растительного орнамента, символизирующего процветание социалистической страны: вазоны с цветами, букеты, перевитые лентами венки и «плодовые» гирлянды, бутоны и раскрывшиеся цветы.

В 1955–58-х годах на улице Герцена был построен по проекту А.В.Тарасова жилой комплекс из трех корпусов (дома № 38, 40, 42), который можно считать одним из самых примечательных омских образцов архитектурного и декоративного решения в духе «сталинского ампира».

Наиболее интересным по декоративному оформлению является южный корпус (дом № 38). Место соединения двух объемов углового здания отмечено восьмигранной двухъярусной башенкой: довольно массивный объем ее нижнего яруса зрительно уравновешивается пластическими акцентами главного фасада — трехгранными эркерами второго и третьего этажей (рис. 1).



Рисунок 1. Дом № 38 по ул. Герцена (1955–1958,
арх. А.В.Тарасов). Фото автора. 2015

Над окнами эркеров расположены прямоугольные филенки с лепными декоративными композициями, благодаря которым эти выступающие детали здания приобретают еще бóльшую пластическую выразительность. В верхней части прямоугольного поля здесь расположена звезда, вписанная в круг и украшенная лентами, нижнюю заполняет барельефная гирлянда, обвитая лентой: она составлена из самых распространенных российских фруктов — груш и яблок. Этот мотив повторяется на всех филенках, но на узких боковых сторонах эркера элементы изображения более тесно примыкают друг к другу: так возникает ритм, созданный основными и «аккомпанирующими» элементами.

Декор эркеров композиционно поддерживают рельефы, расположенные под окнами четвертого этажа, — прямоугольники с изображениями плетеных корзин, наполненных колосьями пшеницы и украшенных лентами. Промежуток между окном и угловым балконом заполнен на этом уровне крупным декоративным элементом — венком



Рисунок 2. Декоративные рельефы дома № 38 по ул. Герцена.
Фото автора. 2015

из дубовых листьев с лентами, в центре которого расположена звезда с колосьями пшеницы по обе стороны. Таким образом, создается нарядный фриз, проходящий по внешнему фасаду между третьим и четвертым этажами.

Следует особо отметить распространенность в лепном орнаменте мотива обвивающей ленты с эффектно изогнутыми концами, который придает оттенок торжественности и дополнительную динамику рельефным декоративным композициям. В данном случае он традиционно играет значительную роль в оформлении плоскости фасадной стены.

Самым впечатляющим по рисунку является подкарнизный фриз фасада. В нем чередуются гирлянды, поддерживающие небольшие медальоны с пятиконечными звездами, и более крупные медальоны, несущие изображения розеток (рис. 2).

Умело расположенная, профессионально выполненная лепнина, хотя и вполне стандартная для своего времени по форме и содержанию, сообщает облику дома оптимистичный настрой и придает зданию, расположенному в центральной части города, должную нарядность.

Дом № 40 имеет, по сравнению с первым корпусом, более сдержанное оформление стен (рис. 3): эркеры и фриз оставлены гладкими, декоративные филенки, повторяющие орнамент ленточного фриза южного корпуса, предусмотрены только под окнами пятого этажа.



Рисунок 3. Дом № 40 по ул. Герцена (1955–1958,
арх. А.В.Тарасов). Фото автора. 2015

Над окнами первого этажа в полуциркульные ниши вписаны розетки, напоминающие цветок ромашки. Розетка того же рисунка расположена над окном аттика, отмечающего центр здания (рис. 3).

Северный корпус (дом № 42), возведенный в 1958 году, практически не имеет декора, так как в это время уже было принято известное Постановление № 1871 ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» [4]. Общая композиция фасада повторяет разработку, осуществленную в домах № 38 и 40, но, лишенная декоративных дополнений, она маловыразительна и ритмически монотонна.

Одной из характерных особенностей рельефного декора омских зданий является неоднократное изображение в растительном орнаменте цветков подсолнуха, причем нередко оно располагается в центре коринфских капителей, в сочетании с волютами и листьями аканта. Этот мотив украшает фасады жилых домов на Проспекте Карла Маркса № 10 и 60 (1949–1955, арх. Е.А.Степанов) № 29 (1951, архитектор О.Е.Либготт), улице Спартаковской, 13 («Дом Манякина», 1953, арх. Е.А.Степанов) (рис. 4).

Обращаясь к изображению подсолнуха, омские архитекторы не унифицируют его, не повторяются по форме и стилизации (рис. 4). В



Рисунок 4. Варианты изображения подсолнуха на коринфских капителях (а — Проспект Карла Маркса, 10; б — Проспект Карла Маркса, 29; в — ул. Спартаковская, 13). Фото автора. 2016

варианте Е.А.Степанова цветок крупный, с четким рисунком зернышек на сердцевине и условно трактованными округлыми лепестками, образующими своеобразный волнистый контур венчика; в ордере О.Е.Либготта цветок небольшой по размеру и не слишком заметен на общем фоне; в капителях колонн «Дома Манякина» использован цветок сходного типа, но рисунок его разделенных лепестков ближе к природному аналогу.

Цветы подсолнуха изображались и в более сложных композициях. Так, плоскость стены дома № 60 по Проспекту Карла Маркса украшена букетом, обвитым лентой; на эркере дома № 48 по ул. 10 лет Октября подсолнух поднимается на тонком стройном стебле, напоминая широко распространенный в европейском орнаменте XVI–XVIII веков мотив гротеска (рис. 5, 6).

Популярность изображения цветков подсолнуха в советской архитектурной декорации вызвано не только тем, что в XIX–XX веках подсолнечник был одной из самых значимых сельскохозяйственных культур России. Подсолнух был привлекателен для художников и своим символическим значением: цветок, всегда обращенный к солнцу, олицетворял поклонение великому светилу, дающему жизнь всему на Земле. Характерно обращение к нему в народной вышивке (рис. 6); однако и в профессиональном искусстве оно имеет давнюю традицию. На одном из автопортретов А.Ван-Дейка (рис. 7) изображен крупный, красивый цветок подсолнуха, на который



Рисунок 5. Декоративный рельеф жилого дома с мотивом подсолнуха: ул. 10 лет Октября, 48 (1954, арх. Е.А.Степанов). Фото автора. 2016



Рисунок 6. Вышивка с изображением подсолнуха на украинском рушнике первой трети XX века (1, лист 33)

художник указывает, многозначительно приподнимая другой рукой золотую цепь, обозначающую рыцарское достоинство. Подсолнух появился в картине неслучайно — старинная символика обозначала таким способом взаимоотношения властителя и преданного ему подчиненного [6] рис. 7).

Такая трактовка во многом объясняет распространение в советском монументально-декоративном искусстве этого мотива, который был, например, неоднократно использован в скульптурном декоре сооружений ВДНХ (ил. 8) в 1930–50-е годы [2]. (Рис. 8 - а, б, в, г.)

Декоративное оформление омских каменных зданий в полной мере отражает основные тенденции советского монументально-декоративного искусства 1930–50 годов. В то же время, удаленность от центра, исторически сложившиеся градообразующие условия, особенности дореволюционного архитектурного наследия во многом определили облик города в середине XX столетия. Большое значение в формировании этого облика сыграл лепной декор фасадов — менее помпезный, нежели столичный, достаточно скромный как



Рисунок 7. А.Ван-Дейк. Автопортрет с подсолнухом. 1633







Рисунок 8. Изображение цветков подсолнечника в скульптурном декоре сооружений ВДНХ: а — павильон «Масличные культуры» ; б — фонтан «Дружба народов»; в — павильон «Украина»

количественном отношении, так и в трактовке общепринятых в это время орнаментальных элементов. Первое впечатление от масштабных, выдержанных в классических нормах, нередко тяжеловесных зданий не всегда позволяет сразу оценить по заслугам роль декоративных рельефов. Однако внимательное изучение этого явления убедительно свидетельствует об эстетической полноценности и профессионализме художественных решений, сообщающих эмоциональную выразительность архитектуре «официального стиля».

Примечания:

1. В доме № 13 по ул. Спартаковской в 1960-е годы проживал Сергей Иосифович Манякин, первый секретарь Омского обкома КПСС (с 1961 по 1987 годы), почетный гражданин города Омска. При нем были завершены крупные проекты по формированию центральной части города, строительство нефтезавода и Городка нефтяников (Советский район, ныне Советский округ).

2. Один из крупнейших фламандских живописцев А.Ван-Дейк (1599–1641) в 1632 году уехал в Англию, где стал придворным художником Карла I, исполняя многочисленные портреты короля и аристократии. Король высоко оценил заслуги талантливого мастера, заложившего основы парадного портрета, на которые впоследствии опирались многие европейские живописцы: А.Ван-Дейк получил дворянский титул и золотую цепь рыцаря (см.: Искусство Фландрии. Всеобщая история искусств: в 6 т. Т. IV. — М., 1963. — С. 118).

Библиография:

1. *Корешкова З.Г.* Вышивание. — М.: РОСГИЗМЕСТПРОМ, 1953. — Лист 33. — Рис. 106.
2. *Кузнецова Н.* Особое мнение: Наталья Кузнецова о ВДНХ, улыбке Гагарина и одиночестве [Электронный источник]. — Режим доступа: http://www.yamoskva.com/node/14449 (дата обращения: 07.02.2016).
3. Омск: от прошлого к настоящему (период с 1716-го по 2008 год). — Энциклопедия города Омска: в 3 т. / под ред. Г.А.Павлова, Л.В.Новоселовой, С.Г.Сизова. Т. 1. — Омск: Издат. дом «ЛЕО», 2009. — С. 579–587.
4. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. — [Электронный источник]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Об устранении излишеств впроектировании и строительсвте (дата обращения: 07.02.2016).
5. Сталинская архитектура. — Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный источник]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1240288 (дата обращения: 3.10.2015).
6. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Е.Майкапара. — М.: КРОНПРЕСС, 1996. — С. 439.

Т.Ю. Пластова

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.А. ПЛАСТОВА В СОБРАНИИ УЛЬЯНОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ. ОПЫТ СОЗДАНИЯ НАУЧНОГО КАТАЛОГА

Статья посвящена собранию работ А.Пластова в Ульяновском областном художественном музее и истории формирования музейной коллекции.

The article is devoted to the A.Plastov's works collection in Ulyanovsk Regional Museum of Fine Art and the history of it's formation.

Ключевые слова: А.Пластов, Ульяновский областной художественный музей, собрание музея, этапы творчества, «Дети», «Праздник», «Аппиева дорога».

Keywords: A.Plastov, Ulyanovsk Regional Museum of Fine Art, the museum collection, the periods of creativity, «Children», «Holiday», «The Appian Way».

Ульяновский областной художественный музей обладает самым крупным собранием работ А.А.Пластова среди музеев России и насчитывает 112 произведений. История формирования собрания начинается в 1949 году, когда Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР передал музею работу «Никита Гуляев» (1940). Очевидно, это было связано с осознанным решением представить работы художника на его родине. После войны Пластов становится известным и признанном мастером: в 1946 году присуждена Сталинская премия за картины «Сенокос» и «Жатва», в 1947 году художник избран действительным членом Академии Художеств СССР. С этого времени поступление работ Пластова в собрание музея становится

регулярным. Значительные поступления от МК СССР и МК РСФСР происходили в юбилейные годы — 1983 и 1993 (девяностолетие и столетие со дня рождения мастера).

Несколько работ поступило непосредственно от автора.

Особую группу составляют дары — Э.Р.Морозовой, И.Г.Глинки, Л.П.Никитиной, А.Н.Блохинцева, М.В.Забродиной, дар Ульяновского благотворительного фонда «Губернский». В 1986 году, в связи открытием постоянной экспозиции музейной коллекции работ А.А.Пластова, сын художника Н.А.Пластов передал в дар музею одиннадцать работ. Таким образом, в настоящее время в коллекции музея находится 89 произведений в технике «холст (картон), масло» и 23 графических листа.

В собрании Ульяновского областного художественного музея представлены такие шедевры пластовской живописи, как «Дети» (1950), «Праздник» («Бега») (1953–1967), «Аппиева дорога» (1957).

Создание научного каталога потребовало изучения и переосмысления обширного живописного и графического материала, изучения архивов, уточнения датировок.

В ходе работы над каталогом возникли некоторые концептуально важные для творчества художника проблемы. Первая — вопрос о названиях картин. Для А.А.Пластова, человека православного, было характерно сакральное отношение к слову, и названия картин для него были очень важны. «Если искусство во многом, так сказать, иносказанье, немая и самая красноречивая речь, то, видимо, надо иметь зрителю… какие-то особенные уши, чтобы услышать этот сокровенный, страстный шепот души художника, чтобы вдруг ощутить тепло его уст, очнуться и как бы воскреснуть в ином чудесном мире, из которого, заглянув в него хоть раз, уже никогда не захочется вернуться в то состояние, которое диктует такие названия, как “Рубка леса” (вместо “Смерти дерева”) или “Мальчик на каникулах”, которое мне советовали дать моей картине “Юность”... Каждый волен подыскивать любое слово из убогого нашего словарного фонда (по сравнению с живописью), но, давая свой подстрочник, я втайне рассчитывал, что он попадет в руки поэта или просто умного человека, и этого ключа хватит ему открыть твой ларец с немудреными сокровищами» [1].

Названия, которые присваивались работам выставкомами при заключении договора (скажем, «Колхозный праздник» (1937, ГРМ, СПб.) вместо авторского «Праздника урожая») или при закупке работниками министерства культуры, попадали в акты передачи и инвентарные книги. Именно так, по-видимому, авторское название картины «Дети (1950, Ульяновский областной художественный музей) в документах было заменено на «Радость колхозной жизни». В каталоге работ А.А.Пластова (1976, 1977 гг.) под редакцией Н.А.Пластова, являющегося эталонным для творческого наследия мастера, эта работа помещена под авторским названием «Дети» («В летний лагерь») [2, 66].

Другой проблемой стал вопрос о героях и прототипах картин. Сложность ее решения объясняется большим количеством этюдного материала, сопровождающего каждую работу. Часто, чтобы найти верный типаж художник делал этюды с разных людей. Ответ на вопрос, кто же именно изображен на картине, порой превращается в сложную исследовательскую задачу.

Собрание музея отражает практически все этапы творчества А.А.Пластова, представляет основные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, станковая картина) и, следовательно, может служить основой для научной и экспозиционно-выставочной работы.

Графика 1912–1913 годов из собрания музея является редкостным свидетельством раннего этапа творческого становления мастера, так как почти все ранние произведения Пластова погибли в пожаре 1931 года. Это работы ученического периода, когда собственная манера рисунка еще не сформировалась; они, как правило, отражают влияние учителей, в частности, Д.И.Архангельского.

Работы середины 1930-х — «Жница (в профиль)» (1933–1935), «Жница с кувшином» (1933–1935), «Иван Тоньшин на молотьбе» (1933–1935), «Янов М.Л.» (1933–1935) — связаны с периодом напряженных творческих поисков в области живописной формы, на которые оказали влияния как западноевропейские течения, так и живописные открытия русских «сезаннистов» и представителей авангарда.

Этюд-эскиз к большой импрессионистической работе «Урок

ботаники» (1939, РОСИЗО, Москва) и сам является образцом «русского импрессионизма», напрямую восходящим к живописи П.-О.Ренуара и К.Моне.

Коллекция музея обладает значительным количеством натурных пейзажных этюдов, отражающих метод работы, опыты и достижения мастера в области пленэрного письма и поисков собственной формулы национального пейзажа.

То же можно сказать о портрете. В основном, это портреты крестьян села Прислониха. В собрании находятся такие шедевры пластовской живописи, как «Никита Гуляев» (1940), «Подпасок» (Н.Лобанов) (1957), наполненный врубелевской колористической поэтикой портрет «Валя Волкова» (1956). В коллекции представлены два портрета учителя А.А.Пластова — замечательного художника-акварелиста Д.И.Архангельского — один конца 30-х — начала 40-х годов, другой — написанный в Прислонихе в 1964 году, когда Дмитрий Иванович гостил у своего ученика.

Особую группу составляет столь любимый мастером детский портрет, представленный как классическим, традиционным для русского искусства реалистическим портретом (Сережа Гундоров (1966), Нина Батасова (1956–1958), так и многочисленными портретными этюдами, запечатлевшими процесс работы мастера, его непосредственную, мгновенную реакцию на натуру. Такие этюды были сделаны для картины «Дети» (1950), также находящейся в собрании Ульяновского музея.

Пластов — мастер станковой картины. Ульяновский музей обладает несколькими значимыми произведениями этого жанра — «Дети» (1950), «Аппиева дорога» (1957), «Праздник» (1953–1967), «Деревенский март» (1964–1965), «Мельница» (1968), «Костер в поле» (1968–1969), «Мартовское солнце» (1969), «В лесу» (1971).

Живописный смысл картины «Дети» выходит за рамки очень простого, почти тривиального сюжета — дети едут в летний лагерь. Она продолжает тему, обозначенную в ранней импрессионистической работе художника «Урок ботаники» (1939, РОСИЗО, Москва), наполнена живописными ассоциациями и реминисценциями.

Групповой портрет прислонишинских ребятишек по серьезности

поставленных и решенных художественных задач восходит к традиции голландского группового портрета золотого века; выразительность детских лиц, артистизм письма — к «Смеющемуся мальчику» (1625, Маурициус, Гаага) Франса Хальса. Длинный вьющийся розовый шарф — напоминание о розовой атласной перевязи на одном из самых прекрасных детских портретов мирового искусства — портрете Бальтазара Карлоса кисти Д.Веласкеса (1635–36, Прадо, Мадрид).

Пластовская любовь к пленэрному письму, усвоенные еще в юности открытия импрессионистов создают в этой работе иллюзию остановленного мгновения бытия во всем богатстве рефлексов и живом трепете свето-воздушной среды. Удивительная яркость красок, почти максимальная приближенность к зрителю, требующая от художника безупречного владения режиссурой тоновой и цветовой гармонии, делает эту работу одним из несомненных живописных шедевров своего времени.

«Она излучает какую-то безотчетную радость и веселие, и нет ни одного места в ней, от которого бы не сжалось сладко сердце, — писал художник. — Большое это дело — долго писать и то, что у тебя вызывает чистое и нежное чувство. Я с такой радостью душевной не писал ничего с тех пор, как возился с “Сенокосом”, да еще с “Обедом в поле” — <”Жатва” — Т. П.>» [3].

Не случайно американский искусствовед доктор Верн Свансон поместил картину «Дети» на обложку своей фундаментальной книги «Soviet impressionist painting» [4] .

При всей свободе письма, дети на картине абсолютно узнаваемы — всех их можно назвать по именам: Валя Боблева, Петя Тоньшин, Толя Модонов… Веселые, смеющиеся лица окружены мастерски написанными букетами цветов, трепещущими на ветру березовыми ветками. Как и образы детей, цветы у Пластова всегда портретны, при всей декоративности и цельности цветочных композиций он стремится сохранить образ каждого цветка в его единственной, неповторимой красоте. Привычная метафора о цветах жизни обретает здесь изначальный смысл. Ульяновское собрание обладает еще одной очень важной с точки зрения живописных смыслов «детской»

картиной Пластова. Это работа «Костер в поле» (1968–1969). Она относится к позднему периоду творчества мастера и создавалась в контексте таких работ, как «Из прошлого» (1969–1970, ГТГ), «Бабье лето» (Саратовский государственный художественный музей имени А.Н.Радищева, 1970–1971), последнего варианта картины «Немец пролетел» (1970–1972, собрание семьи Пластовых), — шедевров зрелой пластовской колористической режиссуры.

Этим работам свойственен широкий живописный диапазон, в них отразилась любовь художника к чистому цвету. Продуманный цветовой и тоновой строй работы «Костер в поле» позволяет наполнить звучанием даже темные краски — сиена жженая, умбра жженая, ультрамарин, позволяет употреблять хром-кобальт в светах одежды, писать кобальтом зеленым темным и английской красной светлые узоры на платке девочки первого плана. Самое яркое — пятно огня — кадмием желтым светлым.

Замысел картины «Праздник» («Бега») (1953–1967) восходит к работе над иллюстрациями к повести Л.Н.Толстого «Холстомер» (1952–1953, ГТГ). Гениальный толстовский текст не только стал основой цикла пластических композиций на столь любимую художником «лошадиную» тему, но и воодушевил художника на создание монументального станкового полотна. (Иллюстрация «Холстомер обгоняет Лебедя» (1952–1953, ГТГ) — почти точный фрагмент этой картины).

Ряд картин Пластова из собрания музея («Деревенский март» (1964–1965) , «Мартовское солнце» (1969), «Мельница» (1968)) относится к группе работ, построенных на доминанте пейзажной композиции. К ним принадлежит и «Аппиева дорога» (1957).

Самым ярким впечатлением жизни художника в послевоенные годы были редкие заграничные путешествия. «Италию-сказку вижу во сне чуть не каждый день. Просто беда. Видно не надо было связываться с этой сказкой», — писал Пластов после поездки.

Во время пребывания в Италии, в 1956 году, художник написал более десяти натурных этюдов; две композиции («Аппиева дорога» и «Венеция» (1959, Ростовский областной музей изобразительных искусства, Ростов-на-Дону) впоследствии воплотились в картины.

«Вечером съездили на Аппиеву дорогу, дописывал этюд, нарвал цветов, совсем как у нас они, и еще как в Крыму», — пишет он жене 10 июля 1956 года.

«Когда мне пришлось писать этюд в Риме на Аппиевой дороге с ее неизъяснимым очарованием, совершенно сельской свежестью, особенно разительной в соседстве с раскаленными от зноя римскими улицами, мне казалось, что нет более возвышенного состояния духа, которое овладело мной около этих бесконечных развалин, каких-то башен, гробниц и обломков статуй из чуть потемневшего мрамора, розовеющих от уходящего солнца на фоне голубых гор с рядами темных пятен. Медленно и торжественно вставали канувшие в лету столетия, прекрасное и печальное, и сегодняшний день с его с его кипучим шумом и звоном вдруг начинал дребезжать и превращаться в пустую погремушку, обратить какое-то внимание на которую, так же как на римском Форуме или среди обвалов и пропастей Колизея, — просто было неловко…» [5].

Великолепный этюд с закатным солнцем, написанный с натуры уже представлялся художнику основой его будущей картины, которую он напишет позже в России и которая украшает сегодня экспозицию музея А.Пластова в Ульяновске. Сравнивая эти две работы можно понять тот путь, который художник проходил от этюда к картине, от непосредственной импрессионистической восхищенности натурой к воплощению сложной метафоры бытия.

«Сочетание свежести римской Кампаньи с немыми видениями классического мира были неописуемы. Легенды облекались в мощную плоть, и почва как бы колебалась под поступью пробудившейся истории» [5].

Подготовка данного каталога является важным этапом изучения и научного осмысления собрания работ А.А.Пластова, находящихся в коллекции Ульяновского областного художественного музея, представления о творчестве художника в целом. Авторы будут благодарны всем, кто может предоставить новые сведения и уточнения, позволяющие дополнить данный каталог.

Примечания:

1. *Пластов А.А.* Черновик письма искусствоведу Н.И.Соколовой. 18.01.1963. Архив семьи Пластовых. Москва.

2. *Пластов А.А.* Каталог произведений под редакцией Н.А.Пластова. — М., 1976.

3. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н.А. 08.12.1950. Архив семьи Пластовых. Москва (публикуется впервые).

4. *Vern Swansen.* Soviet impressionist painting. — Antique Collectors Club, 2008.

5. *Пластов А.А.* Воспоминания. Архив семьи Пластовых. Москва.

Библиография:

1. *Пластов А.А.* Каталог произведений под редакцией Н.А.Пластова. — М., 1976.

2. *Vern Swansen.* Soviet impressionist painting. — Antique Collectors Club,
2008.

3. *Аркадий Пластов.* Почва и судьба. К 120-летию со дня рождения. — СПб.: Palace Editions, 2013.

Т.Б. Калистратова

ВАСИЛИЙ МАСЮТИН. КНИЖНАЯ ГРАФИКА 20-Х ГОДОВ

Данная статья посвящена книжной графике Василия Масютина. На 20-е годы XX века приходится самый насыщенный и плодотворный период творчества В.Масютина. Именно в это время художник создает иллюстрации к произведениям классиков русской литературы, которые и вписали его имя в историю отечественного искусства.

The paper deals with Vasilii Masiutin's book graphic design. The 1920s saw the heyday of Vasilii Masiutin's creativity, it was his most productive and successful period. It was during this time that he output illustrations for many chef d'oeuvres of Russian classical literature that brought him wide recognition and wrote down his name into the history of Russian arts.

Ключевые слова: В.Масютин, книжная графика, офорты, архаическое искусство, экспрессионизм.

Keywords: Vasilii Masiutin, book graphics, etchings, archaic art, expressionism.

Василий Николаевич Масютин относится к плеяде талантливых русских художников-графиков рубежа веков. В.Н.Масютин родился в Риге 29 января 1884 года в семье генерала Н.К.Масютина. Художник учился в киевском кадетском корпусе, а затем в Михайловском артиллерийском училище в Петербурге. В 1907 году, прослужив в Москве два года, Масютин оставил военную службу и поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1914 году. Его учитель С.В.Иванов познакомил Масютина с техникой офорта, которая впоследствии стала самой любимой техникой художника. В конце 1920 года Масютин уезжает в Ригу, а год спустя переезжает

Берлин. В.Н.Масютин умер в 1955 году и похоронен в Берлине.

На 20-е годы XX века приходится самый насыщенный и плодотворный период творчества В.Масютина. Он включает в себя последние годы жизни художника в Москве (1917–1920), годичное пребывание в Риге и первые 7 лет жизни в Берлине. Именно в это время, художник создает иллюстрации к произведениям классиков русской литературы, которые и вписали его имя в историю отечественного искусства. Это, прежде всего, иллюстрации к произведениям А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя. Масютиным были выполнены: 15 листов иллюминированной гравюры на дереве к «Золотому петушку», 9 листов иллюминированных офортов к «Руслану и Людмиле», 7 листов рисунков к «Медному всаднику», 7 листов рисунков к «Бахчисарайскому фонтану», 18 листов рисунков к «Повестям Белкина». В Москве Масютин начинает работать над «Борисом Годуновым», продолжает эту работу в Риге, а заканчивает уже в Берлине — это 14 листов превосходных гравюр на дереве. Еще находясь в Москве, Масютин создает для немецкого издательства, наверное, свою лучшую книжную работу — иллюстрации к гоголевскому «Портрету». Позже, уже в Берлине, столь же великолепные иллюстрации к гоголевскому «Носу». Параллельно он иллюстрирует повести Гофмана, делает иллюстрации к поэме А.Блока «Двенадцать». Его работоспособность просто поражает окружающих его людей, но одновременно вызывает обеспокоенность у его друзей. П.Д.Эттингер в письме Д.И.Митрохину пишет: «Масютин очень неровен и положительно слишком плодовит. Так нетрудно выдохнуться. Но он конечно очень талантлив, и его темперамент меня всегда подкупает» [1, 13]. К сожалению, дальнейшее подтвердило опасения П.Д.Эттингера; иллюстрации, сделанные Масютиным в 30-е годы, оказались значительно слабее иллюстраций 20-х годов.

Количество работ, созданных художником за эти годы, было огромно, и на выставке немецкой книги 1914–1923 года, состоявшейся в Москве в 1923 году, из зарубежных художников наиболее полно был представлен именно русский В.Масютин.

В 1918 году, еще находясь в Москве, Масютин заканчивает серию офортов «Семь смертных грехов» и издает ее библиофильским тиражом — 9 экземпляров. Параллельно он выполняет заказы властей

— делает плакаты и афиши, профессорствует во ВХУТЕМАСе, входит в многочисленные комиссии. Масютин продолжает заниматься литературной работой: пишет книгу о Бьюике и технике гравирования, повесть «Дни творения», к которой делает иллюстрации в технике ксилографии. Тогда же он выпускает альбом автолитографий «В городе». Две последние работы высоко оцениваются его другом — искусствоведом и коллекционером П.Д.Эттингером: «Его альбом с шестью автолитографиями "В городе" (30 экземпляров) очень интересен, а гравюры к новой повести "Дни творения" великолепны» [1, 12]. Для этих работ характерна «орнаментальная стилизация образов реального мира» [3, 26]. Знаковой работой является офорт «Азарт» (1918 год), из цикла «Семь смертных грехов». Лицо человека за карточным столом составлено из знаков карточной масти. Применение орнамента к рисунку лица разрушает стиль реализма. Элементы кубизма, футуризма сочетаются в его работах с отвлеченно-графическим стилем.

Иллюстрации к литературным произведениям, выполненные в это время, отличаются ярко выраженным экспрессионизмом. «Масютин работал исключительно усердно… и в значительной мере изменил свой стиль» [2, 219]. Масютин «полевел» в самом начале 20-х годов. По словам А.Сидорова, его линия сменила свою прежнюю четкую текучесть на фантастический излом экспрессионистики. Человеческое лицо, его сложная мимика упрощаются до схемы зарубок. Линии человеческой фигуры превращаются в кривые и прямые линии стереометрических объемов. Вокруг них художник создает необычайно простое идеальное пространство, которое организуется этими фигурами-объемами. Этот стиль Романов назвал «орнаментальным схематическим экспрессионизмом» [3, 28]. Но при этом поиски таинственных скрытых смыслов реальности позволяют увидеть в его работах косвенные черты символизма. В прямом смысле слова символистом Масютин никогда не был — фантастичность содержания еще не является признаком декадентства и символизма.

В конце 1920 года в Москве в Румянцевском музее открывается первая персональная выставка Масютина. Художник уезжает в Ригу в день открытия выставки. Каталог с прекрасной вступительной статьей Н.Романова он получает уже в Риге. (Вторая персональная выставка,

устроенная Э.Голлербахом, состоялась в Ленинграде в 1928 году в Обществе Поощрения Художеств.)

В 1922 году Масютин из Риги переезжает в Берлин. Одним из первых в берлинском издательстве «Нева» был переиздан очень важный для Масютина альбом офортов «Семь смертных грехов» (он повторяет его с сохранившихся досок небольшим тиражом тридцать экземпляров); некоторые листы, входившие в русское издание, были пропущены из-за слишком откровенных для немецкой публики сцен. Этот альбом является основой идеологии художественного творчества художника «с характерной для художника персонификацией аффектов и idees-fixes расщепляющих сознание, искажающих человеческие формы и стремящихся к самостоятельному бытию, а потому и объективируемых им в некие фантомы действительности» [4, 10]. Эта тема семи смертных грехов заполняет страницы его неизданного романа «Дни творения», проходит через образы неизданного альбома «Женщины, вино и карты» (1920), чтобы преломиться уже в ином графическом аспекте в иллюстрациях к «Носу» Гоголя, изданных в 1921 году в издательстве «Геликон» и к «Повестям Белкина», изданных там же. Между двумя этими работами существует графическое родство: пространственные объемы показаны в них преимущественно линейно, а не стереометрически.

Иллюстрации к «Песне торжествующей любви» близки к ксилографиям «Дней творения». В этих работах видно увлечение художника первобытной архаикой — движение создается столкновением ломаных линий с неподвижными кривыми, очерчивающими границы пространства. Развитием этого приема являются гравюры на дереве к «Герою нашего времени (1922 год, Мюнхен). В этой работе преобладает стереометрический подход к пространству, «стремление к вылеплению стереометрических образов посредством взаимного их вытеснения из неких материальных объемов» [4, 11].

Прототипом иллюстраций к «Руслану и Людмиле» (издательство «Орхис», 1922 год) были двадцать два акварельных рисунка «Карт Таро» (1920 год). Их примитивизм примыкает отчасти к русскому лубку, но больше к русской иконописи, с характерной для нее обратной перспективой и фронтальностью фигур.

В 20-е годы в своем творчестве Масютин занимается разрешением проблемы пространственных построений. Цикл оригинальных гравюр на дереве «Старый Петербург», выпущенный в издательстве «Орхис», интересен тем, что это не просто попытка стилизации эпохи, это «опыт разрешения пространства в соответствии со способом его восприятия, свойственным нашим предкам» [4, 11]. В каждую эпоху художественное пространство понимается и передается по-разному, и В.Масютин использует это в своих работах. Тематически соответствуют данным задачам четыре заставки к «Петербургской хронике» Достоевского, вышедшей в 1923 году в издательстве «Орхис». В этой работе пространственные задачи решаются не только как пространство «вообще», но и как пространство определенного города, а именно Петербурга. Две другие работы В.Масютина — поэмы «Двенадцать» и «Медный всадник» — продолжают развивать тему Петербурга.

Очень интересны иллюстрации к стихотворению Пушкина «Анчар», вышедшему в издательстве «Нева» в переводе В.Грегера. Здесь решение пространственных проблем толкает Масютина на путь архаического искусства, с его идеографическим подчеркиванием смыслового значения частей композиции. То же и в иллюстрациях к поэме «Медный Всадник» (перевод В.Грегера, издательство «Нева», 1922 год) — непропорциональное увеличение руки главного персонажа по отношению к размеру корпуса. В этих работах главное действующее лицо определяет собою всю композицию и подчиняет себе все окружающие формы. Смысловое значение совпадает в этом случае со значением пространственным. Диспропорциональность формы, барельефная трактовка фигур, соотношение этих фигур только между собой, особая перспектива отсылают нас к древнему примитивному искусству островов Пасхи.

Литографии к «Вампиру» Л.Толстого, созданные в 1923году, наиболее реалистические по форме из всего созданного им за это время, если только можно говорить о «реализме в фантастике». Тема этой фантастической повести так же, как и повестей Гоголя, была очень близка Масютину. Иллюстрации были изданы в виде альбома, содержащего серию литографических листов без текста, — в надежде на хорошую память читателя. Также Масютин проиллюстрировал

«День Петра» и «Крейцерову сонату» Толстого. В этих работах прослеживается влияние Фаворского: в иллюстративных заставках преобладает характерная для Фаворского параллельная штриховка, большое внимание уделяется архитектурному пейзажу.

В области гравюры на дереве В.Масютин, безусловно, испытал влияние Фаворского, но считать его «лучшим популяризатором» и «наибольшим вульгаризатором» [7, 219] Фаворского, как об этом в своей статье «Фаворский и современная ксилография» писал А.Эфрос, было бы несправедливо. Многие из современных графиков хотя бы частично заимствовали приемы Фаворского: Кравченко, Куприянов, Гончаров, Павлинов, Усачев и другие. Несколько скрыто-пренебрежительное отношение к Масютину в среде художников и критиков присутствовало и до этой статьи. Так Сидоров, упоминая работу Масютина, писал: «Но все же является интересным моментом, что именно за последний период мы встречаем… lapsus, развеселивший многих, издание "Кавказского пленника" с цинкографическими воспроизведениями рисунков пером В.Н.Масютина названными на обложке "гравюрами"» [5, 45]. Об этом свидетельствует и неудачная попытка Масютина найти работу в Париже в конце 20-х годов. Для художественного Парижа Масютин был абсолютно чужим. Как писал Я.Бердичевский, «и, действительно, Париж его не принимает — он чужой среди Билибиных, Бенуа, Сомовых, не говоря уже о Шагалах, Ларионовых, Явленских. Для них он выученик очень уж далекого "деревообделочника" (по едкому замечанию Абрама Эфроса) Ивана Павлова и еще более далекого Сергея Иванова» [1, 16].

В 1922 году в издательстве «Нева» была издана поэма А.Блока «Двенадцать с предисловием и иллюстрациями Масютина. «В «Двенадцати» Блок — только гениальный провидец. Он взял действительность, он набросал смелые контуры. Его поэма лишена красок, поэма белого и черного с кровавым пятном пролитой крови и кровавого стяга, поэма живых образов, стала поэмой символов. Каждый образ таинственен, четок и сдержан, как иероглиф, и вся поэма жутка, как заклинание мага» [6, 5]. Именно так, как написано в предисловии к поэме, Масютин и создавал образы Катьки, буржуя, солдата, они четки и сдержаны, как иероглифы. Как и гоголевские, блоковские типы стали вечными символами своего времени.

В это время Масютин интересуется архаическим искусством. Преувеличенность фигур красногвардейцев в иллюстрациях, отчасти, идет от взятого в архаическом искусстве принципа увеличения размера фигур главных персонажей. В этих иллюстрациях можно заметить также сильное влияние русского народного лубка. Крупные формы и длинные редкие штрихи скорее всего взяты Масютиным из ранней русской лубочной гравюры на липовой доске XVII века. Из-за того, что липа имела очень крупные волокна, художники того времени не могли резать мелкий рисунок и частую тонкую штриховку. Масютин дважды изображает красногвардейцев и делает это так, как было принято в батальной лубочной гравюре XIX века, — первый человек изображается нормально с деталями, а остальные — с перспективным искажением, как шеренга силуэтов. В XIX веке эта особенность была связана с тем, что лубок чаще всего резали художники самоучки, которые не владели линейной перспективой и не имели достаточно времени для работы. Характерно, что в иллюстрациях к поэме «Двенадцать» Масютин изображает в лубочном стиле только двенадцать красногвардейцев. Все остальные персонажи поэмы даны очень индивидуально — даже пес, породу которого можно определить по рисунку. Возможно, это было связано с негативным отношением к Октябрьской революции самого Масютина, ведь роман с новой властью продлился совсем недолго, и художник бежал за границу.

В 1922 году, сразу после поэмы «Двенадцать», в издательстве «Нева» выходит поэма Пушкина «Медный всадник». Иллюстрации по технике исполнения и по стилю близки к иллюстрациям «Двенадцати», но в них есть отличия. Если в иллюстрациях к поэме «Двенадцать» город абсолютно обезличен, то в «Медном всаднике» появляется хорошо узнаваемый образ Петербурга. В иллюстрациях к поэме Пушкина уже присутствуют классические виды Санкт-Петербурга со шпилем Адмиралтейства и Медным Всадником.

Приблизительно в одно время с поэмой «Двенадцать» Масютин сделал иллюстрации к повести «Нос» Н.В.Гоголя. Первые 100 экземпляров поэмы были выполнены на особой бумаге ручной отливки. Издание имело трехцветную обложку с рисованным шрифтом, выполненную в технике ксилографии. По стилю обложка экспрессионистическая, с элементами конструктивизма в духе Лисицкого, очень обобщенная и

абсолютно не похожая на рисованные пером иллюстрации к повести, большая часть которых выполнена в стиле реализма и отличается тщательной проработкой деталей. Проиллюстрировав обложку и текст, в двух абсолютно разных манерах, Масютину удалось передать двойственность образов гоголевской повести — неразрывное соединение реальности и фантастики.

На основании анализа вышеперечисленных работ можно сделать некоторые выводы о зарубежных работах художника: «Развитие его таланта движется по той же траектории оперирования с пространственными данностями, как путем восприятия их в новых перспективных границах, так и двояким способом их разрешения: линейно-плоскостным и стереометрически-объемным, здесь то и лежит источник ассоциаций, отсылающий зрителей его произведений – то к искусству Индии и Египта, то к древнему русскому искусству, то, наконец, к творчеству древних обитателей островов Пасхи, — ибо в них мы угадываем возможности иного, и, тем не менее, правомерного восприятия пространственных форм» [4, 12].

В это же время Масютиным был написан ряд серьезных теоретических работ: статья «Современная русская графика», опубликованная в берлинском журнале «Die Reclame» в 1924 году, статья «Книжная иллюстрация», опубликованная в берлинском журнале «Die Reclame» в 1925 году, статья «Гравюра и книжная иллюстрация» (1925 год), краткое руководство «Гравюра и литография», изданная в 1922 году в издательстве «Геликон» в Берлине. «Масютина надо благодарить не только за художественную продукцию, но за теоретическое и техническое ее осмысление», — писал А.Сидоров [7, 219].

Василий Масютин, как и все художники его поколения, испытал на себе целый ряд различных влияний. Он увлекался Рембрандтом, Домье, Ропсом, Гойей, отразил и новые искания левых художественных школ, но, что очень для него характерно, все это время оставался только самим собою. В то время как у многих его современников различные влияния создавали порою полосы, отличные друг от друга почти до неузнаваемости, основная творческая линия Василия Масютина только слегка изгибалась в ту или иную сторону, но путь его, в целом, оставался довольно прямым.

Примечания:

1. *Бердичевский Я.* Книжные знаки В.Н.Масютина и Н.В.Пузыревского. — Берлин, 2003.
2. *Сидоров А.* Графика и искусство книги // Печать и революция. — 1927. — № 7.
3. Офорты В.Н.Масютина / Вступительная статья Н.И.Романова. — М., 1920.
4. *Ларионов А.И.* Последние работы В.Н.Масютина // Гравюра и книга. — 1924. — № 1.
5. *Сидоров А.* Материалы для библиографики современной русской графики // Гравюра и книга. — 1925. — № 3–5.
6. *Романов Н.И.* Творчество В.Н. Масютина // Офорты В.Н.Масютина. — М., 1920.
7. *Сидоров А.* Графика и искусство книги // Печать и революция. — 1927. — № 7.

Библиография:

1. *Сидоров А.* Графика и искусство книги // Печать и революция. — 1927. — № 7.
2. *Ларионов А.И.* Последние работы В.Н.Масютина // Гравюра и книга. — 1924. — № 1.
3. *Сидоров А.* Материалы для библиографики современной русской графики // Гравюра и книга. — 1925. — № 3–5.
4. *Бердичевский Я.* Книжные знаки В.Н.Масютина и Н.В.Пузыревского. — Берлин, 2003.
5. *Романов Н.И.* Творчество В.Н.Масютина // Офорты В.Н.Масютина. — М.,1920.
6. *Эфрос А.* В.Фаворский и современная ксилография // Русское искусство. — 1923. — № 1.
7. Василий Николаевич Масютин. 1884–1955. Гравюра, рисунок, живопись / [И.Галеев и др.]. — М.: Галеев Галерея, 2012.

Б.Х. Мальбахов

ЕДИНСТВО РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАБАРДИНЦЕВ

В данной статье исследуются основные условия, способствовавшие сложению четких и общепринятых художественно-эстетических представлений, отраженных во всех видах народного декоративного искусства кабардинцев, своеобразие традиционного художественного творчества и его характеристика.

The article studies the main conditions that conduced to developing clear and common artistic aesthetic conceptions, which are reflected in all kinds of Kabardian folk decorative art. It also explores singularity of the traditional art and its characteristics.

Ключевые слова: орнамент, контраст, мастер, анализ, эпиграфика, сюжет.

Keywords: ornamentum, contraste, master, analysis, epigraphe, sujet.

В качестве основных условий, способствовавших сложению у кабардинского народа четких и общепринятых эстетических представлений, отраженных во всех видах народного декоративного искусства, следует считать совокупность художественных характеристик, общих для творчества мастеров различных специальностей, определивших своеобразие традиционного художественного творчества. Обязательная утилитарность изделий нашла прямое выражение в конструктивности их построения. Четко прослеживаемой конструктивностью отличаются все виды бытовых изделий, народный костюм, надмогильные памятники. Речь идет не только о конструкции вещи как утилитарного предмета, но и

конструктивности формы как общепринятого художественного приема.

Рассмотрим для примера нарядное женское платье, украшенное золотой вышивкой. Крой платья подчинен задаче четкого выявления стройности женской фигуры. Этому служит его приталенный силуэт, прямая линия плеч, общая удлиненность всех форм. Каждый из основных швов подчеркнут золотой вышивкой, обводной тесьмой. Швы, таким образом, служат не только украшению одежды, но и выявляют ее крой, как бы акцентируя бесспорность и незыблемость традиционной модели.

Так же и в медночеканных водоносных кувшинах каждое членение формы выделяется декоративной обводкой, благодаря чему их форма обретает особую ясность и законченность. Конструкция надмогильных стел выявлена не только в их силуэте, но и в орнаментальной кайме, обегающей края памятников, и в горизонтальных членениях, как бы рассекающих различные части объема. Подобное выявление конструкции с помощью декоративного приема возможно лишь в таком искусстве, в котором композиционные приемы отличаются предельной отработанностью.

В духе традиционных эстетических представлений конструктивность формы сочетается в произведениях кабардинских мастеров со строгостью и четкостью силуэта. Силуэт произведения продиктован утилитарным назначением и образным характером, обретает завершенность благодаря выявлению его основной художественной характеристики. Типичным художественным приемом становится усиление, подчеркивание основного характера формы: ее длинная часть, короткая заключается в массивный объем, острота силуэта предельно выявляется, а его плавность обретает наиболее мягкий певучий характер. Неслучайно стройность женщины подчеркивалась не только удлиненной формой ее одежды и деревянными ходулями, удлинявшими саму фигуру, придававшими походе особую величавость. Длинная рукоятка таврового клейма кажется непропорционально удлиненной по сравнению с его рабочей частью, а круглое навершие каменных стел, имеющих антропоморфную форму, кажется на первый взгляд непропорционально маленьким по отношению ко всему памятнику.

Такое отношение к пропорциям предметов составляет, несомненно, своеобразную черту кабардинских национальных изделий. Благодаря им мы можем легко отличить местное оружие от оружия соседних народов, и даже такая обыденная вещь, как деревянная ложка кабардинцев, контрастностью сопоставления своих частей существенно отличается от соответствующих русских и дагестанских изделий.

Особенности художественного национального вкуса ярко проявлялись в формах деревянных чаш, плетеных корзин. Их пластичная замкнутая форма несет ощущение руки в той же мере, что и вытянутая на гончарном круге форма глиняной посуды. Выявлению богатства формы служит в резных деревянных изделиях сохранение гладкой внешней и внутренней поверхности, как бы дающее возможность оценить форму в ее чистоте. Сложный абрис верхней кромки сосуда, имеющей взаимодействия внешней и внутренней поверхности, подчеркивая тонкостенность сосуда, придает форме ощущение звонкости. Единственным декоративным эффектом служит выявление текстуры дерева.

Точной такой же характер плетения может служить в зависимости от намерения мастера либо выявлению объема вещи, либо, наоборот, подчеркиванию ее плоскости. Стенки традиционной корзинки для зерна выплетены из лозы на основе простейшего приема таким образом, что они создают как бы равномерную органичную округлую поверхность, напоминающую естественную ткань природного плода. Достаточно твердая и упругая лоза обретает в руках мастера качество мягкой пластичности. И, наоборот, в узорных циновках золотистые стебли куги, продеваемые сквозь основу, становятся как бы нитями, образующими блестящую плоскую поверхность. Характер орнаментальных форм, их подчеркнутая рапортность, симметричное расположение вдоль длинной осевой линии циновки направлены на выявление плоскостности вещи, раскрытие способа ее изготовления. Не случайно среди кабардинских циновок почти не встречаются произведения подчеркнуто штучного, завершенного в данных пределах характера. Этим они напоминают скорее не ковры, а дорожки с возможностью их бесконечного продолжения. Стоит, однако, нарушить

прямоугольность циновки, придать ей определенность силуэта, как в намазлыке, завершающемся треугольником, и орнаментальная композиция обретает вполне однозначную завершенность. Изменение формы произведения влечет за собой выявления и подчеркивания этой формы.

Важными художественными приемами кабардинского народного декоративного искусства, выступающими в его различных видах, являются контрастное сопоставление, объемы, формы, материалы, способы художественного оформления. Ярко, образно контрастное сопоставление цвета золотой вышивки серебряных нашивок в женском костюме. Контрастность выявляется за счет сопоставления массивных блестящих поверхностей вышивки, выполненной техникой «вприкреп», с поверхностью платья, как правило, глубоких темных тонов. Отсутствие пестроты в материи, из которой сшит костюм, контрастирует, в свою очередь, со сложным силуэтом вышивки или серебряных нашивок нагрудника. Такой прием способствует достижению максимального декоративного эффекта.

Выявлению контраста при создании вещи из различных материалов служит подчеркивание их природных особенностей. Серебряные накладки на деревянном прикладе ружья или костяной ручке кинжала никогда не «забивают» поверхности основного материала, как это нередко бывает в дагестанском или грузинском художественном оружии. Железный ствол пистолета, клинок кинжала, как правило, не содержат гравировки или насечки серебром и золотом; отказ от этих приемов не только подчеркивает рабочие функции, но и становится средством художественного решения вещи в целом. Поверхность кисетов и других изделий из кожи никогда не дробится мелкими узорами — крупный орнаментальный мотив, нередко выполненный в технике аппликации кожей другого цвета или способом золотного шитья, контрастно выступает на основном фоне.

Сложен для исследования анализ кабардинского орнамента. Следует отметить наличие в нем различных исторических непластований. В принципе богатое узорочье, стремление заполнить всю поверхность орнаментальными мотивами не было характерно для творчества мастеров Кабарды так же, как и колористическая пестрота. Наиболее

древние пласты орнамента проявляются, на наш взгляд, в резьбе по дереву, тиснении и аппликации по коже, отчасти в вышивке золотом.

Стилистическое развитие орнамента в ювелирном искусстве, резьбе по камню и т.д. несет на себе следы несомненного влияния исламского искусства с его увлечениями растительными формами и богатым узорочьем. Кабардинские мастера всегда сохраняли приверженность к традиционным композициям построения и расположения орнамента, творчески находили пути сложного сочетания геометрических, зооморфных и растительных мотивов. В наиболее чистом виде традиционный геометрический орнамент дошел до нас в плетении узорных циновок, что является, впрочем, не столько результатом творческих стремлений мастериц, сколько следствием технологии этого вида искусства. К числу неизменных принципов использования орнамента относится требование его четкой читаемости на поверхности вещи. Отсюда любовь к крупным орнаментальным формам, особая распространенность техники «вприкреп» и приемов аппликации в обработке кожи, а также особая роль в ювелирном искусстве приемов чернения и крупной, акцентирующей узловые моменты зерни.

Следует особо остановиться на орнаментике надмогильных стел, которые представляют собой весьма сложное художественно-культурное явление. Если в форме памятников вплоть до конца XIX века сохранялась преемственность с их средневековыми прообразами, то декор претерпел самые радикальные изменения. В отличие от сохранившихся до наших дней каменных изваяний XII–XIII вв., содержащих изображения человеческих фигур и животных, поздние стелы богато орнаментированы мотивами различного происхождения — геометрическими, зооморфными, растительными, мусульманской атрибутикой и эпиграфикой. В некоторых из памятников доминирует тот или иной тип орнамента, однако значительно чаще встречается смещение различных мотивов. Естественно, что столь значительное ритуальное произведение, как надмогильная стела, не может быть декорируемо по прихоти мастера. Здесь действуют некоторые закономерности. Попробуем разобраться в них. Выше уже отмечалось, что форма памятников имеет антропоморфный характер и восходит к глубокой древности. Четкое осознание этой антропоморфности в

народе подтверждается красноречивой деталью верхней шаровидной части памятника: в случае, если под ним похоронен человек, побывавший в Мекке, то навершие как бы опоясывается выступающим кругом, трактуемым как чалма. Таким образом, сравнение с головой человека оказывается очевидным. Стойкая приверженность этой форме памятника, противоречащая адатам, запрещающим изображение человека, свидетельствует о роли традиции в этом виде искусства. Соответственно наиболее распространенные орнаментальные мотивы следует связывать с большим духовным смыслом.

Обращает на себя внимание наличие на стелах солярных изображений, а также геометрических фигур, относящихся к кругу неолитического и энеолитического искусства. Эти мотивы выражают возвышенные представления о космологи, восходящие к родовому строю. Их вероятный смысл — охранять могилу и душу умершего от воздействия злых сил, через них в народном представлении земной мир связывался с миром небесным. Эти символы являются центральными в орнаментике многих стел. Во многих памятниках встречается изображение атрибутов мужского и женского костюма, а также отдельные детали, говорящие о бывшей профессии погребенного. Это сближает кабардинские надмогильные памятники с надгробьями других северокавказских народов. В орнаментальное решение стел органически вписывается вязь арабской эпиграфики. По степени насыщенности декора надмогильные памятники весьма разнообразны, вероятно, в зависимости от состоятельности погребенного и умения мастера. Сопоставление памятников, выполненных в различных материалах, говорит о высоких достижениях орнаментального искусства. Кабарды в то же время свидетельствует о все большем распространении в творчестве местных мастеров некоего «среднекавказского» типа орнамента. Этот закономерный процесс был связан с усилением взаимных влияний, работой на территории Кабарды мастеров других национальностей и выездом кабардинских мастеров для работы на соседние территории. Однозначная направленность этого процесса не снимала, тем не менее, вопроса о сохранении самобытности местного искусства.

Библиография:

1. *Мальбахов Б.Х.* Кабардинское народное декоративное искусство. — Нальчик, 1984.
2. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. — Нальчик, 2013.
3. *Мальбахов Б.Х.* Резьба по камню у адыгов. — Нальчик, 2007.
4. *Мальбахов Б.Х.* Художественные особенности декоративно-прикладного искусства адыгов. — Нальчик, 2001.

З.К. Койчуева (Топалова)

В МИРЕ ЭТНИЧЕСКОЙ КЕРАМИКИ КАЗБЕКА ТЕМИРБУЛАТОВА

О возрождении культурного наследия древнего Кобана

В статье рассматриваются традиции древнего северокавказского искусства и их переложение в современные формы. Приводится пример творчества К.М.Темирбулатова в котором заметно прослеживаются древнекавказские, аланские и кобанские художественные влияния.

In features of article forms of ancient kobansky of art and its modern movements are considered. The example of creativity of K.M.Temirbulatov in which influence drevnekavkazskikh, alanskikh and kobanskikh of graphic traditions are considerably tracked is shown.

Ключевые слова: национальные формы; древние художественные традиции.

Keywords: national forms; ancient art traditions.

Художественная керамика — древнейшее искусство, вобравшее в себя труд и опыт тысячи поколений мастеров. Она сопутствует человеку с незапамятных времен. Став одним из основных предметов быта и любимейшим объектом коллекционирования, керамика предоставляет ценителям возможность совершать увлекательные путешествия в историю развития керамического производства стран и континентов. «Под ее обаяние попали и профессиональные художники, творческий интерес которых свидетельствует об актуальности традиционного материала в ценностях современного творчества» [1]. Обращение профессиональных художников к народному искусству, обретающему в настоящее время знаковый характер, представляет собой многообразную картину бытования

традиционной керамики в современном индустриальном обществе. Керамисты не ограничиваются творческими и производственными задачами. Они экспериментируют с различными материалами, наряду со старинными, применяют современные технологии и приемы декорирования, предлагают новые идеи, усложняют дизайн. В обращении к национальной тематике создают образы, близкие народу, знакомящие с традициями, обрядами и «живущие» как бы своей жизнью.

«Отражение истинных интересов этноса — это необходимое условие народности художественного произведения и художник-керамист может изображать нечто совсем стороннее, но его творчеству будет присуща народность, если он смотрит на мир глазами представителя своего народа, если само понимание жизни мастером соответствует чаяниям, интересам и понятиям этноса» [2]. Именно этнос является создателем, носителем и хранителем художественных представлений — фундамента народного искусства, благодаря чему условность художественных образов и средств их выражения оказываются всеобще значимыми, понятными и для современников, и для последующих поколений [1, 3].

До недавнего времени, в силу различных обстоятельств, приобщение к ценностным идеалам, богатым художественным традициям искусства приэльбрусья носило фрагментарный характер. Под воздействием большого объема информации и изделий, поступающих из различных источников, безвозвратно утрачивались особенности многообразных и богатейших традиционных народных искусств. «Неизбежная коммерциализация ремесел сопряженная с потерей исконного символического наполнения национальных форм и орнаментов в условиях адаптации к рынку ускорялась и усиливалась. А между тем, большей их части следовало бы обучить многих представителей современной урбанистической культуры, забывающих о своих этнических корнях, богатых художественных традициях и определяющих общий уровень духовного развития народов» [4]. Соответственно, любая попытка фиксации исконного смыслового содержания национального декоративно-прикладного искусства видится нами, безусловно, актуальной. И «керамическое производство, с точки зрения сохранения этнического своеобразия, всегда выступало одним из рекреационных

ресурсов этничности, в условно-символической форме сохраняя национальную философию, мировоззрение и дух народа» [5].

Как одно из самых перспективных направлений, в среде северокавказских мастеров керамистов получило развитие производства сувениров и так называемая «этно-керамика». В опоре на рыночные отношения и производство товаров хозяйственно-бытового назначения профессиональные художники возрождают свое родное, едва не утерянное «в смутные времена тотального ширпотреба» национальное искусство. Искусство, тысячелетиями существовавшее в регионе, восходящее своими корнями к кобанской культуре и определенное искусствоведами как керамика Кисловодской котловины. В районе Кавказских минеральных вод и Домбайского высокогорья эти колоритные сувенирные изделия вызывают большой интерес и пользуются неизменной популярностью. Рассматривая наше исследование как попытку культивации и пропагандирования народной художественной керамики, трансформированной в современной системе искусств Северного Кавказа, мы обязаны упомянуть творчество одного из самых талантливых и удачливых производителей в этой области:

Прямым наследником народных художественных традиций, мастером, восстанавливающим едва не исчезнувший промысел, является Темирбулатов Казбек Маджитович — выпускник художественно-графического факультета КЧГУ, заслуженный художник КЧР, член Союза дизайнеров, много лет занимающийся производством художественных керамических изделий национально-регионального характера. Он относится к тому редкому типу прикладников, которым удается удачно сочетать профессиональную неудержимость и коммерческую организацию своего творческого потенциала. Карачаево-балкарская керамика в его опытных руках приобретает новое качественное значение, позволяющее ей выйти за рамки первоначальной утилитарности, сохраняя традиционность, подняться на уровень художественного искусства. Темирбулатовым на базе уже имеющихся средств и способов производства и декорирования, разработаны авторские технологии, придающие его изделиям неповторимую и легко узнаваемую колористическую составляющую (рис. 1). Представляя собой гармоничное сочетание формы, цвета и орнаментации, они свидетельствуют о высоком уровне



Рисунок 1. Темирбулатов К.М. на выставке в г. Кисловодске со своей экспозицией



Рисунок 2. В мастерской за работой. 2016 г.

профессиональной и художественной протокультуры дизайнерского творчества, опирающегося на тысячелетний опыт естественного формообразования.

С глубокой преданностью относясь к историческим привязанностям и народным художественным традициям, он в своих произведениях большее значение, чем сюжету придает материалу, принципам пластической моделировки объемов, качеству и трактовке формы, ее цвету и фактуре. В результате внедрения архаики в современное формообразование рождается новое направление, сочетающее эмоционально-региональное наполнение и профессиональное качество исполнения. (Рис. 1-2)

Настенные тарелки, кашпо, декоративные статуэтки отличаются сюжетным разнообразием, четко выстроенными композициями, особой палитрой, приближенной к свойственным карачаево-балкарским цветовым подборам. Здесь замешаны оттенки коричневых, бордовых, зеленых и желтых цветов, используются белые, черные и красные лаки. Пронизанные добрым, искрометным юмором изделия характерно и несколько автобиографично передают обычные, казалось бы, житейские сценки, подмеченные автором из жизни горцев, старинные легенды и сказания Нартского эпоса. На многих из них изображены загруженные кувшинами упря-мые ослики, усатые мужички в папахах, крупные бабы с кумганами на плечах, веселые музыканты, играющие на дауре и гармонике, льющаяся из родника вода, потеррасные поселения высокогорных аулов,



Рисунок 4. Дипломная тематическая композиция сотрудницы предприятия

обвитые виноградной лозой покосившиеся домики и др. Имеющие в диаметре — от 30 до 70 см изделия не вписываются в строгие стилевые ограничения, но обладают притягательностью изысканной этнической простоты и пластической сдержанностью. Насыщенные и информативные, проникнутые пониманием национальной кавказской постановочности в жанровых сценках, они представляют собой образцы керамики, как бы дошедшей до нас из глубины веков (рис. 4).

Образцы традиционной северокавказской керамики воодушевили мастера на создание больших напольных ваз национально-регионального характера. Широкое тулово и укороченное горло, зооморфные ручки у основания в виде протом баранов и стилизованные под текстуру рога, различные декоративные налепы из узоров, снятых с традиционных орнаментов в виде валюты, бараньих рожек, трилистника, спирали и других элементов, обусловлены стремлением автора передать в форме и орнаментации опыт декорирования прикладного искусства древних мастеров Кобана [6]. Сосуды выстраиваются снизу, формы набираются одна над другой в мерном чередовании несомых и несущих частей, иногда плавно сужаясь к верху. Лейтмотивом по форме ваз проходят нарезные орнаменты, бортовые рисунки, барельефы, символизирующие окружение региона горами с возвышающимся в центральной части двуглавым белоголовым красавцем Эльбрусом. Присутствие в декоре рельефных изображений орлов подчеркивает свободолюбивый нрав местных жителей (рис. 2).

В гончарных изделиях Темирбулатов усложняет дизайн, постепенно меняя пропорции. Они становятся более вытянутыми, пластичными,



Рисунок 3. Темирбулатов Т.К. Дипломная напольная ваза «Башня с орлом»

формы приобретают движение и характер. Декоративные элементы получают продолжение в более тщательной проработке, обогащаются наличием мелких деталей, изящных завитков, рельефных насечек, приобретая особую грациозность (рис. 3). Перед нами предстает керамика, сочетающая в себе как греко-римские, так и кавказионские художественные традиции, представляя собой своеобразный синкретизм культур Северо-Западного и Северного Кавказа. Формы, сочетающие в себе различные профили, декоративные элементы, связанные не только с классическим греко-римским наполнением, но и рунические знаки, тамговые и тамгообразные штампы, лощение, зажимы, прищепы.

В общей сюжетной тематике произведений отражены народные художественные традиции, фольклорные мо-тивы, с удивительной тщательностью исполнены детали узорочья национальных костюмов, наблюдается прямое пере-несение элементов архитектурного зод-чества. Особые составы лаков, помимо приглушенного блеска, придают изделиям темные, патиновые оттенки этнической старины и колоритности, демонстрируя глубокие знания художника в области древних истоков выбранного направления [7, рис. 1–6].

Устойчивую семантику орнамента, зависимую от типа изделия, можно определить как орнаментальную систему карачаево-балкарского керамического искусства, поскольку высадившиеся в древние времена на черноморское побережье греки вступили в художественный союз с племенами майкопской культуры, в свою очередь, имевшими давние связи с аланскими и кобанскими племенами. Изобилие иранских, тюркских компонентов, автохтонных кавказских, к числу которых относится

несомненное присутствие элементов кобанской культуры, объясняет исключительное многообразие орнаментальных форм, в процессе производственной практики трансформировавшихся в декоративные, но, тем не менее, не утративших своего знакового характера.

Поиски своего, особого видения привели Казбека Маджитовича к разработке единой стилистической линии, которой подчиняется вся выпускаемая продукция. Характерные для индивидуального стиля Темирбулатова типические черты, отмеченные во многих его произведениях, проявляются более всего в формообразовании и пространственной композиции объемов, определяются попыткой приблизиться к достаточно хорошо узнаваемому кобанскому стилю, сохранив при этом собственную трактовку этнической принадлежности. Можно отметить, что обращение к искусству древнего кобана позволяет автору глубже проникать в пластические и этнические основы традиционной керамики, создавать художественные произведения с индивидуальным почерком, стилем, особой художественной выразительностью и гармонией.

Автором совершенно четко определена концепция своего творчества — научить человека, далекого от художественных традиций карачаевцев и балкарцев, ценить и уважать художественные традиции народного декоративно-прикладного искусства, понимать, насколько огромна и бесценна та роль, которую играют керамические изделия в судьбе и организации быта народов Северного Кавказа.

Примечания:

1. *Цит. по: Мусина Р.Р.* Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие (вторая половина XIX в. — 1980-е г.). Автореферат дис. доктора искусствоведения. — М.: 2012.

2. *См.:* Литература для студента. Эстетика. Искусство как социальное явление. — URL: http://libsib.ru/ 23.01.2015 (18:05:21).

3. *Цит. по: Мусина Р.Р.* Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие *(вторая половина XIX в. — 1980-е г.).* Автореферат дис. доктора искусствоведения. — М.: 2012. Литература для студента. Эстетика. Искусство как социальное

явление. — URL: http://libsib.ru/ 23.01.2015 (18:05:21).

4. *Цит. по: Койчуева З.К.* Формирование этнохудожественных представлений школьников средствами изобразительного искусства (на материале КЧР). — Карачаевск.: КЧГУ, 2015. — С. 24–28.

5. *Цит. по: Султанова А.М.* Орнаментальный декор в традиционном искусстве народов Северного Кавказа (карачаевцев и балкарцев). Дис. канд. иск. — Нальчик, 2014.

6. *См.*: *Койчуева З.К. (Топалова).* Проблемы формирования образно-стилистической общности в декоративно-прикладном искусстве Карачаево-Черкесии. (Исторические предпосылки) // Декоративное искусство и предметно пространственная среда: Вестник МГХПА. — 2015. — № 3.

7. *См.*: *Койчуева З.К. (Топалова).* Роль предметно-художественного творчества в формировании стилистического синкретизма культур народов Карачаево-Черкесии. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. — 2015. — № 2.

Библиография:

1. *Мусина Р.Р.* Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие (вторая половина XIX в. — 1980-е г.). Автореферат дис. доктора искусствоведения. — М, 2012.

2. Литература для студента. Эстетика. Искусство как социальное явление. — URL: http://libsib.ru/ 23.01.2015 (18:05:21).

3. *Койчуева З.К.* Формирование этнохудожественных представлений школьников средствами изобразительного искусства (на материале КЧР). — Карачаевск.: КЧГУ, 2015. — С. 24–28.

4. *Койчуева З.К.* В мире этнической керамики Темирбулатовых. *(О возрождении культурного наследия Кобана).* Фонд «Содействие развитию карачаево-балкарской молодежи «Эльбрусоид». 19.04.2016. — URL: http://www.elbrusoid.org/articles/culture/430157/

5. *Султанова А.М.* Орнаментальный декор в традиционном искусстве народов Северного Кавказа (карачаевцев и балкарцев). Дис. канд. иск. — Нальчик, 2014.

Т.С. Гамидов

НАЦИОНАЛЬНО-РОМАНТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЖИВОПИСИ Х.М.КУРБАНОВА 1990–2000-х гг.

Данная статья посвящена исследованию творчества известного дагестанского живописца Х.М.Курбанова. Указанные хронологические рамки 1990–2000-х гг. отражают важнейший этап его художественной деятельности, во многом переломный и новаторский. Исторические условия на рубеже эпох оказали влияние на формирование новых форм художественного мышления. Обозначившиеся тенденции в живописи художника были обусловлены возросшим интересом к особенностям национальной культуры, ее истории и традициям, что позволило именовать данный период временем «национального романтизма». Оно нашло наиболее яркое воплощение в жанре портрета, исторической живописи и пейзажа. В данном разделе рассматриваются наиболее характерные произведения исторического портрета.

This article investigates the work of renowned Dagestani painter H.M.Kurbanov. These chronological framework 1990–2000-ies. represent a crucial stage of his artistic activity, largely turning and innovative. Historical conditions at the turn of the eras influenced the formation of new forms of artistic thinking. The designated tendencies in painting of the artist were caused by the increased interest to national culture, history and traditions, which allowed to call this period a time of «national romanticism». The latter, found most vivid expression in the genre of portraiture, history painting and landscape. It found the brightest embodiment in the genre of portraiture, history painting and landscape. This section discusses the most characteristic works of the historical portrait.

Ключевые слова: Х.М.Курбанов, живопись, исторический портрет, традиционный, каноничный, поэтический, эксцентричный.

Keywords: H.M.Kurbanov, painting, historical portrait, traditional, canonical, poetic, eccentric.

В 1980–90-х годах все более явственным становится пересмотр всей сложившейся ранее изобразительной системы и эстетических взглядов. «Постоянное желание советского руководства нацеливать художественную интеллигенцию на создание значительных, социальнозначимых произведений уходит в прошлое, в дагестанском искусстве обозначились ценности современного авангардизма, вступают в силу такие понятия, как "международный престиж" и выход на международный рынок» [3, с. 290], — цитирует З.А.Гейбатова. В этот период многие дагестанские художники приобретают опыт зарубежных контактов. В творческую командировку в Италию отправляется Х.Курбанов.

Переломный этап развития жизни страны на рубеже эпох принес с собой новую культуру и новую ступень художественной формации. Каждый художник по-своему переживал этот период и отображал в произведениях искусства свое личностное видение явлений окружающего мира. Общая картина развития современного искусства Дагестана представляет собой синтез самых разнородных художественных явлений новейшего времени, где элемент традиционного и авангардного служит главной действующей силой культурного прогресса. На основе этого постулата развивается традиционно реалистическая живопись Х.Курбанова, испытывая (начиная с восьмидесятых годов прошлого столетия) влияние различных течений абстрактного искусства. Он начинает экспериментировать с цветом, формой, преобразовывает и вводит в композицию условно-знаковые элементы. Жанрово-тематический диапазон работ расширяется; автор стремится глубже выразить философский смысл в содержании своих работ.

Образно-художественный строй большинства его произведений (впрочем, как и многих других современников) 1990–2000-х гг., обнаруживает растущий интерес художника к истокам национальной культуры, ее истории и самобытности, знаменующей новую форму художественного мышления, которое условно можно обозначить как направление «национального романтизма». Эти тенденции нашли свое яркое воплощение в жанре исторического и типизированного портрета, в исторической картине и пейзажа.



Рисунок 1. Курбанов Х.М. Портрет Шамиля. Холст, масло. 1992. Частн. собр.

С начала 1990-х годов в искусстве Дагестана большую популярность получает жанр исторической картины и портрета. Живописцам стали импонировать исторические события своего края XVII–XIX веков и образы героических личностей, связанные с этим временем. Художники стали осмысливать и воплощать в произведениях искусства духовные качества и высокий нрав великих предков своего народа, показывать подрастающим поколениям пример их доблести и патриотизма. Самым популярным стал образ имама Шамиля — предводителя дагестано-чеченских горцев времен Русско-Кавказской войны XIX века, который нашел претворение в некоторых портретных композициях Курбанова.

В одном из ранних вариантов «Портрет Шамиля» (1992 г., рис. 1) главный герой композиции изображен крупным планом в традиционной манере — по пояс на фоне горского аула. Определенное сходство с аналогичными произведениями русских художников XIX века (например, в некоторых портретах художника В.Ф. Тимма), проглядывает в раскрытии психологического портрета этой личности, в характеристике которой, зачастую, выявляется суровый и непреклонный образ имама, с глубоко вдумчивым и несколько усталым взглядом. Ощущением тревоги и сумеречного беспокойства овеян мрачный вид горного аула в глубине картины. Заслуживают внимания достигнутые в этом портрете живописные эффекты, где даются сгустившиеся тучи над аулом и мягкий серебристый свет, окутывающий фигуру. Освещенный силуэт имама выделяется на этом фоне своей значительностью образной характеристики. Сложные, противоречивые эмоции скользят

на его лице: во взгляде — и раздумье, и грусть тонко сплетаются с чертами волевого характера. Добротно смоделированные складки черкески с традиционным для этого костюма набором атрибуций, газыри кинжала и сабли придают жизненную убедительность и глубину художественной выразительности. Эмоциональному строю композиции соответствует монохромность цветового решения, выдержанная на сочетании серебристо-серых и синевато-коричневых оттенках. В целом, психологическое восприятие этого полотна верно передает эпоху смуты и войн, что отличается своими историко-художественными качествами от аналогичных портретов в живописи других мастеров.

В поисках типизации портрета Х.Курбанов продолжает обращаться к образам горянок. В плане разработки целых серий по данной тематике интересны композиции более раннего времени «Горянки» (1989). Они исполнены, как обычно, в технике масляной живописи и представляют собой не только национальные типажи представителей разных народностей; «Кулинка», «Андийка», «Балхарка» и др., но также являют совершенно новый подход в интерпретации традиционного жанра, восходящего своими истоками к творчеству Е.Е. Лансере и М.А. Джемала. Образы горянок отображались этими художниками при непосредственной работе с натуры, от них веяло большой жизнеутверждающей силой. Топографическая точность одеяний сочеталось в них художественной выразительностью этюдного исполнения. Абсолютно иное решение дано художником Х. Курбановым. Он изображает горянок не прямо с натуры, в естественно наблюдаемой среде, а на условном фоне выдуманного, фантастического пейзажа. Их лица не портретны, но типизированы. Им присуща безмятежная созерцательность, они подобны извечным и вневременным образам-символам. В этом смысле художник стремится зафиксировать и сохранить для будущего каноничный образ дагестанской женщины, безоглядно отдаляющийся от современности. В некоторых лицах отчетливо угадывается тот самый канонический тип: сужающийся к подбородку овал лица, стройный прямой нос, строго поставленные дуги бровей, миндалевидной формы глаза, который разрабатывался им прежде. Эти образы напоминают иконный лик христианских святых. Во внешнем облике своих персонажей Курбанов не акцентирует внимания на деталях костюма и сопутствующих атрибуциях, он стремится достичь общего впечатления.



Рисунок 2. Курбанов Х.М. Кубачинка. Холст, масло. 1989. Частн. собр.

Лаконизм и монументальность широкого цветового пятна, присущие его работам 1960–70-х гг., перестают быть главным выразительным средством в стилистике работ позднего времени, в которых углубился интерес в пластической проработке и эксцентричности форм. Сказанное иллюстрирует образы описываемых горянок, о чем позволяют говорить условно переданные вздымающиеся к небу отвесы скал и фантастические аулы, словно парящие в невесомости. Динамично положенный мазок активно выявляет пластику, усиливается внимание к мастерству передачи светотени, рефлексов, сложных контуров рисунка, например, ниспадающие с плеч складки бархатного шелка выделяются острее, порой приобретая измельченный характер. Фактуры одежд и предметов окружающей среды трактуются богаче и разнообразнее. Иногда сближенный колорит компенсируется тончайшими цветовыми переливами. Условные элементы композиции вызывают различные ассоциации в трактовке фигуры, например, парящая драпировка над головой кубачинки (рис. 2) напоминает форму нимба, подобно образам христианских святых. Аналогичное впечатление возникает и при виде «Андийки». Изображение ее лица обрамляется мазками, подобно лучам света, расходящегося в разные стороны. Фантастика и реальность в работах этой серии сливаются воедино, представляя в символическом аспекте идеализированный образ дагестанской горянки. Таким образом, можно говорить о творческом свободомыслии в живописи Х. Курбанова, стремящегося к оригинальным поискам и экспериментам, направленным на обогащение реалистических традиций изобразительного искусства Дагестана.

Философские размышления о глубине человеческих переживаний и высоких духовных ценностях в жизни народа нашли воплощение в одном из наиболее значительных (по признанию автора) произведений позднего времени — «Баллада» (2009). Иконография композиции под символическим названием обладает многозначным смыслом и имеет общезначимый характер идейного раскрытия. Художник использует нестандартный подход композиционного решения. Композиция представляет собой парный портрет, где на передней плоскости дается поясное изображение горянки, а позади нее помещается изображение мужчины на фоне горного пейзажа. Образ горянки в данной работе сильно отличается от многих других созданных ранее женских портретов. Здесь, в противоположность мягкости и утонченности, Курбанов акцентирует внимание на стойкости, силе духа и мужественности характера. Несколько грубоватые, аскетичные черты ее лица наводят на мысли о чем-то серьезном в жизни горянки, о чувствах и глубине ее душевных переживаний. Внешне сдержанное выражение мимики на лице портретируемой делает сложнее ее внутреннее прочтение. Сама же идея композиции, в которой наблюдается «скрытая» духовная связь между мужчиной и женщиной, заставляет говорить как о характерах глубоко лиричных, субъективных, так и о ценностях общечеловеческого значения, например: верить, ждать, надеяться. Художник сумел достичь многогранной ассоциативности в восприятии образов изображения. Например, фигура горца, стоящего за спиной горянки, воспринимается скорее не как реальный, а символический образ, подобно тому, что возникает у нее в мыслях или в воспоминаниях. К такому мнению приводит полное отсутствие сюжетной привязки между изображенными героями. В более широком плане, в соответствии с названием («Баллада»), произведение воспринимается как эпическая повесть о героях прошлого, как дань своим предкам. Курбанов облекает своих героев в традиционные костюмы, проявляет знание этнографических подробностей в изображении атрибуций кавказской черкески, национальной женской одежды и богатства серебряных украшений на женском головном уборе.

Энергичным наложением мазка художник сохраняет ощущение свежести, подобно этюду. Легким свободным движением руки он накладывает светотеневые плоскости, сходу определяя их тональность и цвет. Мастерство цветовых и фактурных наслоений, в соответствии с

превосходным чувством пластики, создает сложный цветовой колорит, выдержанный серовато-синим оттенком.

Обобщая выше проведенный анализ некоторых, наиболее значимых произведений Х.М. Курбанова позднего периода, необходимо придти к некоторым заключительным выводам. В период с конца 1980-х по 2000-е гг. начинается новый этап творческой деятельности живописца, который ознаменован формированием новых эстетических воззрений и некоторых черт в изменении художественного почерка. Стремление к поэтическому осмыслению истории своего края, своих традиций и героических личностей прошлого дает основание говорить о формировании направления «национального романтизма». Образы изображений в живописи позднего времени трактуются уже не так цельно и не такими широкими цветовыми плоскостями, как это имело место в живописи 1970-х (триптих «Женщины», «Чабаны» и др.). Произведение «Баллада» (2009), как и другие выше описанные работы, отличается от них применением более сложных живописных эффектов, тончайших цветовых градаций, в них больше формальных изяществ, порой стирающих границу между реальностью и фантазией. Что касается отображения идейно-содержательного ряда, то и здесь наметились определенные изменения, связанные с изменением духовной атмосферы в постсоветскую эпоху. В наиболее общих своих чертах красота личности и сложный мир его душевных переживаний довлеют над пафосом гражданственности и героики труда, имевшей место в характеристике изображений советского человека.

Библиография:

1. *Гейбатова-Шолохова З.А.* Становление и развитие дагестанского изобразительного искусства 1917–1985. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Л., 1987. Т. 1. — 210 с. Т. 2. — 89 с.

2. Искусство Дагестана. Альбом / декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика. — М.: Советский художник, 1981. — 187 с.

3. Искусство Дагестана в XX столетии. — Махачкала, 2012. — 505 с.

4. *Хайруллах Курбанов*. Живопись, графика: Каталог. — Махачкала, 2011. — 92 с.: ил.

5. *Хайруллах Курбанов*. Живопись. — Махачкала, 2010. — 20 с.

В.Е. Васильев, А.М. Николаева

ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТАЦИИ ЧОРОНА — РИТУАЛЬНОЙ ПОСУДЫ ЯКУТОВ

Выполнено при финансовой поддержке проекта РГНФ 15–14–14004

В статье раскрывается культурологическое значение чорона — самой известной этнографической реалии якутского народа. Приводятся гипотезы о его происхождении, об эволюции образа чорона как символа плодородия и изобилия, обосновано его значение в веровании якутского народа. Сделано лингвистическое описание названий орнаментов чорона, приведена этимология, семантика и символика узоров.

The article deals with the cultural value of choron, the most famous ethnographic realities of the Yakut people. Are hypotheses about its origin, the evolution of the choron image as a symbol of fertility and abundance, justified his value in the beliefs of the Yakut people. Was a linguistic description of the choron names, ornaments, etymology, semantics and symbolism patterns.

Ключевые слова: якуты, чорон, орнаментация, этнография, лингвокультурология, традиционная культура, символ, семантика.

Keywords: yakut, choron, ornamentation, ethnography, cultural studies, traditional culture, symbol, semantics.

Кубок *чорон* является атрибутом ритуала кумысопития, когда первыми угощаются божества и духи предков. В мифах они появлялись в виде священных оленей, лошадей и птиц, приносящих

плодородие. Архаичный образ чрева богини-матери в виде кубка *чорон* сохранилось и позже, когда главным божеством выступала богиня *Айысыт* — богиня, дарующая жизнь на земле.

Археолог А.Н.Алексеев, развивая идею А.П.Окладникова, склоняется к мнению, что *чорон* отражает симбиоз культуры палеоазиатов и тюрков. Так, на основе классификации керамики кулун-атахской культуры А.И.Гоголева исследователь доводит начало формирования кубка до эпохи позднего неолита. «На вставные ножки, принесённые тюрками, могли поставить глиняные сосуды, существовавшие у палеоазиатов. Поэтому кумысные сосуды свидетельствуют о смешанном характере кулун-атахской культуры, выросшей на базе культуры «малых домов» [1]. Но возможно и более раннее бытование ножек-подставок в Якутии. Древнейшие прообразы трех ножек горшков и кубков восходят к аналогам из Китая, где треножники и триподы появились в IV тыс. до н. э. [1]. Спустя почти 20 лет А.Н.Алексеев вводит уточнения в свое видение эволюции ритуальных кубков, считая перспективным поиск прототипов среди металлических котлов. Автор считает, что *чороны* на поддонах были связаны с котлами хуннов, имевшими выраженный венчик и орнаменты, как и на якутских кубках, а сосуды на трех ножках могут восходить к китайским триподам или же к гуннским котлам на трех ножках [2]. Можно предположить, что прообразом сосуда *чорон* был желудок зверя, наполненный готовой пищей для удачливых охотников. Позднее образ желудка был перенесен на утробу женщины, чья беременность связывалась с употреблением пищи (души) из чрева тотемного духа. Видимо, беременность жриц магическим образом влияла на плодовитость всех зверей и птиц. Кубок *чорон* олицетворял богинь-праматерей, в т. ч. и духа-хозяйку земли. Богиня Вселенной *Аан Алахчын*, выходящая из корня мирового древа, показывает сохранение образа чрева родной земли в орнаментах и формах кумысных сосудов.

Само слово «чорон» (як. *чороон*) произошло от «чорой», «чорот», что означает «держать поднятым вверх, вытягивать». Каждый чорон украшают пояса стилизованного геометрического орнамента. Приведем сохраненные доныне названия орнаментов:

Дьарҕаа. В словаре Э.Пекарского данное слово объясняется как узор, орнамент, т. е. как общее название всех узоров: «Дьарҕаа —

фигура, узор, вышивка» [8]. В Большом толковом словаре якутского языка смотрим: «ДЬАРҔАА. узор, орнамент, нанесенный полосой» [3]. Здесь данное слово толкуется как название определенного узора. А в этимологическом словаре находим: «Дьарҕаа — кайма, каемка. Длинная и узкая нашивка из какой-л. материи» [9]. В якутском языке *дьарҕаа* — это еще название рыбы хариус, у которой по бокам темные рисунки в виде полос. Слово *дьарҕаа* заимствовано из монгольских языков. Письм.-монг. *чаруҕа* означает «черта, борозда». По-видимому, *дьарҕаа* — это рисунок в виде черты, борозды и, в основном, бывает по краям изделия.

Рельефно вырезанный линейный узор называется *томторҕо ойуу.* «Томтой. ср. тюрк. тумда, тумта. Выпячиваться, выдаваться. Томторҕо (томторҕон) от томтой+рҕо ‘кольцеобразное возвышение, выпуклый перехват’» [8].

Кэрдиис ойуу (*кэрдиис* — «зарубка, насечка, засечка») — по Йохельсону, мелкий зигзагообразный узор, по Мандару — разновидность *охторуу ойуу*. В словаре Пекарского: «*Кэрдиис ойуу* украшение зарубками, резьба бороздками» [8].

Тараах ойуу (*тарах* — «гребень»). Иногда называют *от ойуу* (*от* — «трава»). «Для установления истинного названия данного узора потребуется время, — пишет Б.Ф. Неустроев , — якутский народный мастер, кузнец Мандар Уус. *Тараах ойуу* представляет собой ребристый орнамент в виде коротких-длинных или одинаковых параллельных отрезков, расположенных вертикально, отдельными группами или тесно друг другу». Немецкий этнограф Улла Йохансен выявила якутские термины и расшифровала якутскую символику. Она пишет: «Например, наверху у каждого чорона есть *тарах ою* (гребенчатый узор), который, оказывается, является символом плодородия во всех культурах. Треугольник — символ женской плодовитости» [4]. Эта вертикальная линия также является символом стабильности и гармонии трех миров Вселенной. Орнамент гребня наиболее архаичен и полисемантичен. Он может ассоциироваться с шерстью тотемных животных, гривой священных лошадей, золотыми лучами солнца, волосами богинь деторождения, которые во время ритуалов плодородия обычно распускались.

Хабарҕа ойуу (*хабарҕа* — «глотка, горло, кадык»). Ребристый рисунок. В отличие от *от* и *тараах ойуу, хабарҕа ойуу* представляет собой более широкие рисунки. Дыхательное горло коровы бывает ребристым, мы полагаем, наверное, отсюда и название *хабарҕа ойуу.* Иногда этот узор называют *тарбах ойуу. Тарбах* — «палец». Это, наверное, потому, что они представляют собой глубокие бороздки, будто нанесены пальцем по сырой глине. *Таҥалай ойуу* (*таҥалай* — «нёбо») состоит из закруглений, напоминающих нёбный свод. «*Таҥалай ойуу* — похожий на нёбо узор. Особый вид узора». [8]. *Тоноҕос ойуу* (*тоноҕос* — «позвонок, спинные позвонки») — узор, напоминающий форму позвонков (отрывистые квадратики, четырехугольники, шестиугольники).

Арочный орнамент в виде дуг, одинаковых или разных по размеру, называется *биэ эмийэ* — «кобылий сосок». Дуги данного узора могут располагаться вогнутой стороной как верх, так и вниз. Узор, обращенный вогнутой стороной верх, напоминает арочный орнамент. А узор, обращенный вогнутой стороной вниз, по-другому еще называют *сарбынньах ойуу* (от *сарбый* — «свисать»). Владимир Йохельсон (по рекомендации РАН работал в составе Джезуповской Северо-Тихоокеанской экспедиции 1897–1904 гг., по условиям контракта все научные результаты этой экспедиции становились исключительно собственностью Американского музея естественной истории) пишет: «Этот узор обращен вогнутой стороной или вниз, или верх. Схожий орнамент был найден на глиняных горшках эпохи неолита в Западной Европе и был назван немецкими археологами Schnurgehänge — именем, перекликающимся с якутским» [5]. В некоторых источниках этот узор называют *тыҥырах ойуу* — «рисунок в виде ногтей» — и объясняют это их сходством с человеческими ногтями. До сих пор не определен конкретный узор, который бы назывался именно *тыҥырах ойуу*. Йохельсон, например, односторонний зигзагообразный узор тоже называет *тыҥырах ойуу.* В комментариях он пишет, что *тыҥырах ойуу* означает ногтевой узор и изображает человеческие ногти [5], а по иллюстрации в книге Иохельсона *тыҥырах ойуу* совпадает с зигзагообразным рисунком, что совсем не напоминает человеческие ногти. Это можно объяснить тем, что зигзаг напоминает не человеческие ногти, а когти. В якутском языке ногти и когти — это *тыҥырах*.

Йохельсон рисовал и писал названия орнаментальных мотивов со слов местных жителей, и, вполне возможно, одни и те же рисунки в разных местностях назывались по-разному, и наоборот. Йохельсон пишет, что узоры *тыҥырах ойуу* — «ноготь» — и *тарбах ойуу* — «палец» — берут начало от якутских гончарных работ [5].

Ынах ойуу (*ынах* — «корова») — орнамент в виде рогатого скота. «К сожалению, я до сих пор не встречал старца, знающего подлинное название этого узора», — пишет Б.Ф.Неустроев-Мандар Уус [7]. Узор напоминает своими очертаниями детские игрушки, изображающие коров. Такие орнаменты можно увидеть на чоронах середины XIX в. Можно предположить, что это связано с тем, что у якутов культ лошади в это время постепенно стал равняться с культом рогатого скота. Начали устраиваться *Ынах Ыһыаҕа, Оҕус Ыһыаҕа* — Ысыах, посвященные крупному рогатому скоту.

Ураһа ойуу — ломаные линии в виде урасы. Ураса — жилище якутов в виде конуса. *Илим хараҕа* (*илим* — «сеть», *харах* — «глаза») — орнамент в виде ячеек сетей, ромбиковидные рисунки. Их иногда вырезают рельефно. До сих пор нам известны также узоры *көҕүөр ойуу* — рисунок в виде лировидного сосуда, кожаного мешка для брожения и хранения кумыса; *күн ойуу,* солярный рисунок, — самый почитаемый узор, связанный с верованием и поклонением солнцу; *тордуйа ойуу* — узоры, как пуговки круглые, ромбовидные; *үүнээйи ойуу* (*үүнээйи* — «растение») — непрерывистый узор в виде растений; *кымырдаҕас ойуу* (*кымырдаҕас* — «муравей») — орнамент в виде муравья, овальные рисунки; *от-мас ойуу* (*от* — «трава», *масс* — «дерево») — орнамент в виде отдельных трав и листьев и деревьев; *сибэкки ойуу* (*сибэкки* — «цветок») — орнамент в виде цветков и *сүрэх ойуу* (*сүрэх* — «сердце») — сердцевидный узор, очевидно, перенятый у русских.

Для каждой части чорона существовала определенная группа орнаментов. У края венчиков — *тараах ойуу* — «гребенчатый», на центральных поясах — *илим хараҕа* — «ячейка сети», *тоноҕос ойуу* — «позвоночный узор», *тарбах ойуу* —«палец узор». Основание ножки разделялось на секторы, заполненные ромбиками, точками и зигзагами. Дополнительными элементами убранства некоторых

чоронов являются медные ободки, они помещались на местах, подчеркивающих тектонику узоров. К ободкам прикреплялись серьги-подвески.

Еще в советское время искусствовед И.А.Потапов обнаружил личные тамги мастеров на дне кумысных кубков, датируемых XVIII–XIX веками. Эти знаки, имеющие аналоги на наскальных петроглифах Лены, передавались от отца к сыну, и мастера могли унаследовать несколько знаков. Автор отметил важную деталь: раструбы кубков почти всегда украшались гребенчатым орнаментом *тараах ойуу*, а тулова — арочным орнаментом, но в ранних сосудах совсем отсутствуют спиралевидные и растительные мотивы [10]. Примечательно то, что ранние сосуды были лишены витиеватых узоров. В этом смысле интересно мнение С.И.Вайнштейна, подметившего то, что тувинские орнаменты разделены на два культурных слоя: архаический, состоящий из геометрических рисунков, и раннекочевнический, включающий узоры арочных, лирообразных, роговидных и других мотивов [6].

Итак, до сих пор нет единого мнения насчет происхождения чорона. Точно можем утверждать, что подобные сосуды существовали у якутов изначально, но они были без ножек. Якутские чороны, которые мы имеем сейчас, возникли в результате своеобразного скрещения местных форм круглодонных сосудов и заимствованной формы сосудов других народов. Однозначно, чорон прошел длительную эволюцию. Окончательно оформление чорона произошло, по всей вероятности, довольно поздно, что нашло отражение в устных народных преданиях об Элляе, которого легенды персонифицируют как изобретателя кумысной посуды. В настоящее время чороны имеются только у якутов.

Сейчас представляется сложным привести точные исконные названия орнаментов и определить, какие виды узоров нужно считать древнейшими, какие поздними или перенятыми у других народов. Можем лишь утверждать, что до XVIII в. узоры на чоронах были несколько простыми, а на предметах XIX в. они сложнее и разнообразнее. Первоначально орнаментальные полосы выявляли конструктивные части чоронов — венчик, тулово, ножку. В более поздних изделиях узор становится изысканней, мельче и покрывает всю поверхность предмета.

Названия многих узоров имеют символическое значение и связаны с бытом, основными занятиями народа. Например, узор *илим хараҕа* — «ячейка сети» — связан с рыболовством, *ынах ойуу* — «коровка», *биэ эмийэ* — «кобылий сосок» — со скотоводством. Кроме того, некоторые названия отражают способ нанесения изображений: *кэрдиис ойуу* — «зарубки», *тыҥырах* ойуу — «ноготь узор». Много наименований узоров названы по внешнему сходству с органами животных (*хабарҕа ойуу* похож на горло, кадык, *таҥалай ойуу* — на нёбный свод, *тоноҕос ойуу* — на позвонок), предметами (*тараах ойуу* похож на гребень, *көҕүөр ойуу* — на сосуд для хранения кумыса, *тордуйа ойуу* — на пуговку). Особый ритуально-символический смысл имело число орнаментальных поясов. Так, поскольку наиболее почитаемым числом было девять, то число поясов чаще всего — девять.

В XXI в. мы вновь обрели наш чорон в виде символа счастья, богатства и изобилия. Чорон стал культовым брендом Республики Саха и заслуженно может считаться уникальным произведением искусства. Орнаменты на чоронах имеют богатую семантику, глубокий философский смысл и требуют дальнейшего, более детального исследования.

Примечания:

1. *Алексеев А.Н.* Древняя Якутия: железный век и эпоха средневековья. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1996. — С. 32–53, 45.

2. *Алексеев А.Н.* О происхождении якутских чоронов // Северо-Восточный гуманитарный вестник. — Якутск: ИГИиПМНС СО РАН. — 2015. — № 1 (10). — С. 56–60.

3. Большой толковый словарь якутского языка. Т. 3. – Новосибирск: Наука, 2006. – С. 317.

4. *Йохансен Улла.* Орнаментальное искусство якутов: историко-этнографическое исследование. — Якутск, 2008. — С. 40.

5. *Йохельсон В.И.* Кумысный праздник и декоративное оформление кумысных сосудов. — Якутск: СМИК-Мастер, 2015. — С. 59–58, 59.

6. *Кочешков Н.В.* Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжуры: проблемы

историко-культурных связей на материале народного декоративного искусства XX–XX вв. — СПб.: Наука, 1997. — С. 154.

7. *Неустроев Б.Ф.-Мандар Уус.* Узоры и орнамены саха. — Якутск, 2007. — С. 44.

8. *Пекарский Э.К.* Словарь якутского языка в 3 т. — М.-Л.: Наука, 1959. — Т. 3. — 3858 стлб. — С. 708, 2550, 2726.

9. *Попов Г.В.* Этимологический словарь якутского языка. — Новосибирск: Наука, 2003. — С. 172.

Библиография:

1. *Константинов И.В.* Материальная культура якутов XVIII века. — Якутск: Як. кн. изд., 1971.

2. *Окладников А.П.* Якутия до присоединения к Русскому государству. — М.-Л., 1955.

3. *Петрова С.И.* Традиционная якутская одежда: символика и семантика. Электронное пособие по спец. 071500 Народная художественная культура. — Я., 2013.

4. *Потапов И.А.* Якутская народная резьба по дереву. — Якутск: Кн. изд-во, 1972.

А.В. Тимохина

ЖЕНСКИЕ ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В СИСТЕМЕ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Художественный облик как древних, так и современных ювелирных украшений создается художниками-ювелирами по определенным правилам и законам. В первую очередь, это законы гармонии и эстетики. На протяжении веков в решении облика ювелирного украшения не менее важную роль играло, а, возможно, что и до сих пор продолжает играть то, что мы называем каноничным творчеством.

Jewel-artists produce art-look and design of jewelry pieces, at ancient or modern time, taking into special lows and rules. Firstly, harmony and esthetics` lows. For the space of centuries not last part took, and continuing to take, an event, we ask, canonical art.

Ключевые слова: ювелирное искусство, канон, русский народный костюм.

Keywords: jewelry art, canon, Russian national costume.

Ювелирные украшения, носимые нами сегодня, имеют историю, уходящую вглубь тысячелетий. Практически все формы современных ювелирных антропометричных украшений, то есть украшений, носимых человеком, приняли свой современный облик еще до нашей эры. Художественное решение как древних, так и современных ювелирных украшений строится художниками-ювелирами по определенным правилам и законам. В первую очередь, это законы гармонии и эстетики. Однако также на протяжении веков в решении облика ювелирного украшения не менее важную роль играл и до сих пор продолжает играть канон. Чтобы понять значение канона в становлении и развитии

художественного проектирования ювелирных украшений, рассмотрим одну из канонических систем костюма индоевропейской цивилизации, а именно — систему русского народного женского костюма с привлечением образцов, сохранившихся с древнейших времен до XVII в.

До наших дней памятники не только русского, но и мирового ювелирного искусства дошли в очень малом количестве. Материальная ценность ювелирных украшений служит причиной их массовой гибели: множество интереснейших экземпляров ювелирного искусства было переплавлено, переделано в деньги или попросту зарыто в землю во время войн и потому утрачено.

Исследователями декоративно-прикладного искусства и дизайна украшения делятся на две группы: первая группа украшений носит сугубо декоративный характер (серьги, кольца, подвески и т.д.), вторая группа, помимо декоративного, носит еще и функциональный характер (пряжки, застежки, пуговицы и т.д.).

В XVI–XVII столетиях русский женский парадный костюм был длиннополым, широким в подоле, с длинными рукавами, скрывавшим фигуру, не допускавшим быстрых резких движений, придававшим поступи человека неспешную плавность и величавость. Такой костюм не оставлял открытых частей тела, и его характерной особенностью являются нашитые на него или пристегнутые к нему украшения. На одежде крестьян и посадских людей это нашивки из ярко раскрашенного холста, вышивки, медные, оловянные, иногда серебряные пуговицы. На парадной одежде представителей правящей или феодальной верхушки это аламы, образцы, нашивки, запоны, кружева, ожерелья, пуговицы — золотые, серебряные и из поделочных и драгоценных камней. В сочетании с орнаментом одежд они создавали общее впечатление сказочного богатства. Их бережно хранили десятилетиями, перенося из обветшалых одежд на новые.

Во второй половине XVII века украшением парадных одежд служило такое ювелирное украшение, как кружево (ил. 1). Кружево представляло собой металлическую полосу, составленную из небольших прямоугольных ажурных золотых или серебряных пластинок-запон с эмалью и драгоценными камнями. Эта форма украшения имеет греческие корни и пришла в русский костюм из



Рисунок 1. Реконструкция ожерелья в ансамбле боярского костюма XVII века. Материал выставки «Русский женский костюм второй половины XVII века». Государственный Исторический музей

Византии. Его использовали как для украшения одежды и головных уборов, так и для книжных переплетов. Особенное распространение эта форма ювелирного ук-рашения получила в конце 16 века. Русское кружево отличается от византийского несколько меньшей четкостью ри-сунка. Другая форма укра-шения византийского происхождения — алам — к сожалению не дошла до наших дней, и практически невозможно себе представить, как он выглядел. По определению И.И.Срезневского, алам — это нагрудное пристегиваемое к платью украшение с золотом, камнями и жемчугом.

Не дошла до наших дней в массовом количестве другая форма украшения — ожерелье (или ожерельце). Однако эта форма известна по многим историческим документам и сохранившимся портретам-парсунам. Ожерельем назывался убор в виде стоячего или лежачего воротника, пристегивавшегося к одежде, расшитого жемчугом и камнями и застегивавшегося спереди пуговицами. Ожерелье встречается в описи царского имущества как среди вещей дворянина, так и посадского человека. Дошли до наших дней в небольшом количестве более древние формы ожерелья — гривна, бармы и бусы. Гривна представляла собой



Рисунок 2. Серебряная пуговица. XVII век. ГИМ

металлический обруч.

Непременной деталью женского русского народного костюма служили золотые и серебряные пуговицы (ил. 2), значительное число которых сохранилось до наших дней. В XVI–XVII веках пуговицы были очень разнообразны по форме, размеру и технике изготовления и украшения. Серебряные пуговицы бытовали не только при царском дворе, но и у богатых посадских людей и крестьян. Формы встречаются миндалевидные, грушевидные, в форме шара. В русском народном эпосе нашли отражение роскошь и дороговизна пуговиц, более чем вдвое превышающая стоимость самой одежды. В былине о Соловье Будимировиче говорится: «Скоро те Запава наряжается, надевала шубу соболиную — цена то шубе три тысячи, а пуговки в семь тысячей». Размеры и количество пуговиц были различными, но чаще всего встречается количество одиннадцать. Пуговицы нашивали не только на одежду, но и на головные уборы. Например: в описи домашнего имущества Ивана IV значатся три шапки, на каждой из которых было нашито по шесть пуговиц — золотых с чернью и жемчугом и сделанных из крупных сапфиров (лазоревых яхонтов).

Видное место среди древнерусских украшений занимают серьги (ил. 3, 4). Их делали в таком большом количестве, что в XVI–XVII в. из среды серебряных дел мастеров выделяются специальные мастера-сережники. В Древней Руси серьги носили как женщины, так и мужчины, с той разницей, что мужчины носили по одной серьге, а женщины — по две. Во времена язычества на Руси украсить женщину означало оказать ей почет, потому как женщина в языческом славянском обществе — это не только мать и хранительница домашнего очага, но и жрица на



Рисунок 3. Серьги «голубцы». Новгород. XVII век. ГИМ



Рисунок 4. Серьги «двойчатки». Москва. XVII век. ГИМ

капищах, «ведающая мать», живой прообраз «Матери сырой земли». В Древней Руси бытовало поверье, что злые духи могут воздействовать на любого человека, если тот не защищен специальными оберегами. Тело всегда защищено рубахой, платьем с вышитыми на них обережными символами, на запястьях рук — браслеты, на шее — ожерелья, на лбу — специальная повязка, а виски, как обнаженное место, — лакомый кусок для любого нехорошего проявления Нави (темного мира славян) — защищались именно такими кольцами. К сожалению, термин, каким именовали эти украшения-обереги в древние времена, не дошел до наших дней, и их название является лишь определением ученых — что носили их в районе висков. Из некоторых источников (Словарь Даля, церковные списки) мы можем предположить, что височные кольца называли «**Усерязь» —** ушная украса, сережка, заушница. Некоторые виды серег можно связать с определенным местом

производства на основании особенностей формы, декора, колорита, техники изготовления. Например, для московской губернии характерны серьги, получившие названия одинцы, двойчатки и тройчатки, в виде прикрепленных к толстой швензовой проволоке одного, двух или трех стерженьков с нанизанными на них в различных сочетаниях стеклянными и серебряными бусинами, а также бусинами из поделочных камней. С новгородской культурой связаны так называемые «голубцы» (ил. 4) — массивные серебряные серьги, по силуэту напоминающие птицу или двух птиц, обращенных друг к другу спинами. Такие серьги с двух сторон покрывали характерным кольчатым сканным орнаментом, эмалью, декорировали жемчугом, перламутром, камнями или стеклянными бусинами. Самый распространенный колорит в Новгородской губернии — сочетание черного, зеленого и бирюзового цветов. Место производства серег-голубцов подтверждается еще и тем, что они имелись в большом количестве в новгородских церквях и монастырях, куда поступали в качестве вкладов.

Для других областей Севера России характерны литые серьги из серебра. В Великом Устюге на основные тона эмали наносили другие цвета: белые, желтые, черные или черные с желтой серединой точки. В Сольвычегодске плоские двухсторонние серьги покрывались живописной эмалью. Основной колорит: оранжевый, белый, черный цвета. В центре таких серег просверливалось большое круглое или овальное отверстие, в которое помещался нанизанный на проволоку сверленый камень или стеклянная бусина.

Почти у всех приведенных выше серег толстые проволочные швензы в форме несомкнутого кольца. Возможно, что не все серьги продевались в уши, некоторые прикреплялись к головному убору таким образом, что просматривались с обеих сторон.

Одним из древнейших русских украшений, не связанных непосредственно с одеждой, были кольца. Самые древние образцы были выполнены из толстой скрученной проволоки. Кольца с напаянными щитками назывались перстнями, перстень на большой палец назывался напалком. Эти украшения, изначально призванные магически охранять человеческую руку, — кольца, перстни (ил. 5) — появляются в могилах древних славян с IX века и широко



Рисунок 5. Таблица древнерусских перстней XI–XIII вв. Материал из лит. источника В.В.Артемов «Славянская энциклопедия» (стр.51).

встречаются, начиная со следующего, X века. Некоторые археологи полагали, что они получили распространение у славян только после введения христианства, ведь кольца играют важную роль в церковном обряде. Однако другими учеными были раскопаны славянские захоронения VII века (в Трансильвании), и там оказались бронзовые перстни — не привезенные из далекой страны, а местные, притом позволяющие даже говорить о «славянском типе» перстней. Кольцо держит в руке и одно из Божеств Збручского языческого идола: исследователи узнали в нем изображение Лады — славянской богини всеобщего порядка вещей, от космического круговорота созвездий до семейного круга. И на более поздних перстнях упорно просматриваются священные символы язычества, например, знаки Земли. Если так, то следует предположить, что после принятия христианства в конце X века, когда умерших, особенно знатных, все чаще начали хоронить по христианскому обряду, кольца стали класть рядом с телом, а после — оставлять на руке. В XVII веке перстни с закрепленными на них крупными камнями носили на всех пальцах, иногда по несколько на каждом. Такое большое количество перстней полагалось надевать по случаю больших торжеств. В придворном быту XVI–XVII вв. перстни часто служили подарком на крестины, именины, свадьбы. В это время русские перстни были литыми, массивными,

украшенными эмалью и крупными камнями, закрепленными в глухой каст. Помимо своего основного назначения быть украшением, перстни служили печатью. Некоторые перстни-печати делали с указанием имени его владельца.

Украшения Древней Руси в большей своей части были неразрывно связаны с одеждой и носили ярко выраженный национальный характер. Позднее, в связи с изменениями кроя одежды согласно западноевропейской моде, меняется и стиль украшений, который развивается в тех же закономерностях, что и искусство Западной Европы.

Таким образом, в комплексе русского народного костюма украшения помещались в тех местах, где заканчивается одежда и начинаются оголенные участки тела: шея, виски, лоб, запястья и даже подол одежды. В ряде случаев они представляют собой орнамент, с рисунка на теле, через орнаментальные ткани, «перешедший» на более твердый и долговечный материал: металл и камень. Декоративная составляющая женских украшений содержит в себе орнамент, имеющий сакральный смысл. Также сам факт ношения женщинами Древней Руси украшений имеет особый смысл, связанный с культом богини-матери и женщины как ее живого воплощения, и, как следствие, — возникновение на Руси идеализированного образа женщины — ведающей матери, ведьмы, который позднее перекочевал в русские народные сказки в виде образа Василисы Премудрой. Таким образом, канон представляет собой фундамент художественных средств воплощения форм и образов, получивших дальнейшее развитие с приходом индивидуалистических идей эпохи Возрождения, обеспечивших переход от канонической системы решения украшений к художественному проектированию. Тем не менее, символы, образы и формы, сформировавшиеся в канонический период становления художественного проектирования ювелирных украшений, и сегодня не утратили своей актуальности и смысла, что позволяет назвать ювелирное искусство одним из самых консервативных видов прикладного искусства, в котором, несмотря на высочайший уровень технического развития, позволяющий получать формы, соответствующие самым высоким требованиям эстетики, по сей день не сдают своих позиций традиция и канон.

Библиография:

1. *Крюк Г.М. / Крюк Г.М., Платонова Н.Г., Постникова-Лосева М.М., Смородинова Г.Г., Троепольская Н.Г.* Русские ювелирные украшения. — СПб.: Галарт, АСТ-ПРЕСС, 2000. — С. 12–68.

2. *Рыбаков Б.А*. Ремесло Древней Руси. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958.

3. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. — М.: Молодая гвардия, 1988.

4. *Пармон Ф.М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — М.: Издательство В.Шевчук, 2015. — С. 18–19, 108–120.

О.И. Лексина

ЛИНЕЙЧАТЫЕ ПОВЕРХНОСТИ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩЕЕ СРЕДСТВО В АРХИТЕКТУРЕ, МУЗЫКЕ И СВЕТОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ ЯННИСА КСЕНАКИСА

Статья посвящена линейчатым поверхностям как формообразующему средству Я.Ксенакиса в различных областях искусства: от «волнообразных стеклянных панелей» монастыря Ла Туретт до гиперболических параболоидов в партитуре «Метастазиса», архитектуре павильона Филипс на Всемирной ярмарке в Брюсселе, световых инсталляциях павильона Франции на выставке Экспо 67 и некоторых других проектах.

The article is devoted to ruled surfaces as Xenakis's shape-generating instrument in different fields of art: from «undulating glass panes» of La Tourette to hyperbolic paraboloids of Diagram of glissandi in Metastasis music, architecture of Philips Pavilion at the Brussels World's Fair and light installations in the French pavilion at Expo 67 and some other projects.

Ключевые слова: Ксенакис, линейчатые поверхности, гиперболический параболоид, глиссандо, павильон Филипс, монреальский Политоп, Диатоп.

Keywords: Xenakis, ruled surfaces, hyperbolic paraboloids, glissandi, Philips Pavilion, Montreal Polytope, Diatop.

Яннис Ксенакис (1922–2001) получил мировое признание как одна из наиболее значительных фигур в музыке авангарда XX столетия. М.Кундера, один из крупнейших прозаиков современности, пишет о его музыке: «...эти образы объективных, но не существующих звуковых миров говорили мне о бытии, освобожденном от человеческой субъективности, агрессивной и неудобной; они говорили мне о нежной бесчеловечной

красоте мира до или после того, как по нему прошли люди» [1, с. 75].

Я. Ксенакис учился в Афинском Национальном политехническом университете, в 1947 г. получил диплом инженера-строителя, впоследствии стал архитектором. Во время Второй мировой войны он был участником Сопротивления в Греции (в результате ранения лишился глаза). Приехал в Париж в 1947 г. и с этого времени работал в ателье Ле Корбюзье, где первоначально занимался расчетом конструкций (в частности, для «Жилой единицы» в Марселе); с 1951 г. был инженером-консультантом на проекте Ле Корбюзье для Чандигарха.

Но истинным призванием Ксенакиса была музыка (классического музыкального образования он не имел). Работая у Ле Корбюзье, в начале 1950-х Ксенакис знакомится с композитором Оливье Мессианом (1908–1992, его музыка строится по «новым, неклассическим принципам — используются сложные ладовые структуры и ритмические системы» [2]), который оказал на него огромное влияние. Ноурицца Матоссиан, написавшая в сотрудничестве с Ксенакисом книгу о нем (о Ксенакисе, первое издание опубликовано в 1981 г.), приводит слова О.Мессиана, которые тот сказал Ксенакису во время их первой встречи: «Вам около тридцати. Вам выпало счастье быть греком, архитектором, к тому же Вы изучали математику. Воспользуйтесь этими преимуществами. Примените их в своей музыке» [3, p. 59]. В О.Мессиане Ксенакис нашел, наконец, учителя, который рассматривал каждую музыкальную идею не догматически – качество, которое его восхищало (творчество Ксенакиса не всегда встречало понимание в среде профессиональных музыкантов). Возможно, именно отношение мэтра помогло Ксенакису создать свою первую грандиозную композицию «Метастазис» (в переводе с греческого означает «превращение, трансформация, переход»). «Метастазис» — это память Ксенакиса об ужасах войны.

Ле Корбюзье и Ксенакис: начало сотрудничества на «почве» линейчатых поверхностей

Работа Ксенакиса над проектом Чандигарха была связана с определением геометрии и акустики гиперболоидной башни Ассамблеи, в которой размещался Парламент, а также с разработкой оборудования для климат-контроля внутри нее [4, p. 22]. Здесь же он

впервые предложил свою идею «волнообразных стеклянных панелей» (это тоже линейчатые поверхности, самый простой их вариант, — «развертывающиеся», то есть изоморфные плоскости) — в то время революционное решение для создания фасада. Этот принцип «добавления в архитектурное пространство еще одного измерения — ритмического» [4, p. 41] впоследствии наиболее виртуозно был применен Ксенакисом в монастыре Ла-Туретт (1954).

Ксенакис работал с Ле Корбюзье с 1947 по 1959 г. Н.Матоссиан пишет, что с начала творческого содружества Ксенакис и Ле Корбюзье относились друг к другу с большим уважением и теплотой. Особенная близость установилась между ними в следующие несколько лет, когда Ле Корбюзье стал давать молодому Ксенакису все больше полномочий, поскольку видел, что у них было много общего: оба вели явно аскетический образ жизни, оба обладали колоссальной способностью к непрерывной сосредоточенной работе и упорством в достижении цели (у обоих было одинаковое увечье — отсутствие одного глаза). Их мысли работали без отдыха и постоянно были направлены на разные области деятельности. Открытость Корбюзье новым идеям и его каждодневная деятельность были ярким примером для Ксенакиса. Он писал: «Благодаря контакту с Ле Корбюзье я понял, что проблемы архитектуры — как Корбюзье формулировал их, — те же, с какими я сталкивался в музыке. Так я вдруг почувствовал интерес к архитектуре...» [3, p. 64].

По прошествии пяти лет работы у Ле Корбюзье, ощущая свою значимость как инженера и к тому времени завоевав полное доверие Ле Корбюзье, Ксенакис прямо сказал ему, что хочет работать с ним (как архитектор). Корбюзье, несмотря на то, что Ксенакис не учился архитектуре, предложил ему участвовать в новом проекте, который, как он считал, подходит Ксенакису, поскольку он «должен быть геометрическим» [3, p. 65] (речь шла о монастыре Ла Туретт).

Для самого Ле Корбюзье это была очень важная работа. Как пишет Матоссиан, «...многие критики считают, что Монастырь Ла Туретт так глубоко увлек Ле Корбюзье — намного сильнее, чем какой-либо другой его проект, — поскольку его собственные предпочтения находили отражение в монастырской жизни, и он дал им архитектурное выражение

[в Ла Туретт — О.Л.]. Выбор Ксенакиса сотрудником в этот значимый для Ле Корбюзье проект свидетельствует о неожиданно высокой оценке интеллектуального темперамента молодого человека и, возможно, даже о внутреннем родстве, проистекающем из свойственной им обоим любви к архитектуре классической Греции» [3, p. 65].

В развитие своей идеи «волнообразных стеклянных панелей» в Чандигархе Ксенакис спроектировал для Ла Туретт аналогичные стеклянные панели (фактически — структуру переплета), размеры которых были разработаны в соответствии с красной и синей сериями Модулора («суммирующая обе серии шкала Модулора позволяет получать большое разнообразие комбинаций размеров, находящихся как в простых кратных отношениях, так и в отношениях золотого сечения» [5, с. 124]; при этом в красной серии исходный размер для пропорционирования — рост человека, в синей — общая высота с поднятой вверх рукой [6, с. 255]). В результате конфигурация ленточного окна оказалась очень живой. Как пишет Свен Стеркен, бельгийский архитектор и историк архитектуры, «...благодаря создающемуся эффекту расширения и сжатия фасад стал похож на подвижную мембрану» [7]. Эта идея «волнообразных стеклянных панелей» была использована Ксенакисом и в ряде последующих проектов.

Напомним, что сам Ле Корбюзье в поисках «инструмента для линейных и оптических измерений» [6, с. 233] в архитектуре отталкивался от звукоряда, и в своих теоретических работах он часто апеллировал к музыке. Он говорил: «Музыканты располагают гаммой и создают музыку по своим способностям — банальную или прекрасную» [8, с. 276]. Созданный им Модулор — это та же гамма, он «...практически обеспечивает возможность свободной, но организованной работы — работы музыканта, играющего на хорошо настроенном инструменте» [8, с. 265].

Британский историк архитектуры Робин Эванс так описывает подход Ксенакиса к Модулору: вместо применения системы пропорционирования Модулора к телу, или поверхности, Ксенакис применял его к линии, «создавал Модулор-линию»: выстроенные в ленту одинаковые по высоте окна и двери, расположенные с интервалами, соответствующими значениям Модулора, создавали впечатление непрерывного расширения и сжатия, «как аккордеон». У Ксенакиса

было музыкальное понимание того, как последовательность дискретных элементов может дать эффект непрерывности (он рассматривал эти элементы как ноты на нотном стане, последовательность которых рождает мелодию) [9, p. 296]. Таким образом, обратив Модулор в линию (применив его к линии), он придал музыкальность этому ритму членений. Ш.Канах, которая тесно сотрудничала с Я.Ксенакисом с конца 1970-х до его смерти в 2001 г., приводит свидетельства священнослужителей: монаха, который в письме Ксенакису называет его творение в Ла Туретт «новым феноменом "визуальной акустики"»; и отца Этьена Дюваля, который считает, что «пропорции "волнообразных" панелей не просто геометрические — Ксенакис добавил к ним поэзию» [4, p. 51].

Ксенакис: «линейчатые поверхности звука»

Ксенакис использовал Модулор и в своей оркестровой композиции «Метастазис», сочинении 1954 года; с его помощью он разработал свой собственный музыкальный ряд Фибоначчи, который связывал длительность звучания с высотой звука, создав таким образом «тесную структурную связь между временем и звуком» [4, p. 46].

Кроме того, в музыке Ксенакис применил радикальный способ усовершенствования записи партитур длительных глиссандо (непрерывное скольжение смычка по струнам между двумя нотами в направлении понижения или повышения тона), широко используемых им в «Метастазисе». Чтобы скоординировать пятьдесят две партии струнных, написанных для оркестра, Ксенакис прибег к необычному способу построения нотной записи: он рисовал график, где горизонтальная ось представляла время, вертикальная — высоту звука. Нарастающая или понижающаяся высота звука каждого инструмента обозначалась на графике прямыми линиями (восходящими и нисходящими). Все вместе, на одном листе, они давали картину общего оркестрового звука, гораздо более понятную, чем в традиционной музыкальной записи. В заключительных тактах «Метастазиса» (с 309 по 314) массивы пересекающихся прямых линий, производящие вздымающиеся криволинейные профили (они выглядят как проекции гиперболического параболоида), обозначают «глиссандо». Р.Эванс пишет, что они были определены Ксенакисом как «линейчатые поверхности звука» [9, p. 298].

Линейчатые поверхности павильона Филипс как средство достижения непрерывности

Первоначальная идея архитектурного проекта павильона исходила от Ле Корбюзье — на поступившее ему от электронной компании Филипс предложение о создании Павильона, Ле Корбюзье ответил, что создаст «...не павильон, но Электронную Поэму (*Electronic Poem)* и сосуд, вмещающий эту поэму: свет, цветовые образы, ритмы и звуки, соединенные вместе в органическом синтезе» [4, p. 111]. Сделанные им наброски павильона показывают здание в форме сосуда или «желудка», в итоге он (Ле Корбюзье) остановился на последнем.

По плану Ле Корбюзье, павильон должен был иметь искривленные дорожки на входе и выходе, а стены, предназначенные для проецирования образов и волне света и цвета, должны быть поверхностями неправильной формы; очертания пола в форме «желудка» должны быть сохранены. Сам Ле Корбюзье был занят концепцией мультимедийного шоу для павильона, а создание архитектурного проекта было поручено Я. Ксенакису.

Приняв решение использовать в дизайне павильона линейчатые поверхности, Ксенакис в течение нескольких недель в октябре 1956 г. работал над переводом плана Ле Корбюзье в трехмерное изображение. В итоге он представил ему проект модели, основанной исключительно на гиперболических параболоидах, которая в корне отличалась от первоначальной идеи Ле Корбюзье, базирующейся на «желудке». Ксенакис писал, что Ле Корбюзье, увидев его чертеж для павильона Филипс, «... был настолько впечатлен, что постарался сразу показать, что идея Ксенакиса совпадают с его, Ле Корбюзье, скульптурными идеями» [3, p. 125].

Получив одобрение Ле Корбюзье своей идеи конструкции, Ксенакис рассмотрел возможные варианты материалов для павильона: ткань, деревянная конструкция, железобетон, но остановился на предварительно напряженном бетоне пятисантиметровой толщины. Инженерная фирма-подрядчик согласилась с его выбором, и он начал работать над моделью конструкции, как пишет Н. Матоссиан, используя для этого тот же метод, что и Гауди, который работал непосредственно с физическими моделями; Ксенакис «построил» модель из рояльной проволоки и струн, которые изображали линейчатые поверхности [3, p. 125].

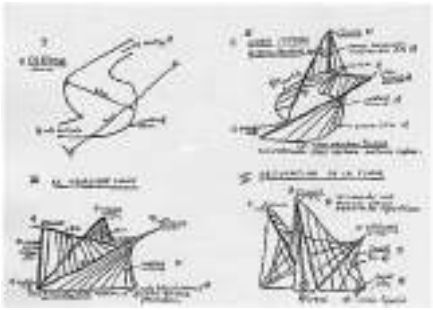


Рисунок 1. Яннис Ксенакис. Работа над конструкцией павильона Филипс



Рисунок 2. Павильон Филипс. Рисунок Янниса Ксенакиса

Конструкция павильона была абсолютно новой для того времени: «...никогда прежде инженерам <...> не приходилось иметь дело с экспериментальной конструкцией, базирующейся исключительно на самонесущих гиперболических параболоидах. В самом деле, павильон Филипс не требовал никаких поддерживающих конструкций ни внутри, ни снаружи здания. Ксенакис подвергал выбранный им материал <...> экстремальным нагрузкам. В то время единственной возможностью верификации такой конструкции был метод проб и ошибок, с использованием масштабных моделей» [4, p. 95].

Согласно Р.Эвансу, «линейчатые поверхности, разработанные для павильона, представляли необычайно сложную комбинацию, для которой даже Ксенакис не мог рассчитать статические напряжения, поэтому были привлечены два других инженера: С.Вриденбург, профессор механики Технического университета в Делфте, и Х.Дайстер из Брюсселя. За две недели они сделали расчеты и протестировали масштабную модель, продемонстрировавшую, что павильон может быть построен из предварительно напряженной бетонной оболочки толщиной 5 см» [9, p. 298].

Хотя гиперболические параболоиды в архитектуре известны с 1930-х годов, они использовались лишь в форме покрытия, Филипс же — это, вероятно, первая в истории архитектуры конструкция, созданная исключительно из гиперболических параболоидов; его стены и потолок

«плавно переходили друг в друга, создавая текучее пространство интерьера, которое представлялось бесконечным» [10, p. 42].

Помимо архитектуры, в павильоне Филипс Ксенакис вместе с командой Филипс занимался и организацией оборудования для световых инсталляций, работал над улучшением стереофонии; кроме того, им была написана двухминутная интерлюдия, предваряющая мультимедийное шоу Ле Корбюзье с музыкой Эдгара Вареза, — в этом проекте он приобрел бесценный опыт, послуживший базисом для серии его светозвуковых спектаклей, которые он задумал и реализовал позднее.

Ксенакис, создав архитектуру павильона Филипс, основанную на современной геометрии и новом понимании пространства, имел и свое видение шоу с использованием всевозможных современных технологий, которое соответствовало духу архитектурной конструкции павильона, однако, Ле Корбюзье предпочел фильмы и слайды реалистического содержания [3, p. 259].

Разрыв с Ле Корбюзье

Павильон имел огромный успех, однако, к своему удивлению, Ксенакис не обнаружил своего имени среди его авторов. Обратившись за разъяснениями к Ле Корбюзье, он получил ответ, суть которого сводится к тому, что, поскольку Ле Корбюзье руководит мастерской в течение сорока лет, каждая идея, рождающаяся в ней, — это его идея, и павильон Филипс — не исключение [4, p. 101]. Отказ Корбюзье признать его автором павильона оскорбил Ксенакиса — это послужило причиной их разрыва. Ксенакис писал, что он был шокирован поведением Ле Корбюзье, которого он любил и которым восхищался [4, p. 101].

Р.Эванс пишет, что «Корбюзье и Ксенакис могут быть охарактеризованы как сильные личности, но возникшее сначала между ними взаимное уважение постепенно перешло во взаимную враждебность. В итоге Ксенакис был уволен, вместе с другими сотрудниками — Мейсонье и Тобито, после ожесточенных прений по поводу авторства павильона Филипс» [9, p. 296]. Тем не менее, считает Эванс, Ксенакис одержал верх над Ле Корбюзье, что еще никому не удавалось.

Н.Матоссиан приводит мнение одного из членов команды Корбюзье, который был свидетелем произошедшего. Он пишет, что, по его мнению,

«драма Мейсонье, Тобито и Ксенакиса случилась по причине того, что они достигли того возраста, когда для них было важным выразить себя как архитектор или художник. Однако было невозможно работать у Корбюзье иначе как оставаться ниже него...» [3, p. 143].

В итоге Ксенакису удалось все же доказать, что дизайн павильона Филипс принадлежит ему, и Ле Корбюзье пришлось публично признать авторство Ксенакиса; он предложил ему вернуться в студию и стать главным архитектором, но Ксенакис отказался (сказав, «слишком поздно», и он теперь хочет максимально сконцентрироваться на музыке) [4, p. 52].

Линейчатые поверхности как основа создания виртуальной архитектуры светозвукового спектакля

Неудовлетворенный фигуративным характером *Electronic Poem Ле Корбюзье, Ксенакис задумал в будущем создать тотально электронное художественное представление, в котором свет должен был стать «материалом скульптуры» [7]. Кроме того,* он рассматривал возможность создания — в рамках евклидова пространства — особого, акустического пространства. Он писал: «...представим звуковую прямую линию, образованную точками, испускающими звук (репродукторами). Звук может выплескиваться из всех точек одновременно. Это статическое определение линии. Можно представить ортогональную сеть из таких акустических линий, определяемую как акустическая плоскость» [3, p. 261].

Хотя, как пишет Н.Матоссиан, предположение, что ряд репродукторов произведут именно линию звука, кажется наивным, тогда как действительно важной отправной точкой было решение Ксенакиса создать график звука и света в картезианской системе координат. Это позволило ему впоследствии создавать фантастически сложные конфигурации в движении, то есть, добавить к статической картине идею времени [3, p. 261].

Эти идеи Я.Ксенакис воплотил в течение *1960-х* и 1970-х годов *в* серии инсталляций, включающих звук, цвет, свет и архитектуру, под названием «Политоп». Слово «политоп» — греческое, в этом контексте оно переводится буквально как «предназначенный для нескольких мест». Более того, «...каждый Политоп назывался по имени места, в котором устанавливался, причем, название этих спектаклей уже

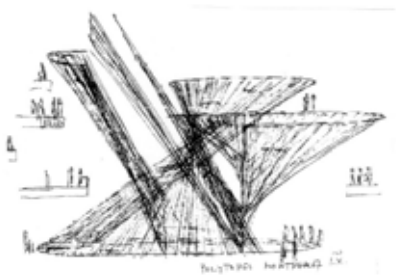


Рисунок 3. Яннис Ксенакис. *Эскиз линейчатых поверхностей Политопа (Монреаль).*

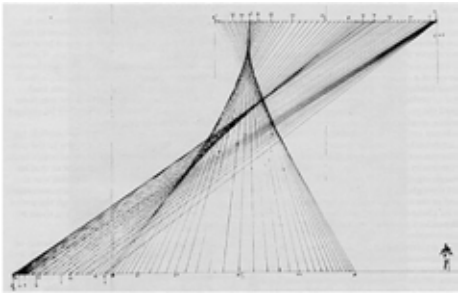


Рисунок 4. Яннис Ксенакис. Схема конструкции одного из гиперболических объемов монреальского Политопа

указывало на то, что мы имеем дело не просто с мультимедийной работой (хотя само понятие мультимедиа тогда еще не использовалось для обозначения такого вида деятельности), но с искусством, в которое интегрировано “пространство”» [13, p. 262].

В одном из Политопов Ксенакис использовал как материальную основу для своего светозвукового спектакля линейчатые поверхности. В 1966 г. ему было предложено создать проект шоу для французского павильона на Всемирной ярмарке в Монреале 1967 г. Спектакль, задуманный Ксенакисом, состоял во взаимодействии света и звука в пространстве.

Павильон представлял собой выставочное пространство в шесть этажей с открытой лестницей в центре. В этом просторном лестничном колодце Ксенакис установил прямые стальные кабели (в количестве более чем 200, длиной от 20 до 31 м). Кабели, пересекаясь, образовали сети (по мнению Н.Матоссиан, похожие на конструкции Габо [3, p. 262]) — от пола до потолка — из перетекающих друг в друга «пяти гиперболических объемов» [4, p. 315]. Эти сети представляли собой своего рода «транспарентную архитектуру, артикулирующую огромное пустое пространство и служащую для размещения световых точек» [4, p. 213] (1200 лампочек, из них 800 белых и 400 цветных — желтых, зеленых, красных и синих).

Каждый час в течение шести минут зрители могли наблюдать создаваемые светом вспыхивающих — со скоростью 25 раз в секунду — лампочек виртуальные объемы, в то время как музыка Ксенакиса

заполняла внутреннее пространство павильона [13, p. 268]. *«В этом произведении искусства Ксенакис создал первую действительно интерактивную среду, в которой каждый зритель мог принимать участие <...>, выбирая или изменяя ракурс в течение спектакля»* [4, p. 205]*, поскольку конструкция павильона* позволяла обозревать эту «виртуальную архитектуру» с любого уровня.

Хотя Ксенакис был, в первую очередь, композитором, этот спектакль было именно «световым», причем, музыка и свет в нем не имели прямой связи между собой. Ксенакис писал: «Я хотел создать контраст. Свет в моем спектакле создает множество точек, которые вспыхивают и гаснут. Музыка создает непрерывность благодаря глиссандо. Звук изменяется, но не исчезает совсем [4, p. 214]. Это «столкновение двух разных видов музыки: одну нужно видеть, другую — слышать» [4, p. 206].

По завершении работы Всемирной ярмарки в Монреале французский павильон был передан в канадский г. Квебек как дар французского правительства и использовался в качестве выставочного пространства до 1992 г. (вместе с Политопом Ксенакиса, единственным в мире объектом такого рода); затем здание было продано и переоборудовано в казино [4, p. 206].

Диатоп: гиперболические параболоиды как основа создания реального и виртуального пространств

Ксенакис еще не раз обращался к найденному им для павильона Филипс решению, связанному с использованием гиперболических параболоидов. В 1977 г. ему было предложено создать светозвуковой проект, предназначенный для церемонии открытия Центра Жоржа Помпиду в Париже. Результатом стал Диатоп — «передвижная палатка» или «закрытый политоп», — «действительно четырехмерная композиция, соединяющая архитектуру, музыку, тексты и свет» [4, p. 247].

Как и у Ле Корбюзье в павильоне Филипс, задачей Ксенакиса здесь было создание изолированного затемненного внутреннего пространства. Но главное отличие Диатопа от павильона Филипс в том, что здесь архитектура играет существенную роль в представлении. Оболочка Диатопа образована тремя гиперболическими параболоидами; сверху она покрыта красным



Рисунок 5. Яннис Ксенакис. Диатоп по дворе Центра Жоржа Помпиду, Париж. 1978

полупрозрачным винилом. Внутри оболочки, на расстоянии пятидесяти сантиметров от нее — сеть из стальных кабелей, форма которой соответствует внешней оболочке (также гиперболические параболоиды), поддерживающая все оптическое и электрическое оборудование [4, p. 249]. Пол Диатопа сделан из стеклянной плитки, что усиливает впечатление нематериальности. Аудитория кажется подвешенной в интерьере павильона [13, p. 269]. Но, в отличие от павильона Филипс, Диатоп открыт энергетическим волнам, циркулирующим в окружающей среде, сообщается с ней, поскольку покрытие его проницаемо. Таким образом, он соединяет в себе и реальный, и виртуальный мир, отсюда и название: Диа-топ [7].

Лампочки, закрепленные на сети из гиперболических параболоидов, включенные все вместе, сами создавали поверхности аналогичной структуры, только виртуальные. С.Стеркен сравнивает эту сеть из гиперболических параболоидов, унизанную вспыхивающими лампочками, с трехмерной ширмой, которая окутывает зрителей со всех сторон [13, p. 269]. Световой спектакль был организован таким образом, что каждую 1/25 секунды световые паттерны в форме спиралей (гиперболических, архимедовых) и других сложных конфигураций сменяли друг друга; было задействовано и лазерное

оборудование. Спектакль длился около сорока шести минут [4, p. 250].

С.Стеркен пишет, что в Диатопе Ксенакис соединил в себе архитектора и инженера: «Виртуозным способом Ксенакису удалось перевести эти абстрактные форму в область настоящей архитектуры [подобное мнение прежде было высказано в адрес Гауди и Шухова — О. Л.], являя себя предтечей совершенно новой концепции формы, которая сегодня обнаруживается в теориях "текучей" архитектуры киберпространства. Однако здесь результат уже — не создание закрытого пространства, но концепция места как активной, живой зоны в пространстве» [7].

Диатоп был задуман для путешествия по всей планете в качестве представителя центра Помпиду (нечто вроде культурного посла). После Парижа, где его посетило 10000 человек, павильон побывал еще в Бонне (1979 г., 25000 визитеров); в 1981 г. из-за сложностей транспортировки путешествия решено было прекратить, и павильон был установлен в на постоянное место в Марселе. Однако к этому времени большая часть электронного оборудования вышла из строя из-за ненадлежащих условий хранения. В итого, в 1984 г. он был продан как металлолом. Музыка же продолжает существовать независимо от оболочки [4, p. 315].

Использование акустических свойств гиперболического параболоида в проекте «Музыкограда»

Ксенакис использовал линейчатые поверхности и в конкурсном проекте «Музыкограда» в парке Ла Вилетт в Париже, в соавторстве с французским архитектором Ж.-Л. Вере (конкурс состоялся в Париже в 1984 г.).

Хотя Ксенакис и «экспериментировал с музыкой на открытом воздухе, он признавал, что звук может существовать только внутри замкнутых пространств» [10, p. 51]. В своем конкурсном проекте он предложил конструкцию покрытия — «пространственной оболочки» в форме тюльпана, сформированого пересечением трех гиперболических параболоидов [4, p. 183]. «Помимо их структурных характеристик и эстетической и символической притягательности, эти поверхности обладают хорошими акустическими качествами. Их непрерывно изменяющаяся кривизна способствует неполяризованному отражению звуковых волн, обеспечивая однородное распространение звука» [10, p. 51]. Однако проект не был

признан лучшим и остался нереализованным, хотя жюри отметило его «концептуальное богатство и акустические качества» [10, p. 53].

В последующие годы Ксенакис, хотя и выполнял частные архитектурные заказы, был в большей степени сконцентрирован на музыке.

Линейчатые поверхности в архитектуре и музыке Ксенакиса

Многие исследователи творчества Ксенакиса закономерно указывают на визуальное сходство графической записи глиссандо «Метастазиса» и архитектуры павильона Филипс. Так, Ж.-Л. Коэн в описании струнной модели конструкции павильона, сделанной Ксенакисом, отмечает, что ее «...поверхности приобрели структуру гиперболических параболоидов, которые напоминали его партитуру для “Метастазиса”» [12, p. 85]. Н. Матоссиан считает, что графическая репрезентация глиссандо в «Метастазисе» Ксенакиса «...демонстрирует, что архитектура павильона Филипс зародилась в его музыкальной композиции и продолжилась в монреальском павильоне» [3, p. 127].

Сам Ксенакис написал по этому поводу следующее: «...В павильоне Филипс я реализовал основную идею Метастазиса: как и в музыке, здесь меня интересовал вопрос, возможно ли достичь непрерывности, связности (continuity) между двумя точками. В Метастазисе эта проблема привела к глиссандо, а в павильоне она была решена в формах гиперболического параболоида» [4, p. 99].

С.Стеркен так интерпретирует возникновение этой формы записи глиссандо. Поскольку главным теоретическим вопросом, которым Ксенакис был увлечен в то время, была идея непрерывности (в смысле непрерывной, почти незаметной трансформации между двумя состояниями звука, например: громкий-тихий, высокий-низкий), его интересовало то, каким образом может быть достигнут плавный переход между двумя группами нот. Ответ на этот вопрос, возможно, был подготовлен его каждодневной работой инженера, связанной с черчением на миллиметровой бумаге. Для Ксенакиса аналогия между прямоугольной системой координат и музыкальной системой записи была слишком очевидной, чтобы ее не заметить, и этот ответ получил в итоге выражение в форме «линейчатых

поверхностей» глиссандо. И, хотя «рисование музыки» на разграфленной бумаге в ортогональной системе координат, где вертикальная ось отображает высоту звука, а горизонтальная — течение времени, это не более чем обобщение традиционной системы музыкальной записи на нотном стане, С.Стеркен считает, что этот способ породил, к тому же, глобальную концепцию музыкальной формы Ксенакиса, явно инспирированную его работой как архитектора: вопреки традиционной технике композиции (в музыке), когда начинают с отдельных элементов, и из этого строится все «здание» произведения, Ксенакис и общую форму, и мельчайшие детали разрабатывал одновременно, отказавшись от метода создания формы как результата развития [10, p. 39].

О влиянии архитектурной композиции на построение музыкального произведения Ксенакиса говорит и Н.Матоссиан. В «Метастазисе» Ксенакис стремился привести свою трактовку длительности в соответствие с новым видением времени в концепции Эйнштейна. С этой целью он привлекает в качестве «инструментов» композиции понятия массы, поверхности, прямой линии, *линейчатых поверхностей*. Эти понятия, как считает Матоссиан, имеют явно не музыкальное происхождение, он мог заимствовать из архитектуры (они являются ведущими в архитектуре Ле Корбюзье) [3, p. 67], однако сам Ксенакис отрицает влияние на него в этом плане Ле Корбюзье и объясняет их привлечение в музыку просто озарением [3, p. 68].

Однако можно высказать предположение, что это «озарение» былол связано с уже имевшимися тогда у Ксенакиса представлениями о свойствах линейчатых поверхностей, полученными от Бернана Лафая (которому принадлежат пионерные исследования структурных свойств оболочек в форме коноидов и гиперболических параболоидов в 1930-х [9, p. 301]) во время их совместной работы [3, p. 126].

Как уже упоминалось выше, рисунок тактов «Метастазиса» (с 309 по 314) имеет вид проекции гиперболического параболоида, который стал своего рода знаком «...парадигмы, популярной в 1950-е годы как альтернатива сухой формальной эстетике Интернационального стиля и способом ввести идею пространства-времени <...> в визуальные искусства и архитектуру» [10, p. 40].

С.Стеркен видит эту идею «пространства-времени», заложенную, как он считает, в гиперболическом параболоиде, в том, что его образование можно представить как плавное развитие из двумерной формы в трехмерную, что означает движение или разворачивание во времени. Исходя из этого, как считает С.Стеркен, «Метастазис» является буквальной интерпретацией этой идеи: здесь из плоскости посредством прямых линий создаются «звуковые объемы» [10, p. 41].

В такой трактовке создания объемов звука посредством прямых линий можно увидеть некоторое преувеличение, «фигуру речи», поскольку необычная графическая запись тактов может означать не более чем формальное упражнение, тем не менее, в материалах выставки «Яннис Ксенакис: композитор, архитектор, провидец» (Iannis Xenakis: Composer, Architect, Visionary), подготовленной к десятой годовщине со дня его смерти, состоявшейся в 2010 г. в выставочном Центре рисунка в Нью-Йоркском Сохо (и затем совершившая турне по Северной Америке), приводится описание первого исполнения «Метастазиса» в Донауэшингене (Германия) в 1955 г., во время которого «...струнами оркестра создавалось “звуковое облако”, столь ошеломляющее, что казалось почти осязаемым» [11].

Таким образом, значительная часть творчества Ксенакиса связана с линейчатыми поверхностями, которые он использовал как формообразующее средство в разных сферах искусства: от «простого» варианта «волнообразных стеклянных панелей» в Ла Туретт — к графической, в форме гиперболических параболоидов, записи «Метастазиса»; от нее — к использованию конструктивных, структурных и пластических качеств гиперболического параболоида в павильоне Филипс, и затем — к созданию, на базе этих же линейчатых поверхностей, эфемерных пространств политопа «Монреаль» и Диатопа в Париже, что было абсолютно новым явлением.

Автор статьи, сопровождающей уже упомянутую выставку, посвященную памяти Ксенакиса (на которой была представлена коллекция более чем 60 его работ, включая наброски, архитектурные рисунки и графики), анализируя связь этих графических работ *с их реализацией, отметил, что Ксенакис «...превращал плоскую поверхность бумаги в трехмерные музыкальные, архитектурные и*

оптические демонстрации своего многогранного гения» [11]*; к этому можно добавить, что многие из них были воплощены в формах линейчатых поверхностей — гиперболических параболоидов.*

Беннет Симпсон, куратор Музея современного искусства в Лос-Анджелесе, где также была представлена эта выставка, сказал, что *открытия Ксенакиса в области формы имеют междисциплинарный характер и до сих пор сохраняют новизну* [14].

Библиография:

1. *Кундера М.* Нарушенные завещания: Эссе / пер. с фр. М.Таймановой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.

2. Большая Советская Эциклопедия (в 30 т.). Изд-е 3-е. Т. 16. — М.: Советская Энциклопедия, 1973. — С. 105.

3. *Matossian N.* Xenakis. — Mouflon publications, 2005. — 359 p.

4. *Iannis Xenakis, Sharon Kanach.* Music and Architecture: architectural projects, texts and realization. Compilation, Translation and Commentary by Sharon Kanach. — New York: Pendragon Press. Hillsdale, 2008. — 338 p.

5. *Гутнов А.Э.* Мир архитектуры: Язык архитектуры. — М.: Молодая гвардия, 1985. — 351 с.: ил.

6. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / пер. с фр. / под ред. К.Т.Топуридзе. — М.: Прогресс, 1977. — 303 с.

7. *Sterken Sven*. The architectural itinerary Iannis Xenakis. Электронный ресурс. — URL: http: // www.iannis-xenakis.org/xen/archi/real.html (дата обращения: 3.07.2016).

8. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX век / под ред. А.В.Иконникова. — М., 1972. — 591с.: ил.

9. *Evans R.* The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries. — The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. — 413 p.

10. *Sterken Sven.* Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis / Resonance. Essays on the Intersection of Music and Architecture. Culcidae Architectural Press, 2007. pages: 31–61. Электронный ресурс. — URL: http: // lirias.kuleuven.be (дата обращения: 4.07.2016).

11. *Walsh Brienne*. The Mathematical Mind of Iannis Xenakis.

Электронный ресурс. — URL: http: // artinamericamagazine.com›news… news/iannis-xenakis/ (дата обращения: 4.07.2016).

12. *Cohen Jean-Louis.* Le Corbusier. The Lyricism of Architecture in the Machine Age. — Taschen, 2005. — 96 p.

13. *Sterken Sven.* Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes. Perspectives of New Music. Vol. 39. No. 2 (Summer, 2001), pp. 262–273. — URL: http://www.jstor.org/stable/833570 (дата обращения: 3.07.2016).

14. URL: http: // sites.moca.org (дата обращения: 4.07.2016).

А.В. Сикачев

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ И ГЕНЕРИРОВАНИЕ НОВАЦИЙ

В статье анализируется процесс сбора, переработки и использования информации в ходе проектной деятельности. Приводятся примеры из авторской практики работы над проктами для международных конкурсов.

The article is dedicated to the process of collecting, arranging and using information in the flow of design process. The author gives examples from his own practical work over International competition projects.

Ключевые слова: информация, проектное мышление, постановка проектной задачи.

Keywords: information, design thinking, formulating the design-goals

Однажды был проведен научный эксперимент с весьма неожиданными следствиями. На одном из японских островов, где обитала колония диких обезьян, ученые стали кормить их сладким картофелем, разбрасывая его по песку. Обезьянам очень не нравилось, что картофель был весь в песке. И в какой-то момент одна из обезьян поняла, что картофель можно попросту мыть. Затем она научила этому новшеству других обезьян. А дальше стало происходить нечто, поставившее ученых в тупик. Дело в том, что когда число научившихся мыть картофель достигло 100, все обезьяны, жившие на близлежащих островах, тоже начали мыть картофель. Непонятное заключается в том, что мыть стали даже те особи, которые явно не контактировали с «изобретателями», — находящиеся в зоопарках и даже обитающие в других частях света. Ученые назвали данное явление «Эффектом сотой обезьяны». Общепринятого научного объяснения этого факта до сих пор нет. Предлагается несколько версий.



Рисунок 1. Архитекторы А.В.Сикачев и И.И.Лучкова. Комплекс на Плайя Хирон (Куба). Видеомикрофон в функции монумента. 1963

Так, одни ученые предположили, что, возможно, существует некая единая информационная оболочка Земли. А другие исследователи высказывают и совсем экзотический вариант, что здесь замешаны некие сигналы из космоса.

Но отсутствие объяснения не отрицает наличия самого описанного факта. И в подтверждение приведу несколько своих работ, выполненных несколько десятилетий тому назад. В 1963 году мной (в соавторстве с архитектором И.И. Лучковой) был выполнен конкурсный проект мемориального комплекса в честь победы кубинских войск на Плайя Хирон [1]. Как и в большинстве других случаев, участники конкурса получили программу с достаточно подробным заданием, где предлагалось предусмотреть три основных элемента — собственно монумент, музей и эспланаду — площадь для проведения массовых митингов и парадов. Наш выдающийся создатель теории творчества Г.С.Альтшуллер подчеркивал, что никогда нельзя принимать на веру задачи, сформулированные другими. Поэтому первое, с чего должен начинать работу подлинно творческий специалист, — это переформулировать саму задачу. Тогда, в 1963 году, мы еще не были знакомы с работами Г.С.Альтшуллера, так что наша попытка несколько переформулировать проектную задачу была результатом чисто интуитивных усилий.

Во-первых, вместо какого-либо монумента, обычного в подобных случаях, мы предложили своего рода «визуальный микрофон» в виде гигантского экрана за спиной выступающего (рис. 1). Сейчас такие устройства уже широко применяются. Но тогда, в 1963 году, ничего подобного



Рисунок 2. Альбер Робида. «Телефоноскоп». XIX в.

не было, появились лишь первые публикации о проводимых экспериментах по разработке технических устройств подобного рода. Так что, мы «поторопились» лет на 20–25. Конечно, лестно ощущать, что смог опередить время на два десятка лет. Однако сейчас, спустя полвека, я понял, что от преувеличения этого собственного достижения следовало бы воздержаться. Оказалось, что еще намного раньше, за многие десятилетия до появления телевидения как такового, удивительный художник 19 века Альбер Робида не только предсказал появление подобного технического устройства, но и нарисовал его (рис. 2). Причем изобразил настолько похоже на современные телевизоры, что возникает сумасшедшая мысль о реальной возможности путешествия в будущее. Но в любом случае приходится признать, что скорее не нам, а Робиде принадлежит приоритет в изобретении подобного типа объекта [2].

Скептики чаще всего приводят относительно предсказателей будущего тот контраргумент, что их «предсказания» обычно предлагаются в абстрактной, иносказательной форме. А это позволяет интерпретировать как предсказания любой текст, если в это верить. Но по отношению к А.Робиде такое возражение применить невозможно. У него никаких абстракций нет. Все его прогнозы попросту нарисованы и тем самым представлены в реально видимой форме. Говоря современным научным языком, это самый настоящий «футурологический дизайн». Это не прогнозирование будущего, а самое настоящее проектирование будущего. А то, что мы делали свой проект, еще не зная о творчестве Робиды, заставляет со всей серьезностью отнестись к гипотезе о существовании у Земли некоего единого информационного поля.

Следующей частью нашей задачи было сохранение информации о событии, которому посвящен проектируемый мемориальный комплекс. Как

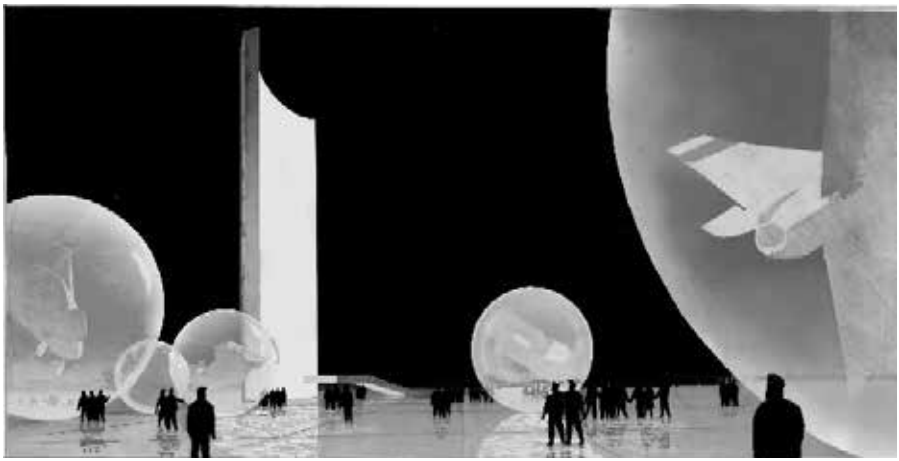


Рисунок 3. Архитекторы А.В.Сикачев и И.И.Лучкова. Комплекс на Плайя Хирон (Куба). Вместо музея экспонаты запаянные «навечно». 1963

нам казалось, наибольший интерес представляют предметы, являвшиеся свидетелями и непосредственными участниками события, — оружие, боевая техника и пр. Поэтому эти объекты целесообразно сохранить, «законсервировав» на века или даже тысячелетия. С этой целью мы вместо «обычного» музея запроектировали прозрачные шары, в которые навечно запаяны трофейные танки, вертолеты и пр. Мысль о принципиальной возможности создания подобных технических устройств возникла у нас в результате довольно длительных предпроектных изысканий в областях, довольно далеких от архитектуры. Во время одного из посещений Политехнического Музея нас заинтересовала такая информация. Оказывается, ученые обнаружили некий кусок вещества типа прозрачного воска, в котором как бы «запаяно» (причем в полной сохранности!) некое насекомое, жившее на Земле много тысяч лет тому назад. Это натолкнуло нас на мысль предложить сделать экспозицию музея в виде прозрачных шаров, в которые «запаять» трофейные танки, вертолеты и другую технику, тем самым законсервировав их на века или даже тысячелетия (рис. 3). Со времени создания нашего проекта прошло уже более 50 лет. Так что не знаю, насколько именно мы опередили свое время.

Спустя несколько лет я совершенно случайно узнал, что наш проект даже не был послан на Кубу. Почему — так и осталось для меня тайной. Могу лишь предположить, что некий секретный (для всех нас) партийный цензор решил, что данная работа — абсолютный бред, и поэтому нельзя подобным «непрофессионализмом» компрометировать «самую передовую страну мира». Конечно, это была не совсем архитектура, а скорее дизайн в самом широком смысле слова, да к тому же не сегодняшний, а нацеленный в будущее. И прецеденты подобного творческого подхода в истории известны. Поэтому не следует все списывать на то, что цензоры были далеки от проблем дизайна. Здесь задействованы гораздо более серьезные вопросы. И в качестве иллюстрации приведу очень, с моей точки зрения, наглядный случай, произошедший в 60-х годах при проведении международного конкурса на проект мемориала великому физику нашего времени Энрико Ферми.

Все участники предусмотрели в своих предложениях либо монумент в виде какой-нибудь пластической формы, либо возложили функции символа на само здание мемориального музея. И лишь один автор — архитектор Найт — совершенно по-иному подошел к решению задачи. Вот как в то время иронизировал по поводу проекта Найта американский художественный критик Фитч: «Удивительное дело — в этом проекте автор использовал символы, которые невидимы. Ни скульптура, ни живопись, ни даже собственно архитектура мемориальной аудитории не призваны увековечить упомянутого физика. Эта функция должна незримо выполняться группой из 48 колоколов, музыка которых, как отмечает жюри, “будет способна приникать в душу гораздо большего количества людей, чем это было бы возможно сделать с помощью только зрительных средств... Эта блестящая идея использования звука как объединяющего принципа создала самый красивый и величественный мемориал, который особенно хорош тем, что он достигает единства Искусства и Науки”».

Интересно проследить далее состоявшуюся заочную полемику Фитча с жюри, присудившим Найту первую премию, поскольку эта дискуссия вышла далеко за рамки обсуждения конкретного проекта. Существуют определенные границы, переступать которые нельзя, утверждал Фитч. Нет таких незыблемых границ, считали члены жюри во главе с одним из крупнейших архитекторов 20 века Мис ван дер Роэ. Фитч продолжал:

«...Было бы полнейшим абсурдом отрицать, что звук может являться носителем некоторых концепций символической выразительности не менее успешно, чем зрительные средства выражения. Таким образом, было бы не совсем правильно осуждать использование Найтом звука как "объединяющего принципа" в его проекте, однако позволительно задать вопрос: конкурс Ферми — архитектурная или музыкальная композиция? Этот вопрос неизбежно возникает, когда приведенного в замешательство архитектурного критика просят отозваться о мемориальном символе, который зрительно не обладает выразительностью Светящаяся мостовая большой площади не нарушается ничем, кроме трех рядов металлических стоек). Эти стойки могут быть скорее флагштоками, чем группой колоколов, поскольку по форме не напоминают колокола или их языки. Нам говорят, что эта группа колоколов символизирует "единство Искусства и Науки". Но это звуковая, а не зрительная информация. Проект Найта полностью игнорирует основную функцию мемориала — запечатлевать во вразумительных и, следовательно, трогающих формах некоторых людей или события».

Здесь невольно возникает принципиальное возражение. Функцию увековечивания Найт, безусловно, решил. Однако, действительно, архитектурное ли это (и если угодно, дизайнерское) произведение или музыкальное? Но, с другой стороны, можно ли придумать условия аналогичного конкурса музыкантов, в результате которого один из авторов представил бы подобный проект? Можно наверняка сказать, что такое произведение музыкальное жюри назвало бы не музыкальным, а архитектурным или дизайнерским. Получается, что архитектуры и дизайнеры «не пускают» все это в свою профессию, но и музыканты отказываются признать это музыкой. Так что же это в таком случае?

Ответ зависит от того, что понимать в данном случае под задачей проекта. Если ею является создание еще одного образца монумента (или музыкального произведения) в принятом смысле слова, то Найт, безусловно, уклонился от решения задачи. Однако в данном случае архитектура и музыка были не самоцелью, а лишь средством увековечивания памяти выдающегося человека. И если целью данного проекта считать выполнение именно этой задачи, то в таком случае Найт, безусловно, с ней справился.

Примеры подобного расширения условных границ архитектуры и дизайна происходили и в нашей истории. Таким часто «выходящим за рамки своей профессии» был выдающийся архитектор-экспериментатор Иван Леонидов. Когда читаешь его пояснительную записку к конкурсному проекту памятника Колумбу, просто не верится, что эти слова написаны много десятилетий тому назад. «Памятник, — писал Леонидов, — должен быть конденсатом всех достижений мирового прогресса местом широковещания о роли деятеля и о движении мировой истории. Данную цель нельзя свести к “монументу”, ограниченному средствами логического воздействия и небольшим кругозором действия». [2]

Исходя из подобного убеждения, Леонидов предлагал создать вместо памятника в привычном смысле слова систему информации о том человеке, которого хотят увековечить. Эта система должна была использовать все достижения науки и техники того времени, причем многие из предложенных технических устройств в то время находились в зачаточном состоянии. Радио, «радиоизображения на расстоянии», кино и другие средства техники стали в руках Леонидова средствами архитектурными. Он, например, предлагал во всех крупных городах мира на открытых площадях и в исторических музеях установить специальные экраны, на которые с помощью «радиопередачи изображений» (даже слово «телевидение» еще не получило тогда права гражданства) проецировать историю Колумба [2].

Второй своей работой, как-то связанной с «эффектом сотой обезьяны» и находящейся на границе архитектуры и дизайна, могу считать наш проект мемориала Зои Космодемьянской, выполненный в 1966 году. Мы запроектировали эспланаду из черного камня, постепенно спускающуюся в музей, расположенный под землей. Продвигаясь далее, посетитель входит внутрь зеркальной чаши сложной формы. На поверхности этой чаши мы разместили ряд вертикальных элементов огненно-красного цвета. Основная идея нашего замысла состояла в том, что от этих огненно-красных элементов постоянно получалось в чаше сложное отражение. Причем при малейшем изменении положения наблюдателя отражение резко меняло форму, переливаясь подобно расплавленной магме в кратере вулкана. Это отражение и призвано было,



Рисунок 4. Архитекторы А.В. Сикачев и И.И. Лучкова. Проект мемориала Космодемьянской. 1966

по нашему замыслу, выполнять функцию вечного огня (рис. 4).

В пояснительной записке к проекту я тогда написал: «Если человечество почему-либо покинет Землю и через миллионы лет пришельцы посетят нашу планету, этот символ и тогда будет переливаться в зеркальной поверхности чаши. Так что мы предлагаем принципиально новый символ, который более вечен, чем само человечество. А что могут сказать им потухшие горелки “вечных” огней? Они будут мертвы» [3].

Я много лет не встречал работ «дизайнерских обезьян», использующих идею постоянно переливающегося отражения. Но вот в начале двухтысячных годов появилась информация о дизайнерской модернизации построенного в 1896 году небоскреба в Нью Йорке [4]. Изменениям подверглась часть на высоте двадцать первого этажа, по сути дела большой чердак, никогда ранее не использовавшийся под жилье. Причем размер чердака был настолько большой, что после модернизации в нем получилась квартира четырехуровневая.

Изюминкой проекта стала спиральная труба из нержавеющей стали для быстрого спуска с верхнего уровня на самый низ. Вдобавок дизайнер установил в разных местах элементы интерьера ярко красного цвета. Благодаря зеркальной поверхности трубы и сложности ее формы в ней образуется очень живописное отражение. А при любом, даже самом



Рисунок 5. Музей с зеркальным фасадом. Новая Зеландия. 2015

незначительном, перемещении наблюдателя это отражение начинает двигаться, изменяться, переливаться.

А совсем недавно динамичное отражение засверкало на фасаде музея в Новой Зеландии [5]. Металлические волнистые переливы меняют облик здания в зависимости от времени суток (рис. 5).

И наконец, в реальности «эффекта сотой обезьяны» меня окончательно убедило то, что произошло с еще одной нашей дизайнерской работой в последующие годы. В 1975 году я с И.И. Лучковой представил на проходивший в том году Всесоюзный конкурс на разработку новых образцов бытовой мебели экспериментальный проект, названный нами «Мебар»: МЕБель-АРхитектура [6]. В обычное прямоугольное помещение (а именно в такого рода пространствах проживало подавляющее большинство нашего населения) вкладывалась гибкая оболочка, образующая дополнительные стены и потолок. Все





Рисунок 6–7. Архитекторы А.В. Сикачев и И.И. Лучкова. «Мебар». Выставочный экспонат. 1975

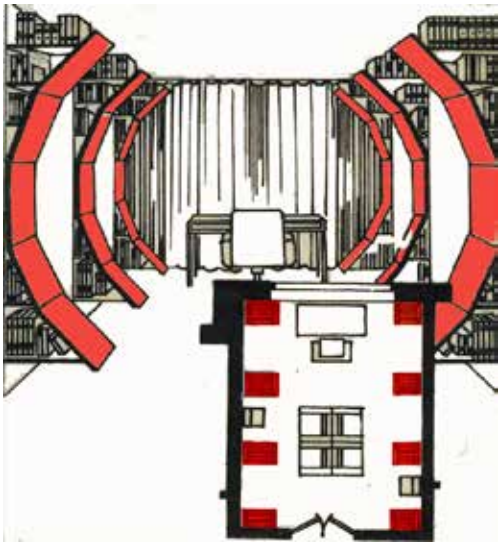


Рисунок 8. Архитекторы А.В.Сикачев и И.И.Лучкова. «Мебар». Композиция «Кабинет». 1975



Рисунок 9. Интерьер школы. 2006

это напоминало принцип врезного кармана в одежде. Для того чтобы образовать емкость, нужно было эту оболочку в соответствующем месте как бы оттянуть от стены или потолка. В результате получалось полное слияние мебели с архитектурой (рис. 6–8).

Предложенная нами конструкция позволяла, во-первых, образовывать огромное количество композиций, преодолевая бесконечное однообразие интерьеров в миллионах типовых квартир нашей страны. Но еще более важно, что она позволяла жильцам в процессе эксплуатации в любое время изменять композицию Мебара по своему желанию.

Наш проект не встретил понимания со стороны мебельщиков. Поэтому не приходится удивляться, что ни одна фабрика нашей страны не стала производить Мебар. Казалось, что идея окончательно похоронена. Но в 2006 году в одном немецком архитектурном журнале появляется статья, посвященная реконструкции школы в Берлине [7]. На иллюстрациях было отчетливо видно, что был применен интерьерный прием, абсолютно идентичный нашему «Мебару» (рис. 9).



Рисунок 10. Офис с изменяемым фасадом

Трудно предположить, что эта немецкая дизайнер была знакома с нашим «Мебаром». В 1970-х годах, во времена «железного занавеса», информация о работах советских архитекторов и дизайнеров не могла доходить до зарубежных специалистов. Прошло еще совсем немного времени, и «мебарная» идея перекочевала из интерьера на фасад. Архитектор Э. Гизельбрехт закрыл весь фасад спроектированного им здания офиса алюминиевыми плоскими элементами, которые могут открываться и закрываться с помощью электроники [7]. В результате фасад стал способен менять свой облик в любую минуту (рис. 10). Причем, помимо зрительного эффекта, появились и новые функциональные возможности, связанные с адаптацией к изменениям температуры на улице, изменениями освещенности и т.п. Получилась своеобразная одежда здания.

Приведенные примеры явно поддерживают версию о реальном существовании феномена «сотой обезьяны». И, в независимости от окончательного его объяснения, возникает потребность в целом ряде научных исследований.

Как способствовать процессу транслирования дизайнерам и студентам не просто профессиональной информации, а информации именно о новациях? Можно, конечно, надеяться на гипотетическое единое информационное поле Земли. Но в реальности его существования еще нужно убедиться. Да и действует оно явно медленно — проходят годы, а то и десятилетия, пока подлинные новшества приобретают гражданство среди коллег.

То, что одной из обязательных составляющих любой творческой деятельности является постоянная работа с профессиональной информацией, сомнений не вызывает. Истинно творческий специалист должен, во-первых, опираться на знание последних достижений мирового дизайна, а во-вторых — не повторять их, а идти дальше. Но дальше возникают серьезные вопросы. Как работать с информацией? В частности, чем в наше время должна являться дизайнерская библиотека — то ли огромной свалкой информации, пусть так или иначе инвентаризированной, или же она — органичная часть образовательного процесса, активное средство взаимодействия со студентами, преподавателями и научными работниками. Оба подхода существенно отличаются друг от друга и порождают принципиально разные стратегии работы.

Применительно к дизайнерской библиотеке есть два наиболее крупных предшественника. Во-первых, это, разумеется, всем хорошо известная книга Э.Нойферта. По сути дела, это бесстрастно составленный технический справочник. И построен он по объектному принципу. Об этом ясно говорят названия разделов: «Двери и окна», «Музеи» и так далее.

Другой информационный предшественник, который заслуживает того, чтобы быть аналогом, — это мало кому известный «Виртуальный музей Михаила Шемякина». Это явление — результат многолетнего научного анализа, во многом субъективного, что не скрывает и сам Шемякин. И построен он не по объектному, а по проблемному принципу. В итоге получилась бесценная коллекция не столько сведений, сколько творческих идей. Вот только некоторые из разделов этого удивительного информационного документа: «Башмак в искусстве», «Нос», «Гримаса», «Крик» и другие. А далее идет более тонкая классификация: «Крик животных», «Губы», «Крик мумий», Крик боли», Крик радости» и т.д.

Так что в вопросах профессиональной информации определенные шаги уже сделаны. Хотя есть и подводные камни. Казалось бы, что с появлением Интернета положение значительно облегчилось. Однако, как это ни парадоксально, свободный доступ к гигантскому массиву профессиональной информации не только не повышает,

но, наоборот, понижает творческий потенциал подавляющего большинства архитекторов и дизайнеров. Наша выдающийся ученый Татьяна Черниговская неоднократно подчеркивает, что основная опасность интернетной информации — отсутствие у нее отбора, квалифицированного отсева. Просмотр лавины «информационного мусора» не проходит бесследно — все неизбежно оседает в мозгу, причем не столько в сознании, сколько в подсознании. «Тот факт, — говорит она, — что мы как личности не помним каких-то событий, не говорит о том, что их забыл мозг. Поэтому нельзя общаться с плохими людьми, читать плохие книги, слушать плохую музыку, пить плохое вино». И далее: «Интернет-технологии требуют внимательного отбора, классификации и осознания. И это умение отнюдь не появляется автоматически» [10].

Именно в этом направлении нами в течение ряда лет осуществлялась подробная обработка основной мировой архитектурной периодики. С этой же целью мной был разработан цикл лекций «О нестандартном архитектурно-дизайнерском мышлении», который был прочитан в нескольких архитектурных и дизайнерских вузах страны. Этот курс иллюстрируется исключительно примерами творческих изобретений. Но надо двигаться дальше. Искать еще более эффективные формы поиска и транслирования профессиональной информации, применяя технически более совершенные устройства.

Но есть другая, гораздо более сложная, и одновременно исключительно интересная проблема. А каким образом у этих самых «первых обезьян» возникают новаторские идеи? Что касается технического творчества, то наиболее полно эта проблема разработана Генрихом Альтшуллером и его последователями в так называемой ТРИЗ — Теории Решения Изобретательских Задач [8, 9]. Но применительно к архитектуре и дизайну у нас в данном вопросе полный провал — подобных отечественных научных исследований в настоящее время практически не существует. Так что впереди — необходимость в формировании целого нового научного направления. Пока что можно лишь утверждать, что генерирование новаций неизбежно требует выхода за узкие границы своей профессии, превращения своей деятельности в подлинно гуманитарную.

Библиография:

1. *Сикачев А.В.* Классификация «бумажной архитектуры» // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ. — М., 2011.

2. *Robida*. Telephonoscope. (Электронный ресурс). — URL: ww-w.-vsemart.com (дата обращения: 18.10.2015).

3. Продолжая дело Леонидова // Автограф архитектора. — 2003. — № 2 (19).

4. Пентхаус в Нью Йорке. (Электронный ресурс). — URL: www. magazindomov.ru (дата обращения: 10.02.2016).

5. Кинетическая архитектура: музей с потрясающим меняющимся зеркальным фасадом. Электронный ресурс. — URL: www.novate.ru/ blogs/300915/33147 (дата обращения:15.12.2015).

6. *Сикачев А.В.* «Мебель-75» и художественный образ жилого интерьера // Советское декоративное искусство ‘75. — М.: Советский художник, 1976.

7. *Hoffman S*. Die Schule in Berlin // DBZ (Deutsche BauZeitschrift). — 2006. — № 3.

8. Восемь зданий с изменяемыми фасадами. (Электронный ресурс). — URL: www. Found.com.ua (дата обращения: 16.08.2015).

9. *Черниговская Т*. Как интернет изменил наш мозг. (Электронный ресурс). — URL: http://www.pryamaya.ru (дата обращения: 18.08.2015).

10. *Альтшуллер Г.С.* Найти идею: Введение в теорию решения изобретательских задач. — Новосибирск: Наука, 1986.

11. *Альтшуллер Г.С., Верткин И.М.* Как стать гением. — Минск: Беларусь, 1994.

Ю.В. Назаров, В.В. Попова

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ДИЗАЙН: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

Универсальный дизайн (или инклюзивный дизайн) — это область проектной деятельности, разрабатывающая среду обитания и предметное окружение, доступные для всех категорий потребителей. Прежде всего, универсальный дизайн заботится о пожилых людях и членах общества, обладающих ограниченными возможностями передвижения и нуждающихся в адаптации к предметно-пространственной среде в целом и к ее отдельным элементам.

Universal design (or inclusive design) — is the area of the project activities, developing environment and objective environment, accessible to all categories of consumers. First of all, universal design takes care of the aged people and members of society with limited mobility and need of adaptation to the environment as a whole and its individual elements.

Ключевые слова: инклюзивный дизайн, дизайн для инвалидов, универсальный дизайн, безбарьерное проектирование, полезные технологии, инновации в дизайне.

Keywords: inclusive design, design for persons with disabilities, universal design, useful technology, non barrier design, innovation in design.

Формирование доступной среды включает в себя разработку и строительство зданий и сооружений, элементов городской инфраструктуры, адаптацию транспортных и навигационных систем с учетом безопасности и доступности в процессе эксплуатации, проектирование и выпуск изделий специальных изделий, включая элементы одежды, сервисные и социальные услуги, необходимые для потребителей с ограниченными возможностями.

Идея формирования безбарьерной среды возникла в 60-х годах XX века и принадлежит британскому архитектору Селвину Голдсмиту (Selwyn Goldsmith, 1932–2011). Автор обстоятельно изложил свою концепцию в монографии «Проектирование для инвалидов. Новая парадигма» [1]. Свои гуманные идеи Голдсмит попытался реализовать в мастер-плане для британского города Норвич, где лично проинтервьюировал 284 инвалида-колясочника. Это позволило Голдсмиту разработать специальные съезды с заниженным бордюром для удобства перемещения людей, использующих инвалидные коляски. Данное нововведение сегодня введено в архитектурно-строительные нормы и создает удобства для широкого круга потребителей.

Введение термина «универсальный дизайн» приписывается архитектору из США Рональду Л. Мэйсу (Ronald L. Mace, 1941–1998). Идея автора построена на том, что хороший дизайн должен служить всем. Данная концепция способствовала совершенствованию в Вашингтоне таких объектов, как Капитолий и Центр Дж. Ф. Кеннеди, сделав их доступными для инвалидов. Рон Мэйс также был президентом Консалтинговой компании Безбарьерной Среды (Barrier Free Environments Inc.), предлагавшей разработчикам помощь в создании зданий со средой, адаптированной для маломобильных групп населения. Сам Рон Мэйс, родившийся в Джерси-Сити (Штат Нью-Джерси), вырос в мире, полном барьеров. В девятилетнем возрасте Рон заболел полиомиелитом и до конца жизни пользовался инвалидным креслом. Родители и знакомые регулярно переносили Рона вверх и вниз по лестнице во время посещения занятий в школе и тогда, когда он стал студентом Университета штата Северная Каролина. Инвалидное кресло-коляска Рона не вписывалось в габариты проемов комнат в студенческом общежитии кампуса. Тем не менее, в 1966 году Рон окончил Школу дизайна университета и получил степень бакалавра архитектуры. После четырех лет интенсивной практики в своей профессии он становится пионером в разработке принципов «доступной архитектуры» и «адаптации». Мэйс разрабатывает дома и квартиры со встроенными функциями, соответствующими потребностям разнообразных потребителей всех возрастных групп.

Также Мэйс участвовал в разработке первого строительного регламента, принятого в штате Северная Каролина в 1973 году. Этот

документ послужил моделью для разработки аналогичных положений в других штатах. Нормотворческая деятельность Мэйса также создала образец для федерального законодательства США, запрещающего дискриминацию в отношении лиц с физическими недостатками (поправки в Закон о домах 1988 года и поправки в Закон об инвалидах 1990 года).

В 1989 году Рон создал Центр «Доступное жилье» (Center for Accessible Housing), который впоследствии стал центром универсального дизайна штата Северная Каролина.

Интересы Мэйса не ограничивались только функциональными вопросами, он рассматривал понятие проектирования разнообразных продуктов и окружающей среды как с позиции эстетики, так и доступного использования. Мэйлс понимал «Универсальный дизайн» как направление проектирования, содействующее разработке средовых и предметных объектов, адаптированных для использования различными категориями пользователей. Генеральные подходы данной доктрины опираются на положения «концепции безбарьерного проектирования» (Barrier-free design), предполагающей свободу передвижения, использование широкого спектра устройств для людей с ограниченными возможностями. Архитектор Мэйлс последовательно рассматривал данный термин с точки зрения его художественной составляющей.

Давайте зададимся вопросом, кто из живущих на Земле людей может считать себя по-настоящему здоровым человеком? И кто они такие — абсолютно здоровые люди? Это космонавты, а, может, бойцы спецназа или выдающиеся спортсмены? Возможно, что люди этих категорий действительно обладают идеальным здоровьем. Но таких среди нас — от силы 0,00000001%. У остальных же потребителей имеются разнообразные ограничения по здоровью. Отсюда — возрастающее внимание к принципам универсального дизайна. Добавьте сюда и достижения современной медицины, позволяющей людям даже с тяжелыми врожденными дефектами и полученными травмами компенсировать функциональные недостатки, увеличивать продолжительность жизни и активно включаться в жизнь общества. Предметно-пространственная среда, разработанная с учетом требований

данного направления дизайна, удобна в использовании не только для инвалидов, но для всех остальных членов общества. Благодаря усилиям дизайнеров и архитекторов, на улицах городов сооружены удобные съезды и пандусы, изготовлены специальные автобусы и трамваи, наклоняющиеся при посадке пассажиров и оборудованные компактными подъемниками [2].

Сегодня Всемирная Организация Здравоохранения (ВОЗ) отмечает стремительный рост числа инвалидов во всех странах. Данная ситуация затрагивает интересы всех стран, и она напрямую не связана с уровнем экономического развития государств. Увеличению числа инвалидов способствуют непрекращающиеся войны и природные катаклизмы, голод и генетические особенности развития в различных регионах, недостаточный уровень медицинского обслуживания. В настоящее время число инвалидов в большинстве стран превышает 10 процентов от общего числа населения, и эта цифра неуклонно растет.

В Российской Федерации на учете в органах социальной защиты населения на учете по инвалидности состоит около 10 млн. человек — это около 6,8% всего населения страны. По оценкам независимых экспертов, ситуация в России значительно серьезнее: в ситуации, когда в стране снижается общая численность населения, эксперты отмечают, что более 35 млн. человек находятся на диспансерном учете по поводу хронических заболеваний и около 40 млн. человек ежегодно проходят курс реабилитации в стационарах. В результате травм и тяжелых заболеваний постоянно возрастает доля инвалидов I и II групп и снижается число инвалидов, трудоспособность которых полностью или частично восстанавливается после реабилитации. Сложившаяся в настоящее время в стране кризисная ситуация, связанная с общим состоянием здоровья россиян, вызвана и недооценкой санитарной и социальной роли развития физической культуры. Как никогда остро стоит проблема внедрения в практику новых оздоровительных технологий и более эффективного использования технологий физической культуры и оздоровительных процедур — достаточно эффективных, а в некоторых случаях и единственно целесообразных для полного или частичного возвращения людей с различной степенью инвалидности к нормальной жизни в социуме. Экстенсивное развитие проблемы инвалидности обусловило

появление новых областей человеческих знаний, учебных и научных дисциплин. Поэтому в данной работе пристально рассматриваются пути выхода из критической ситуации с помощью дизайна и в особенности его нового направления, носящего название «универсальный дизайн» [2].

Принципы универсального дизайна

Термин «ограниченная мобильность» заимствован из зарубежной проектной практики. С его помощью обозначаются ситуации, в которые часто попадают инвалиды с травмами опорно-двигательного аппарата. Кроме того, данный термин описывает проблемы широкой группы потребителей, в силу разных причин лишенных возможности свободно передвигаться как внутри помещений, так и в открытом пространстве. В первую очередь, к ней относятся маленькие дети и пожилые люди, чьи конечности недостаточно уверенно поддерживают самих пользователей. Бесспорно, к этой же категории относятся люди, залечивающие те или иные травмы или находящиеся в послеоперационном периоде. Такие же неудобства могут испытывать беременные женщины и молодые родителя с ребенком на руках или в коляске. Если подвести итог, то окажется, что особого отношения со стороны проектировщиков требуют не 10% населения, относящиеся к тем или инвалидным группам, а 90% населения. Именно такую цифру называют серьезные исследователи, глубоко анализирующие функциональные возможности населения планеты. И следующий естественный вопрос: возможно ли предусмотреть столь разные по характеру требования к состоянию предметно-пространственной среды? Ответ, тем не менее, известен, он проистекает из работ пионеров инклюзивного дизайна и безбарьерной архитектуры — Рона Мэйса и Сэлвина Голдсмита. Имя данного подхода — «универсальный дизайн»!

Итак, практика последних лет позволила сформулировать основные принципы «универсального дизайна».

— Равенство в использовании. Средой, объектами и предметами могут пользоваться все потребители, в том числе и люди с ограниченными возможностями.

— Гибкость в использовании. Данный принцип подразумевает использование различных изделий как левшами, так и правшами.

— Простое и интуитивное использование. Каждый пользователь без специальной подготовки в состоянии определить, как пользоваться тем или иным устройством.

— Легкость в восприятии информации. Любая информация должна доносится до потребителей в различных приемлемых формах и обладать простотой и доходчивостью.

— Возможность совершения ошибки. Никто из пользователей не застрахован от совершения той или иной ошибки. Объекты и отдельные изделия должны разрабатываться с учетом совершения подобных промахов и предохранять пользователей от вредных последствий в результате подобных неверных действий.

— Минимализация физического усилия. Учитывая разницу в возрасте и физических кондициях пользователей, изделия должны разрабатываться в расчете на минимальные усилия при их использовании.

— Размер и пространство для использования. Каждому потребителю требуется свое пространство для маневра при движении внутри помещений и в открытом пространстве. С этой целью проектировщики должны особенно тщательно определять наклоны, радиусы и ширину проемов для облегчения передвижения маломобильных групп населения [3].

Инклюзивный дизайн: полезные технологии и приложения

Рассмотрим, какие возможности предоставляют нам современные гаджеты: компьютер, планшет и смартфон. Разработчики современных электронных устройств по умолчанию учитывают ограничения, возникающие у потребителей с ограничениями по зрению, слуху и передвижению. Прогресс в данной области неумолимо идет вперед, и специальные возможности появляются у большинства операционных систем и устройств. В настоящее время разработано множество сервисов и приложений, упрощающих использование подобных устройств потребителями [5].

1. Windows.

У систем Windows и ОС X разработаны опции, облегчающие потребителям с ограниченными возможностями применять данные системы при пользовании интернетом.

На операционной системе Windows10 устанавливается режим «Прослушивание текста», при этом закадровый диктор озвучивает текст, при наведении курсора на соответствующую строку. Для просмотра на экране мелких элементов используется экранная лупа. Данные сервисы незаменимы для людей с ограниченными возможностями и подтверждают гуманитарную направленность разработок лидеров электронной индустрии.

2. Apple.

На сайте Apple размещен русскоязычный раздел «Универсальный доступ». Данная опция предусматривает дублирование сообщения голосовой функцией, увеличение изображений и текстов, инверсию цветов и автопроизношение. Данная функция незаменима для людей с ограничениями, разрабатывающими различные проекты, получать знания и развиваться духовно.

3. Google.

Для разработчиков программного обеспечения портала Google также в числе приоритетов требования людей с ограниченными возможностями. Среди основных свойств — закадровое проговаривание текста и аудио-интерфейс. Пользоваться данными опциями можно в браузере Google Chrome и приложении Google-документы.

4. Be my eyes.

Широкими возможностями обладает приложение для смартфонов под названием Be my eyes. Устройство применяется слепыми и слабовидящими пользователями. При необходимости, для определения местоположения субъект направляет встроенную камеру на необходимый объект, при этом камера подключается к гаджету зрячего партнера, объясняющего в режиме on-line месторасположение и характер нужных объектов. Разработчики приложения на своем сайте разместили ролик, демонстрирующий пример подобного взаимодействия, позволяющий слабовидящему обнаружить необходимую вещь в комнате.

5. Яндекс Разговор.

На портале «Яндекс» появилось приложение «Яндекс Разговор», используемое гаджетами на платформе Android. Данный сервис предназначен для общения слабослышащих и немых пользователей

с партнерами без ограничений. Пользователь, вызывающий слабослышащего, наговаривает текст в обычном порядке в микрофон. Его разговор преобразовывается дешифратором в текст на экране гаджета. Возможен и обратный порядок, при котором слабослышащий пользователь набирает текст клавиатурой, а его корреспондент получает голосовой сигнал на свой телефон. Данное приложение хорошо зарекомендовало себя при организации подобных опосредованных контактов между людьми.

6. Метро для всех.

Как известно, метрополитен изначально сооружался без учета требований маломобильных групп населения. Программа «Метро для всех» ставит своей целью облегчить перемещение подземным транспортом людям с ограниченными возможностями. Разработчики программы создали специальное мобильное приложение, предлагающее пользователю оптимальный маршрут с учетом непредвиденных обстоятельств и сложностей трафика. Широта охвата данного проекта — большинство крупных европейских городов. Ощущается острая необходимость внедрения подобной программы и для российских мегаполисов.

7. Устройство Tecla.

Многие пользователи вынуждены пользоваться различными гаджетами, не приспособленными для людей с ограниченными возможностями. Разработчики компании Tecla обеспечили доступ к электронным устройствам маломобильной категории пользователей. Управление гаджетами осуществляется с помощью вспомогательных устройств. Субъект с помощью одной кнопки получает возможность совершать необходимые операции и приводить устройства в рабочее состояние.

8. Онлайн кинотеатр для слепых.

Многие люди с ограничениями по зрению способны воспринимать звуковую дорожку в кинотеатре, но не могут следить за развитием сюжета фильма. Разработчики учли данную особенность слабовидящих и в 2011 г. применили технологию, позволяющую всем пользователям воспринимать происходящее на экране. Реализована данная технология в сети Интер-нет. Изображение фильма выводится на экран любого



Рисунок 1. Прибор «Finger Reader»

гаджета, оно способно менять контрастность, яркость, кегли шрифтов и т.д. Сайт предусматривает считывание контекста любого фильма с помощью шрифта Брайля.

9. Smooth.

Опыт маршрутизаторов метрополитена помог в 2014 г. разработчикам сервиса Smooth прокладывать маршруты в городском пространстве и обходить любые препятствия. Программа Smooth способна проложить любой пеший маршрут и предусмотреть обход помех и различных препятствий. Несомненно, подобные приложения будут полезны как для маломобильных пользователей, так и для всех категорий пользователей.

10. Менеджер «Сезам».

Наряду со шрифтовыми и звуковыми дублерами, разработчиками мобильных приложений создаются программы, обеспечивающие альтернативные виды коммуникации. На платформе Android внедрено приложение «Сезам», обладающее способностью облегчать общение пользователям с затруднениями речи. Электронщики использовали для диалога экранный язык рисованных иконок.

11. Finger Reader.

Одной из проблем людей с ослабленным зрением является чтение печатных изданий. Разработчики гаджетов с 2014 г. предлагают пользователям данной категории специальный прибор — «Finger Reader» (рис. 1), делающий доступным этот вид досуга. Прибор имеет вид кольца со встроенной камерой, обладатель устройства делает пальцем горизонтальные движения слева направо. Камера сканирует текст, процессор перерабатывает информа-цию и выдает ее в голосовой форме вовне.

12. Звуковое зрение vOICe (2011 г.).

Более сложную и со-вершенную систему распоз-навания предлагает

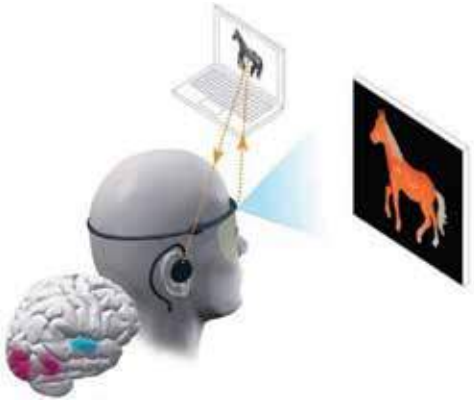


Рисунок 2. Звуковое зрение vOICe.

людям с проблемами зрения Сис-тема vOICe (рис. 2). Компьютерная программа «Голосовое зрение» позволяет слепым и слабовидящим самостоятельно ориентироваться и передвигаться в различных пространствах. Встроенное сканирующее изображения устройство изучает окружающую среду и трансформирует визуальные объекты в кодированные звуковые сигналы. Далее устройство использует возможности суррогатного зрения пользователя, преобразующего аудио сигнал в некое подобие монохромного изображения, помогающего ориентироваться слепому.

13. Сурдофон.

Еще одно сервисное приложение разработано компанией «Сурдофон» в 2007 году. Данная программа считывает аудио информацию и преобразует ее в визуальный сурдоперевод. Таким образом, для данной категории пользователей формируется комфортная среда общения.

14. Segway для инвалидов.

Современные разработчики стараются не только создавать удобные устройства для маломобильных групп населения, но и заботиться об их внешнем облике. Благодаря творческому коллективу дизайнеров и конструкторов из Японии, в 2012 году было создано устройство WHILL (рис. 3). По функции являясь инвалидной коляской, данная конструкция ближе по облику Segway. Скорость передвижения устройства также значительно выше, чем привычного агрегата, а облик сродни концепт-карам.

За основу внешнего облика принят образ наушников. Два электродвигателя встроены в колеса, что позволяет коляске успешно мане-



Рисунок 3. Segway для инвалидов

врировать. Управление устройством осуществляется ручкой в форме скобы. Наклонами скобы вперед и назад коляска разгоняется и тормозит. Бортовые аккумуляторы позволяют коляске разгоняться до 20 км/ч и преодолевать расстояния в 30 и более километров. Данное перспективное устройство открывает новую страницу в стилистике устройств для маломобильных групп населения [6].

Дизайн оперирует не только отдельными предметами, технологиями, материалами, функциями и т.д., но полностью формирует жизненную и коммуникативную среду. Дизайнер подключает и обеспечивает доступ к социальным и смысловым коммуникациям путем включения в дизайн всех возможных пространств и самого человека. Одной из главнейших гуманистических характеристик дизайна является его внимание ко всем группам потребителей. Одной из важнейших категорий пользователей являются представители маломобильных групп населения [7]. И здесь дизайн реализует один из своих важнейших принципов: «То, что удобно людям с ограниченными функциями, удобно и всем пользователям в независимости от пола, возраста и функциональных характеристик!» [7]. Таким образом, дизайн осуществляет одну из своих наиболее значимых функций — гуманитарную. Именно забота о здоровье и удобстве человека была декларирована пионерами дизайна в XX веке и с тех пора стала предметом постоянного профессионального внимания наиболее передовых проектировщиков.

Библиография:

1. *Goldsmith Selwyn*. Designing for the Disabled: The New Paradigm. — Royal Institute of British Architects, 1967. — С. 56–90.

2. URL: http://www.innovanews.ru/info/news/hightech/1039/ (дата обращения: 20.08.2016).

3. URL: http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/169793-bezopasnost-podderzhka-kommunikatsii-peredacha-emotsiy-i-drugie-oblasti-primeneniya-umnyh-tkaney (дата обращения: 20.08.2016).

4. URL: http://gizmod.ru/2011/12/14/segway-dlya-invalidov/ (дата обращения: 20.08.2016).

5. URL: http://nlo-mir.ru/tech/18527-sovremennye-tehnologii-na-polzu-invalidam.html (дата обращения: 20.08.2016).

6. URL: https://www.miloserdie.ru/article/inklyuzivnyj-dizajn-13-poleznyh-tehnologij-i-prilozhenij/ (дата обращения: 20.08.2016).

7. URL: http://innotechforinv.blogspot.ru (дата обращения: 20.08.2016).

С.А. Смирнов

РОЛЬ ПРЕДПРОЕКТНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Материалы статьи обобщают опыт специалистов компании «Смирнов Дизайн» в области предпроектных исследований, а также описывают оригинальные методики и современные дизайн-технологии по выявлению потребительских предпочтений, которые позволяют разрабатывать систему параметров и требований к оборудованию или среде и применяются при проектировании продуктов промышленного дизайна. Приведенные примеры разных подходов в дизайн-исследованиях могут быть использованы в научных и образовательных целях, а также для дальнейших теоретических изысканий.

The materials of article generalize experience in the field of pre-project researches by «SmirnovDesign» specialists, and also describe original techniques and modern design technologies for identification of consumer preferences which allow to develop system of parameters and requirements to the equipment or to the area and are applied in designing of industrial design products. The given examples of different approaches in design researches can be used in the scientific and educational purposes, and also for further theoretical researches.

Ключевые слова: промышленный дизайн, дизайн-исследование, предпроектное исследование, методики исследования.

Keywords: industrial design, design research, pre-project research, research methodology.

Говоря о промышленном дизайне и о роли предпроектных исследований, прежде всего стоит отметить важную функцию дизайна, которая делает его уникальным явлением и отдельным

видом проектно-художественной деятельности [1]. Справедливо задать вопрос: что отличает дизайн от декоративно-прикладного искусства? С нашей точки зрения, прежде всего, наиболее значимыми отличиями являются наличие функциональной составляющей и связь с серийным производством. Это довольно спорное утверждение ввиду того, что само значение слова «дизайн» весьма размыто в наше время, существует множество трактовок данного термина. Зачастую понятие «дизайнер» отождествляют с такими специальностями, как декоратор, иллюстратор, флорист, стилист и так далее.

Для большей ясности и профессиональной оценки мы рекомендуем использовать определение «промышленный дизайн», оно наиболее полно отражает специфику предмета в данном случае и помогает акцентировать внимание на конкретной области проектной деятельности или «художественного конструирования».

Действительно, дизайн в современном мире является важной составляющей любого бытового или промышленного предмета, созданного человеком. Подавляющее большинство этих изделий произведено промышленным способом, иначе говоря, они серийные, что, несомненно, ставит определенные задачи, которые не может игнорировать дизайнер-разработчик.

Важно отметить и функциональную сторону дизайна. Если не рассматривать эстетический аспект, то можно сказать, что все объекты, наделенные функцией, попадают в сферу деятельности дизайнера.

Также существенным является аспект конкурентной борьбы. Промышленный дизайн порожден конкуренцией и является инструментом конкурентной борьбы, в самом широком смысле этого слова. На практике мы все наблюдаем, как промышленные изделия соперничают за право быть красивее и эффектнее, надежнее и дешевле, а также быть функциональнее аналогов и иметь возможность быстрее завоевать рынок и так далее. Иногда формы конкуренции [2] далеки от нашего обычного понимания. Например, если речь идет об утомляемости оператора сложной системы управления крупного промышленного объекта, то можно сказать, что дизайнер борется с предыдущими поколениями подобных систем и с аналогичными разработками других специалистов. В этом случае успех измеряется

не количеством проданного товара, а надежностью разработанной системы.

Таким образом, возникает острый вопрос: кто и как должен разрабатывать новые продукты и объекты, которые будут соответствовать целому ряду критериев, позволяющих им быть успешными?

Такого рода задачи всегда стояли перед производителями, но в современном мире во многом эти факторы так или иначе связаны с будущим потребителем и его предпочтениями, привычками, вкусами и другими очень субъективными моментами. В свое время, более ста лет назад, когда промышленный рост привел к увеличению количества продукции и, вследствие этого, к более высоким требованиям к ее качеству со стороны пользователей, первыми, кто взялся за решение таких сложных междисциплинарных задач, были архитекторы и художники. Именно специалисты, которые творчески решали сложные и неоднозначные задачи, смогли ответить на этот вызов, причем отвечать на поставленные практические вопросы они начали путем досконального изучения технологий изготовления, комбинаторики, вкусов потребителей.

Изучением дизайнерских методик, наиболее эффективно использующихся фирмами производителями промышленных изделий, занимались и зарубежные и российские авторы. Среди них можно отметить публикации Тима Брауна «Дизайн мышление в бизнесе. От разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей», Карла Ульриха и Стивена Эппингера «Промышленный дизайн. Создание и производство продукта» (2007 г.). Изучению вопросов, связанных с ведением успешных дизайн-проектов, посвящена работа М.Пресса и Р.Купера «Власть дизайна: Ключ к сердцу потребителя» (2008 г.). Среди актуальных отечественных авторов следует отметить исследования Екатерины Храмковой (Дизайн-агентство Lumiknows), занимающейся разработкой инновационных продуктов и выработкой дизайн-стратегий. Изучением потребительских типологий и дизайн-программ занимался Д.А.Азрикан [3–6].

Все вышеперечисленные исследования, как правило, имели аналитический, прикладной характер, в них отсутствует технология оценки и прогнозирования, определения потребительских предпочтений для каждого конкретно-разрабатываемого продукта, многие методики

уже потеряли свою актуальность и неприменимы для современной ситуации на рынке промышленного дизайна.

Таким образом, можно отметить, что вопросы потребительских предпочтений рассмотрены многими теоретиками и практиками промышленного дизайна, но их практической реализации в полной мере нет.

На сегодняшний день существует крайняя необходимость в точном выявлении и прогнозе потребительских предпочтений по различным видам промышленной продукции на этапе предпроектных исследований. Это вызвано тем, что большинство маркетинговых агентств проводят приблизительную, поверхностную оценку и анализ, оперируя общими сведениями о потребителе и его предпочтениях. При этом отсутствует цепочка маркетолог — конечный продукт. В большинстве случаев разработка конечного продукта оторвана от материалов маркетинговых исследований, что сказывается в дальнейшем на эффективности всего дизайн-процесса, а вместе с ним и на успешности продаж уже готового промышленного изделия.

В чем же сложность данного вопроса и почему так важен междисциплинарный подход в его решении?

Проектирование и изготовление предметов окружающего мира — многоэтапный процесс, затрагивающий многие виды человеческой деятельности. Он включает в себя знание рынка и конкурентов, понимание потребителя и сценарии использования изделия, оснащение производства и организацию цепочки поставок. Этот список можно продолжать и детализировать.

Опираясь на многолетний практический опыт компании «Смирнов Дизайн» и актуальные дизайн-исследования, мы выделили три основные группы факторов определяющих успех продукта:

1. «Потребитель»;
2. «Бизнес»;
3. «Технологии».

Сразу стоит оговориться, что границы этих групп размыты, многие факторы тесно взаимосвязаны. Например, если, с точки зрения бизнеса, будущий продукт нацелен на низкий ценовой сегмент, то в технологии изготовления необходимо учесть низкую себестоимость, но сохранив

при этом приемлемую для потребителя эстетическую ценность. Таким образом, возникает своего рода конфликт, причем это очень типичный случай, из-за того, что стоимость изделия в продаже является решающим фактором для успешной реализации.

«Потребитель» — персона, на которую в наше время направлено все внимание дизайнера-разработчика. Действительно, именно потребитель становиться главной фигурой, если речь идет о промышленных товарах. Однако стоит отметить тот факт, что в ситуации существующего перепроизводства и перенасыщенности рынка различными предложениями, конечный покупатель стал очень избирательным и даже избалованным, он хорошо осведомлен о качестве ассортимента товаров. Новые интернет-технологии позволяют максимально быстро найти и внимательно изучить все технические характеристики и эстетическую составляющую продукта и его аналогов. Например, даже если рассматривать такую профессиональную сферу как, медицина, то и здесь эффективность работы врача с прибором является главным критерием при проектировании оборудования. Так или иначе, все вопросы, связанные с нуждами, привычками и вкусами потребителя, а также сценарии использования являются важнейшей сферой исследований.

«Бизнес» — это большая группа факторов, которые отвечают на вопросы, связанные с целями и возможностями создания нового продукта. Разработка нового изделия или объекта предполагает большую комплексную работу базирующуюся, в том числе, и на экономике. Дизайнеру важно понимать, какие ресурсы будут инвестированы в проект, и как будет осуществлен возврат инвестиций. На первый взгляд, это вопрос очень далекий от дизайна и проектирования, но если посмотреть глубже, то окажется, что это также ключевой фактор. По сути, именно бизнес заказывает разработку продукта и формирует требования к его качеству. К этой категории, несомненно, относятся все вопросы, связанные с маркетингом и состоянием рынка. Приведем несколько примеров.

Во-первых, если рынок подразумевает большое количество изделий, то это приведет к абсолютно иным технологиям серийного производства с более дорогим оснащением в начале и дешевым изготовлением

в тираже, что, несомненно, принципиальным образом повлияет на конструкцию и дизайн, впрочем, как и наоборот, малые тиражи требуют соответствующих подходов в проектировании. Во-вторых, сильное влияние на дизайн могут оказать инвестиционные возможности бизнеса. Если компания, такая как Эппл, может себе позволить вложить в будущий продукт миллиарды долларов инвестиций, то это открывает перед дизайнером большие горизонты возможностей, но также и создает много сложностей и ответственности. В тоже время, российский бизнес зачастую испытывает серьезные трудности с инвестициями, и часто это вопрос выживания. Дизайнер может и должен решить все возникающие противоречия.

«Технологии» — третья группа важных факторов, непосредственно влияющих на внешний облик и суть продукта. Технологии производства и внедрения являются жестким ограничителем возможностей, и разработчик вынужден следовать заданным технологическим требованиям. Например, медицинский лазерный аппарат, который греется во время работы, необходимо дезинфицировать в едком горячем растворе методом погружения в автоклав. В этом случае дизайнер не может себе позволить делать легкие решетчатые конструкции или применять пластики, которые мы привыкли видеть в быту, поэтому при разработке оборудования большое внимание надо уделить решению именно этого вопроса.

Если созданный прибор отвечает всем технологическим требованиям производства, удобен в эксплуатации врачу и, в тоже время, имеет приемлемую для рынка себестоимость, кроме того, выглядит, согласно эстетическим требованиям рынка, то такой продукт ждет успех. На примере этой модели хорошо видно, как взаимодействуют все три группы факторов: потребитель, бизнес, технологии. И предпроектные исследования, в данном случае, берут на себя важную роль формирования глубинного понимания сути и образа будущего продукта. В ходе исследования создается «дизайн-стратегия» — точное описание всех параметров будущего продукта. Иными словами, это техническое задание на проектирование, которое включает в себя весь спектр знаний и решений, полученных во время исследований.

Любые «дизайн-исследования» можно условно разделить на несколько этапов: кабинетные исследования, полевые исследования, анализ информации и синтез стратегии.

Разные продукты и изделия требуют углубления в совершенно различные области знаний, поэтому очень часто требуется осознать и придумать методику получения этих знаний. Иногда планирование и разработка методики могут занимать столько же времени или даже больше, сколько и само исследование. Например, при исследовании психоэмоционального состояния игрока лотереи в момент покупки билета [7] специалисты компании «Смирнов Дизайн» создали большое количество стендов и материалов, которые влияли на выбор и реакцию игрока. Генерация методики и подготовка материалов заняли почти месяц, а сами исследования были проведены в течение нескольких дней.

Таким образом, почти каждое предпроектное исследование включает в себя этап планирования, создания или модернизации существующей методики. Можно выделить основные подходы и методы, использующиеся дизайнерами для проведения сбора и анализа информации.

Методики, применяемые дизайнерами компании «Смирнов Дизайн» в процессе исследований, можно разделить по принципу способа получения информации на пять типов.

1. «ЭМПАТИЯ». Самый глубокий способ погружения и получения детальных и самых достоверных данных. Наблюдения в реальной ситуации, проживаем ее сами. В этом случае дизайнер ставит себя на место пользователя / бизнесмена / производителя и наблюдает всю ситуацию, погружаясь в реальную среду. При этом он изначально не отягощен познаниями в исследуемой области, поэтому со стороны становятся заметны основные недостатки, к которым реальные пользователи привыкли и не воспринимают это как проблему.

При таких исследованиях специалист видит всю ситуацию изнутри, замечая все нюансы, о которых никто сознательно не рассказал бы. Здесь уместны термины: «эмпатия», «этнографические исследования», «фотофиксация», «видеофиксация». Как правило, современный режим работы позволяет дизайнеру использовать эту методику не в полном

объеме, а лишь фрагментарно, но данный вид исследований является ключевым для дизайнера-аналитика.

Можно привести много примеров из актуальной практики «Смирнов Дизайн», они касаются различных областей, где проводились предпроектные исследования. Это наблюдение за работой медиков в проектах по разработке аппарата искусственной вентиляции легких (2016 г.) и разработке томографа (2012 г.); наблюдение за продажами зажигалок или наблюдения за детьми в детском саду, где дизайнеры фактически на определенное время становились воспитателями.

Очень показательным является пример наблюдений, которые проводились в 2004 г. при формировании технического задания на разработку дизайна неонатальной техники. Дизайнеры компании фактически целый месяц трудились в двух московских и двух петербургских неонатальных центрах, наряду с обычными врачами и медсестрами. Они надевали белые халаты и участвовали во всех сценариях работы клиник. Первые дни медперсонал с опаской и напряжением смотрели на «чужаков» с фототехникой, но буквально через пару дней мы начали получать ценнейшие данные и информацию, которая позволила нам точно сфокусировать дальнейший план разработки проекта. Фото- и видеоматериалы содержали огромное количество обнаженных проблем и идей, которые сами врачи не могли осознать и были удивлены, проанализировав эти данные вместе со специалистами. Именно поэтому термин «этнографические исследования» очень подходит для описания этого метода.

2. «ИМИТАЦИЯ». Имитация ситуации использования или продажи проектируемого прибора. Эту методику дизайнеры используют, когда по каким-то причинам не имеют возможности наблюдать за существующим процессом. Характерный пример — проект разработки аппарата по продаже билетов Гослото. Невозможно наблюдать за процессом покупки билетов лотереи в терминале и, тем более, невозможно было изменять среду вокруг, поэтому мы сами создали муляжи «терминалов» и ситуацию, близкую к покупке. При этом также ведутся наблюдение, фото- и видеофиксация, но не проводится интервью. Это важно, так как человек, рассказывающий о том, как он покупает, и человек покупающий — это два разных сценария, с отличными процессами мыслительной деятельности.

К этой методике можно отнести также и исследования, которые проводятся в фокус-румах (специальные помещения для проведения фокус-групп). На этих мероприятиях дизайнеры показывают респондентам различные карточки и объекты, при этом дизайнер старается создать ситуацию, в которой человек максимально близко показывает истинную реакцию на те или иные объекты. Несмотря на внешнее сходство данной работы с работой классической маркетинговой форкус-группы, по сути, мы имеем совершенно другое действие — мы проводим индивидуальные исследования, где стараемся не расспрашивать людей и тем более не давать им совместно что-то обсуждать, а наблюдаем за реакцией каждого индивидуально. Без большого количества фото- и видеотехники очень сложно провести такое массовое исследование. Обычно в таких группах участвуют 8 человек респондентов и 3–4 дизайнера-исследователя.

3. «ИНТЕРВЬЮ». Методика опроса — это сбор данных через других людей, то есть мы не сами наблюдаем процесс, а спрашиваем у участников, как это происходит. При этом важно, чтобы люди были разные и выступали в разном качестве: например: продавец — покупатель, производитель — пользователь, врач — пациент, воспитатель — родитель, то есть нужны разные точки зрения, чтобы уравновесить субъективизм.

Примеров использования такой методики очень много, общение с экспертами и пользователями тоже является обязательным шагом в любых предпроектных исследованиях. Например, когда разрабатывались стартовые тумбы для ныряния в бассейн, дизайнеры подробно интервьюировали как тренеров, так и спортсменов, что позволило нам более полно и объективно понять нюансы сценариев использования этих тумб.

4. «ЧЕРЕЗ ВЕЩИ». Методика сбора данных — косвенная, через вещи; этот подход похож на детективное расследование — через улики. Мы делаем выводы из того, в каком положении, в каком состоянии находятся вещи, имеющие отношение к проектируемому объекту. Например, многое может сказать порядок, поломки или даже беспорядок. Это актуально, если мы понимаем, что, спрашивая, мы рискуем получить субъективные, недостоверные данные.

Хороший пример этой методики — «Дизайн-исследование и разработка школьного ортопедического ранца», которую проводили специалисты «Смирнов Дизайн» в 2015 г. Бесполезно интервьюировать детей, велика вероятность того, что они нафантазируют или, как минимум, не вспомнят нужные детали. А вот заглянув в их рюкзаки, можно сделать много важных и адекватных выводов. Получив большое количество фотографий содержимого школьного ранца (было задействовано более 600 школьников разного возраста), наши дизайнеры очень точно воссоздали реальные потребности в организации внутреннего пространства ранца и сценарии его использования в течение учебной недели и года.

К этой методике можно отнести визуальную оценку. Например, что выбирает человек, какими вещами себя окружает, как ведет себя, как организует свое пространство. Этот способ исследований хорош тем, что полевая часть работ моментальна и фотофиксация здесь — основной инструмент. Дизайнер должен сделать как можно больше фотографий (это удобно, так как не отвлекает тех, для кого делается проект), далее в офисе подробно анализируем полученные фото: ищем общее — после обобщения материала появляется вывод.

К этой методике можно отнести обзор аналогов, так как это также косвенная информация о том, что нужно пользователю, как это продать, какие технологии лучше подходят и т.п.

5. «ЧЕРЕЗ ЯВЛЕНИЯ». Это способ поместить исследуемое в контекст культуры, рынка или еще какого-либо окружения. Например, изучение трендов и культурных ценностей. Исследуя цвето-фактурные предпочтения потребителей мобильных телефонов при разработке точных рекомендаций для компании LG, мы детально рассмотрели влияние нашей истории, культуры, политики, географии и проч. на эти предпочтения. Изучая вещи, казалось бы, далекие от цвета и текстуры телефона, мы делаем конкретные выводы и прогнозы, касающиеся точных рекомендаций CMF (Color Material Finishing — аббревиатура и устойчивое понятие, относящееся к цвето-фактурным параметрам объектов) характеристик будущих изделий.

Все пять групп методик сбора информации необходимо взаимопересекать для более объективного анализа. Как правило, внутри каждого проекта мы комбинируем методики. Это позволяет

нам проверять свои данные. Если информация, полученная одной методикой, подтверждает информацию, полученную другой методикой, мы считаем ее достоверной.

Важно отметить, что данные методики скорее относятся к процедуре сбора информации, но не менее важно впоследствии грамотно обработать и проанализировать эти данные и простроить стратегию.

Отдельно хочу отметить важную функцию дизайн-исследований.

Дизайнер во время исследований должен стать экспертом в области разрабатываемого продукта, причем его компетенции должны распространиться на все сферы вокруг успеха продукта (бизнес, потребитель и технологии). Только после того как дизайнер станет экспертом, он сможет гарантированно разработать нужный и успешный продукт.

Дизайн-исследования также делают экспертом заказчика проекта и всех лиц, принимающих решения в процессе разработки, внедрения в производство и вывода на рынок. Все эти люди, несомненно, могут быть экспертами — каждый в своей области. Но результат исследований и дизайн-стратегия обобщают эти компетенции, выравнивают систему координат, что, безусловно, помогает в принятии общего решения. Компания «Смирнов Дизайн» уже более десяти лет не имеет проблем с выбором варианта дизайна заказчиком, хотя с этой проблемой сталкивается большинство дизайнеров. Это напрямую связано с тем, что дизайн-исследования дают нам с заказчиком единый критерий для оценки результатов работ.

Третья функция актуальна, когда дизайнеры исследуют и формируют стратегию для других дизайнеров и разработчиков. Например, для корейских дизайнеров компаний LG и Samsung мы проводили глубинные исследования и подготавливали материалы для наиболее эффективного восприятия именно дизайнерами этих компаний.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что именно предпроектные исследования являются ключевым фактором успеха в промышленном дизайне. На сегодняшний день на российском рынке в сфере промышленного дизайна существует острая нехватка проведения различного рода экспертных оценок, в том числе по технологиям исследований потребительских предпочтений цвето-фактурных

решений. Используя подобного рода технологии, можно максимально эффективно и оперативно вести бизнес-проекты, разрабатывать инновационные продукты, формировать базу знаний о предпочтениях потребителей по определенной категории продуктов, а также формировать уровень потребительской культуры за счет улучшения эстетической составляющей продукции массового производства.

Библиография:

1. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. — М.: Гардарики, 2008. — 303 с.: ил.

2. *Крысин Л.П*. Толковый словарь иноязычных слов. Конкуренция — соперничество, борьба за достижение наивысших выгод, преимуществ. — URL: http://rus-gos.spbu.ru/index.php/words/show/8014 (дата обращения: 15.05.2016).

3. *Браун Тим*. Дизайн-мышление в бизнесе. От разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.

4. *Ульрих Карл, Эппингер Стивен*. Промышленный дизайн. Создание и производство продукта. — М.: Вершина, 2007.

5. *Пресс М*. Власть дизайна: ключ к сердцу потребителя. — М.: Гревцов Паблишер, 2008.

6. *Храмкова Екатерина*. Дизайн-мышление и его роль в формировании инновационной экономики // Открытые инновации для крупных компаний. — М.: Московская школа управления Сколково, 2011.

7. Дизайн-исследования и разработка терминала продажи лотерейных билетов. — М.: ООО «Смирнов Дизайн», 2012.

А.Г. Пушкарев

ГРАФИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ РАВНОСТОРОННЕГО КРЕСТА

Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия.

Священник Павел Флоренский [1, с. 160]

Впервые равносторонний крест рассматривается как особая геометрическая форма. Мозаичное оптическое пространство, образованное из равносторонних крестов, характеризуется самоорганизацией динамичных форм с широким диапазоном результатов. В статье приведены примеры двойственных графических структур. Показан механизм проявления динамики визуальных сил за счет смены направлений «вращения».

Equilateral cross is a special geometry form for mosaic pattern. It has a long history as symbolic sign in orthodox icons. Main interest for exploring is appearing swastika in patterns from the equilateral cross (synergy effect) and ambiguity of such a forms. Polysemantic patterns through optical space.

Ключевые слова: Равносторонний крест, греческий крест, оптическое пространство, динамика визуальных сил, свастика правая, свастика левая.

Keywords: Equilateral cross, Greek Cross, optical space, swastika right and swastika left, synergy effect, polysemantic patterns.

Множество графических структур, которые используются в современном искусстве, графике, дизайне, прикладном искусстве, представляют собой визуализацию некоторых геометрических форм или закономерностей, им присущих.

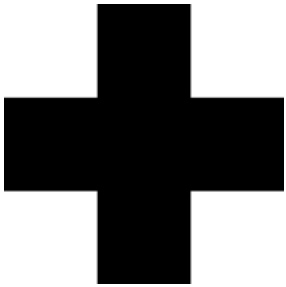


Рисунок 1.
Равносторонний крест

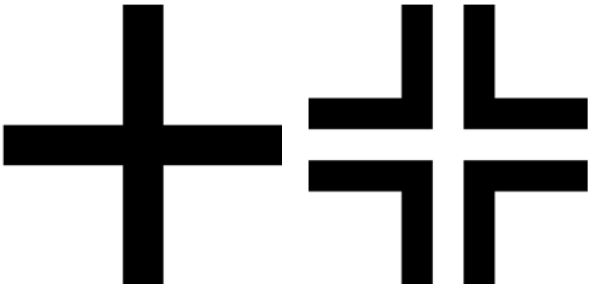


Рисунок 2. Равноконечный крест и крест гаммадион

Наиболее сильное воздействие на зрителя происходит при использовании самых простых геометрических форм — ТОЧЕК, ЛИНИЙ, КРУГОВ, КВАДРАТОВ, ТРЕУГОЛЬНИКОВ, расположенных на плоскости. Эти формы могут быть расположены свободно, в каком-либо порядке или как мозаика. Из треугольников, квадратов, гексагонов (шестигранников) можно построить правильные мозаики (или паркеты), которые возникают в результате равномерного замощения плоскости одинаковыми правильными многоугольниками. Таких мозаик известно всего три, соответственно исходным формам (треугольная, квадратная, шестиугольная). Кроме того, существуют полуправильные мозаики, в которых допускается применение разных многоугольников (обычно два). Существует восемь полуправильных мозаик [2, с. 98]. Кроме указанных трех правильных многогранников, из которых можно построить правильные мозаики, существует еще одна форма с аналогичными свойствами, у которой 12 вершин, все стороны равны, а углы прямые. Эта форма представляет собой *равносторонний крест* (рис.1). Также можно представить этот крест как форму, состоящую из пяти квадратов.

Эта геометрическая форма до сих пор специально не исследовалась как графическая структура со своими возможностями. От квадрата равносторонний крест отличается количеством вершин и происходит от так называемого «греческого» креста. (Наряду с греческим, существует еще «латинский» крест.)



Рисунок 3. Собор Святых Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. XV век, Новгород

Греческий крест *(crux quadrata)* известен с дохристанских времен и описывается как равноконечный крест [3, с. 11]. В этом его отличие от равностороннего креста! Своим названием греческий крест обязан греческому алфавиту. Четыре буквы гамма, расположенные своими углами друг к другу, образуют крест [3, с. 159].

Образование креста из букв греческого алфавита наглядно видно на примере так называемого пустотелого креста, или гаммадиона (рис. 2). Использование греческого креста как христианского иконографического символа нача-лось с 4 века [4, с. 20]. Все три креста можно видеть на иконах.

В иконописи существует тип геометрического орнамента, назовем его «крестовый» орнамент, элементом которого являются равносторонний, равнолучевой, пустотелый крест или их сочетания. Использование креста в орнаментах иконописи ортодоксальной традиции, в частности, на «покровах», «ризах», т.е. одеяниях изображенных персонажей, встречается достаточно часто. Крестовый орнамент варьируется от простого до сложного, от геометрического до растительного (геометрические формы заполнены растительными мотивами) в различных комбинациях. Причем, «крестовый» орнамент в иконописи никогда не используется для одеяний «гражданских» лиц (князей, воинов, работников, крестьян), а только для одеяний узкой группы святых (святителей или отцов церкви). Как правило, это изображения Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и Николая Чудотворца (рис. 3). Крестовый орнамент никогда не использовался в качестве «фона».

Происхождение крестового орнамента восходит к византийской традиции, однако обнаружить его на иконах или стенных росписях



Рисунок 4. Святая Параскева с тремя святителями. XV век, Псков.

ранее XIV века не удалось [5]. Представляется, что кресту и крестовому орнаменту придавалось особое, сакральное значение. Например, крест как символ мировых, «мирообразующих» линий [6, с. 17].

Иконопись давала и дает богатый и разнообразный материал для наблюдения за развитием крестообразных форм. Открытие обратной перспективы в иконе в начале XX века показало возможность иного восприятия и отображения мира, отличного от принятого и закрепленного прямой перспективой. Аналогичное внимание к иконописному орнаменту дает материал для наблюдения и визуальных экспериментов с геометрическими формами.

Орнамент из равносторонних крестов представляет собой правильную мозаику, т.е сплошное заполнение плоскости одинаковыми формами. Отличительной его особенностью является эффект самоорганизации, когда при размещении крестов по их границам возникает форма свастики — динамичного креста. В отличие от обычного креста, свастика (Crux gammata) или гаммадон [3, с. 175], производит впечатление вращения, наподобие спирали. И так же, как у спирали, вращение может быть по часовой стрелке или против часовой стрелки, свастика может быть правосторонняя или левосторонняя (рис. 5).

Необходимо заметить, что крестовый орнамент на облачении Св. Иоанна Златоуста (стоит в центре) (рис. 4) образован из крестов с квадратами и статичен, тогда как облачения Св. Григория Богослова

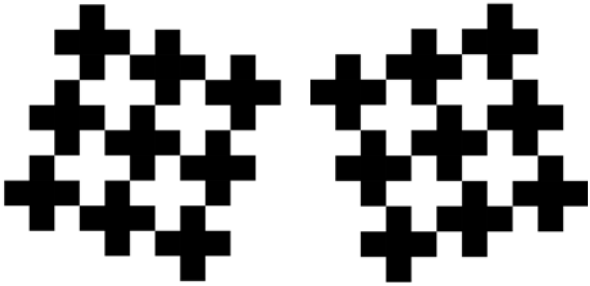


Рисунок 5. Крестовый орнамент с левосторонней свастикой (левый рисунок) и правосторонней свастикой (правый рисунок).

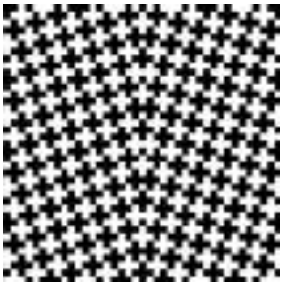


Рисунок 6. Совмещение правой свастики с левой свастикой.

(слева) и Св. Василия Великого (справа) образованы из равносторонних крестов. Причем на облачении Св. Григория Богослова свастика «закручена» по часовой стрелке, а на облачении Св. Василия Великого — против часовой стрелки. Этот факт свидетельствует о том, что иконописец XV века строил крестовый орнамент на облачениях сознательно, с определенным расчетом, чтобы объединить три фигуры и композиционно их выделить. Вероятно, возможны и другие толкования указанного факта, например, символическое и др.

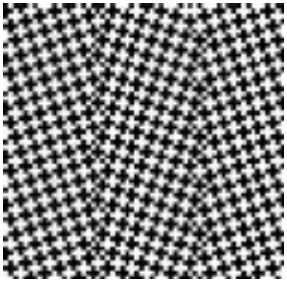


Рисунок 7. Расширение оптического пространства и возникновение образа объемной формы и глубины.

В крестовом мозаичном орнаменте, который мы рассматриваем, возникает движение в виде наклонных полос, причем в зависимости от расположения крестов относительно друг друга меняется движение свастики (по часовой или против часовой стрелки), а также наклон полос (вправо или влево). Если соединить правосторонний и левосторонний орнаменты, то в месте их «встречи» визуально образуются — самоорганизуются — угловые формы (рис. 6).

Соединение нескольких фрагментов крестового орнамента (рис. 7) образует не только динамичные формы со встречным движением,

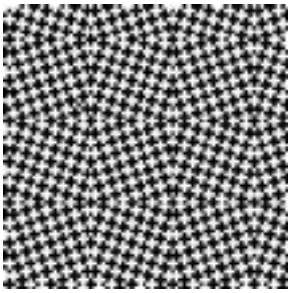


Рисунок 8. Оптическое пространство с колебаниями форм

но одновременно возникает эффект объемной формы и глубины, как в зигзагообразных складках. Это становится возможным за счет расширения оптического пространства, изменения отношения «элемент — площадь покрытия». Особенностью такой объемной формы является то, что невозможно однозначно решить какая складка ближе, а какая расположена дальше, в глубине. В нашем восприятии они могут попеременно меняться местами.

Черно-белые мозаики интересны тем, что образуют оптическое пространство, которое можно модифицировать и развивать. Оптическое пространство характеризуется «динамикой визуальных сил», когда возникает напряжение видимого поля, создающего впечатление перекатывающихся волн, наклонных прямых или подвижных кривых линий, пульсирующих колец, выступающих или углубляющихся объемов и проч. Форма возникает непреднамеренно, как бы сама собой в процессе построения, самоорганизуется. Самоорганизация является очень важным моментом при работе с геометрическими формами образующими мозаику.

Попеременное изменение движения-наклона усложняет форму и создает новое визуальное качество — колебание форм в оптическом пространстве (рис. 8).

Таким образом, характерными особенностями равностороннего креста являются статичность, симметрия, фронтальность, формирующие образ торжественности, незыблемости, вечности. Однако для мозаичного распределения креста на плоскости необходимо сместить формы относительно друг друга. В результате такого смещения плоскость приобретает динамичный характер — наклонные «полосы», которые меняют направление в зависимости от того, вправо или влево смещаются формы, как у свастики, которая может быть «закручена» по часовой стрелке или против нее. Изменение направлений в композиции на плоскости создает визуальный эффект, дематериализующий плоскость и создающий глубину и образ пространства у зрителя. Это пространство не является застывшим, неподвижным. Таким образом, для мозаик



Рисунок 9. Пространственная двойственность на фрагменте крестового орнамента в перспективе

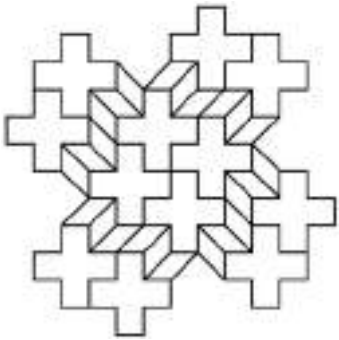


Рисунок 10. Пространственная двойственность на фрагменте крестового орнамента

равностороннего креста являются существенными сплошное заполнение поля орнамента и знаковая двойственность в мозаике; крест и свастика выступают попеременно при зрительном восприятии.

Образ пространства изменяется при активности зрителя, его перемещении относительно карти-ны: в нем возникают динамичные образы, зависящие от изменения угла зрения. На эту особенность обратили внимание художники оп-арта, а также психологи, которые занимались изучением визуального восприятия в 60-е годы XX века. Такое «поведение» картины соответствует эстетической идеологии оп-арта, когда «…зритель вовлекается, становится участником художественного эксперимента» [7, с. 32]. Однако крест не использовался в оп-арте вероятно потому, что способен вызывать дополнительные смысловые ассоциации.

Как уже отмечалось, равносторонний крест в крестовом орнаменте обладает знаковой двойственностью. Некоторые изменения в таком орнаменте дают дополнительные смыслы. Если добавить наклонные линии, то образ меняется и воспринимается еще один эффект, а именно *пространственная* двойственность (рис. 9).

Образ поверхности орнамента меняется в зависимости от «настройки» зрителя: то блок из четырех крестов визуально выступает вперед на зрителя, то углубляется, отступает от него (рис. 10). «Включается» пространственный

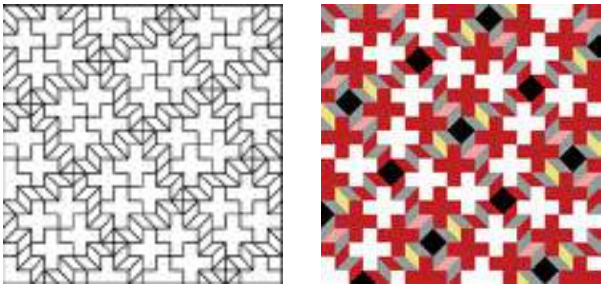


Рисунок 11. Пространственная двойственность в крестовом орнаменте.

эффект, как в некоторых произведениях Виктора Вазарели (о чем я писал в статье, посвященной аксонометрии Вазарели). Длина наклонных линий дает возможность регулировать зрительную глубину (пространственность) орнамента, которая в данном случае минимальная (рис. 11). Интересно сравнить перспективное (рис. 9) и фронтальное (рис. 10) изображения: перспективное изображение несколько ослабляет двойственность, но она не исчезает полностью. Диагональные «ступени» этого орнамента напоминают «лестницу Шредера» — известный эффект пространственной двойственности, который используют современные художники. Например, Тамаш Ф.Фаркаш. «Вращающиеся лестницы» [8, с. 254].

Кадрирование (вычленение) фрагментов крестового орнамента, позволяет акцентировать внимание зрителя на различных узлах структуры. Вверху воспринимаются первично кресты, внизу — свастика (рис. 12).

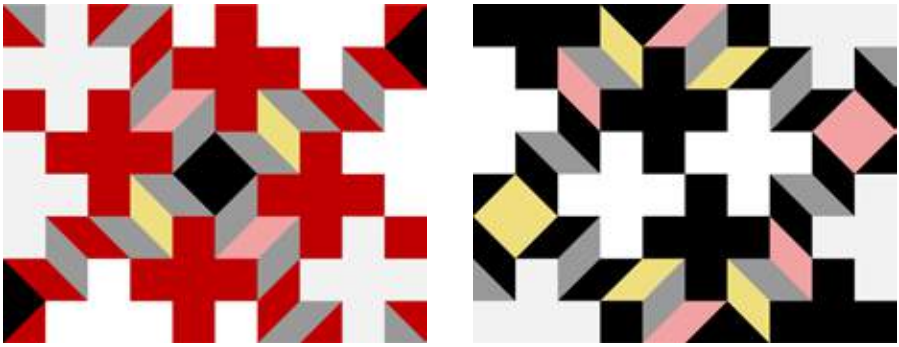


Рисунок 12. Вычленение фрагментов крестового орнамента дает различные визуальные образы структуры

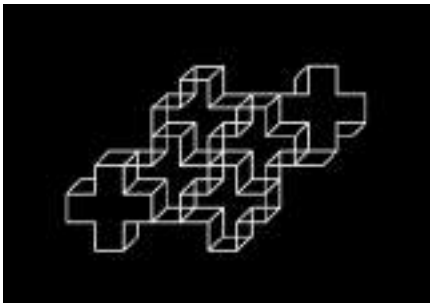


Рисунок 13. Сквозная (каркасная) пространствен-ная двойственность на фрагментах крестового орнамента

Если представить равносторонний крест как объемную мозаичную структуру, то возникает еще один вариант двойственности, назовем ее *каркасная* или *сквозная* двойственность (рис. 13, вверху). Сквозная двойственность зависит от представления формы как «залитой» цветом или в виде каркаса, из одних конструктивных линий.

Прообразом каркасной двойственной формы является так называемый «куб Неккера», конструктивные линии которого позволяют при восприятии менять местами квадраты, образующие переднюю и заднюю грани куба. Это визуальная проблема, которую каждый зритель решает на основании прошлого опыта и ожиданий возможного, а также того, что для него первично [9, с. 6].

Особенностью структуры (рис. 13, вверху), построенной из объемных крестов, является сочетание каркасных форм с непрозрачными — левый нижний и правый верхний кресты непрозрачные. Такое использование форм усиливает двойственность при восприятии, а также создает визуальный парадокс непрерывного превращения одного пространственного положения формы в другое, которое в нашем трехмерном пространстве невозможно. Такого типа визуальные парадоксы называют невозможными фигурами и примеров такого рода изображений разработано много, хотя, как правило, они не двойственные.

Заметим, что тема визуализации четвертого измерения является актуальной в геометрическом направлении искусства. Еще в 1902 году Анри Пуанкаре писал, что «таким же образом, как мы можем изобразить на плоскости фигуру, имеющую три измерения, мы можем сделать это и для четырехмерной фигуры на поверхности с тремя (или двумя) измерениями. Мы даже можем изобразить эту фигуру в разных ракурсах и с разных точек зрения… и изучая целое по этим

частям, мы можем представить четвертое измерение» [10, с. 103]. В конце XIX и начале XX в. многие пытались осмыслить и изобразить гиперкуб (тессеракт) — четырехмерную версию куба. Прежде всего, это Анри Пуанкаре, Чарльз Хинтон, Клод Брэгдон, Петр Успенский [10, с. 59]. Вероятно, идеи П.Успенского изложенные в книге «Четвертое измерение» и на публичных лекциях в 1910–1915 гг., оказали влияние на Казимира Малевича и созданный им супрематизм. Клод Брэгдон писал, что «новые декоративные мотивы следует искать в четырехмерной геометрии» (1915). Сальвадор Дали в картине «Распятие или Гиперкубическое тело», или «Corpus Hypercubus» (1954 г.), изобразил развертку гиперкуба в виде трехмерного креста.

Как правило, проекции гиперкуба в публикациях представлены в виде каркасных моделей [10]. Это оправдано, так как именно каркасное изображение помогает составить представление о сложной многомерной форме. Синтез каркасного и пространственного изображения в крестовом орнаменте (рис. 13, внизу) способствует расширению восприятия двойственных и невозможных форм, проекций многомерных объектов и открывает новые пути в поиске графических структур.

Подведем итоги.

1. Равносторонний крест обладает свойствами правильного многогранника, что позволяет создавать из него правильное мозаичное покрытие.

2. Орнамент, построенный из равносторонних крестов, обладает **знаковой** двойственностью. В нем попеременно можно видеть крест и свастику.

3. В зависимости от визуального поля, крестовый орнамент обладает явно выраженным динамическим оптическим эффектом в виде наклонных полос.

4. Добавление в крестовую структуру наклонных линий формирует **пространственную** двойственность при восприятии орнамента.

5. Использование в крестовой структуре каркасных форм создает еще один вид двойственности, а именно, **сквозную** двойственность и многозначность графических структур на более высоком уровне восприятия, уровне многомерной пространственности.

Библиография:

1. *Флоренский П.А*. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. — 446 с.

2. Сакральная геометрия, нумерология, музыка, космология, или КВАДРИВИУМ: от Пифагора до наших дней. — М.: Эксмо, 2015. — 416 с.

3. *Смирнова И*. Тайная история креста. Все о древнем мистическом символе человечества. — М.: ЭКСМО, 2006. — 236 с.

4. *Koch Rudolf*. The Book of Signs. — Dover Publ, 1955. — 112 p.: il.

5. *Лосский В.Н., Успенский Л.А*. Смысл икон. — М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; Эксмо, 2014. — 336 с.: ил.

6. *Святославский А.В., Трошин А.А*. Крест в русской культуре: Очерк русской монументальной ставрографии. — М.: Древлехранилище, 2000. — 175 с.: ил.

7. *Houston Joe*. OPTIC NERVE. Perceptual Art of the 1960s. — Merrell, 2007. — 208 p.: il.

8. *Baars Paul M*. ILLUSION CONFUSION. The Wonderful World of Optical Deception. — Thames & Hudson, 2014. — 320 p.: il.

9. *Ausbourne R*. VISIBLE MAGIC. The Art of Optical Illusions. — NY.: Sterling, 2012. — 158 p.: il.

10. *Ибаньес Рауль*. Четвертое измерение. Является ли наш мир тенью другой Вселенной. Мир математики в 45 т. Т. 6. — М.: Де Агостини, 2014. — 160 с.: ил.

Все иллюстрации, кроме икон, созданы автором статьи.

О.Ю. Левина

«ГЕНЕРАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА» В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Авторы анализируют историю сложения понятий «генеративная эстетика» и «генеративный дизайн», а также современные тенденции дизайна, основанные на методах разработки графических программ в области айдентики, использующие единые структурно-композиционные алгоритмы.

The authors trace the history of notions «generative aesthetics» and «generative design» and analize contemporary trends in design, based on methods of development of the graphic programs of corporate identity where unified structural and compositional algorithms are used.

Ключевые слова: генеративная эстетика, генеративный дизайн, графические программы и алгоритмы, графический дизайн, айдентика.

Keywords: generative aesthetics, generative design, graphic programs and algorythms, graphic design, corporate identity.

Понятие «генеративная эстетика» вошло в оборот эстетической мысли в 1950–1960-е годы благодаря трудам профессора Штутгартского университета, лидера «штутгартской школы» информационной эстетики, объединившей математиков, дизайнеров, архитекторов, писателей, Макса Бензе [1]. Он преподавал в Ульмской школе дизайна, контактировал с ее лидерами Максом Биллом и Томасом Мальдонадо.

Генеративную эстетику нередко рассматривают как прикладную теорию «машинного», программированного искусства.Абрахам Моль связывал новые трактовки роли художника и феномена эстетического с информационными моделями в искусстве и вычислительной технике [2].

Во всех случаях речь идет о философско-эстетическом описании и анализе создания художественных произведений (артефактов), в

которых используются формализуемые алгоритмы и программы [3].

Многие произведения искусства XX и XXI века представляют собой кинетические и интерактивные объекты, поля возможностей формообразования, некие незавершенные процессы. Зритель вовлекается в процесс их «досоздания», каждый раз индивидуально реагируя на тот или иной концепт.

Особенно это относится к произведениям концептуального искусства, в которых существует лишь текстом заданная ситуация и по-своему расшифровывает тот или иной «ребус».

Алгоритмы и программы, переведенные уже в графические формы, формы своеобразных структурно-графических полей, стали востребованы в графическом дизайне и в сфере проектирования современной айдентики.

Яркий пример подобного рода представляет фирменный стиль Московского музея дизайна, разработанный голландской студией графического дизайна «Лава» (LAVA) [4]. Айдентика представляет собой набор графических форм, полученных на основе сетки из пересекающихся прямых линий. Это, по сути, структурно-графическое поле, напоминающее известные в графическом дизайне конфигураторы знаков. Подобными же сетками пользовались и дизайнеры шрифта, что позволяло им сохранять пропорции и характер начертаний букв. В истории дизайна мы неоднократно сталкивались с применением подобных сеток при проектировании знаков и пиктограмм для Олимпийских игр.

В случае с айдентикой для Московского музея дизайна это бесконечное структурное поле превратилось в фон для сайта, печатной продукции, демонстрируя, как из этой структуры появляются те или иные графические формы, фирменный знак, верстка буклетов, программ конференций и т.д. Стиль задает программу формообразованию, программу генерации вариантов. Вариативность и динамика крайне необходимы при включении в систему айдентики видеоприложений: коротких роликов, презентаций, заставок [5].

Для классического искусства центральной является фигура автора. Авторское видение сформировало школы, течения, направления в искусстве, архитектуре, дизайне. Картина меняется в начале XX века: с приходом промышленной революции происходит переосмысление

роли автора в культуре. Массовое производство ставит новые задачи перед художниками, и возникает новая цель — создание, выработка визуального языка для тиражирования, некоей универсальной формы для каждого нового объекта. Унификация становится духом времени. Художники стремятся обобщить привычное, упростить конструкцию и добавить функциональности.

Функция определяет направление стилеобразования, модуль создает пространство. Отсюда — стремление к красоте, приоритет функции над формой. Пиком функционального дизайна становятся 1950–1970-е годы, это годы расцвета швейцарского интернационального стиля в графическом дизайне. Авторское начало скрыто системой правил и норм. Принадлежность к той или иной территории или стране отсутствует, нет привязки ко времени создания. Главной задачей становится создание технологичных и работающих механизмов, способных служить удобству, максимально очистить форму от лишнего.

В настоящее время авторское участие претерпевает новые изменения. В виртуальном пространстве, где каждый может создавать и без труда делится этим со всеми, границы авторства размыты. Понятие национального, культурного, авторского, уникального практически исчезает и трансформируется в принцип «тотального общения», симбиоза авторов и объектов.

Технологии только усиливают эту тенденцию. Усиливается фактор коллективного авторства. Технологические преимущества начинают выходить на первый план и играть все более значимую роль. Но как технология может повлиять на автора? Какая роль отведена ей? Принципы взаимодействия автора и вычислительных систем лежат в основе понятия генеративного дизайна.

Генеративный дизайн — перспективное и современное направление дизайна, на стыке программирования и мультимедийных проектов. Оно соединяет в себе классический подход дизайн-мышления и новейшие технологии программирования.

Генеративность позволяет создавать уникальный динамический образ там, где до этого существовала только статика. Генеративность позволяет создавать системы формообразования, определяющие узнаваемость облика многих разнохарактерных изделий и элементов

среды, элементов айдентики того или иного предприятия, фирмы, корпорации, бренда.

Итальянский архитектор Челестино Содду (Celestino Soddu) дал следующее определение генеративной архитектуры и дизайна: «Это морфогенетический процесс, использующий алгоритмовые структуры, нелинейные системы для бесконечно уникальных и неповторимых результатов, созданных посредством кода (выступающего в роли идеи) так же, как это воплощено в природе» [6]. Он подчеркивает нелинейность, вариативность и близость этой системы формообразования к законам природы.

Это определение в чем-то нивелирует позицию автора (в данном случае, дизайнера). Генеративный дизайн, по своей сути, стремится создавать что-то «живое», способное реагировать на внешние факторы, развиваться, меняться, жить. Да, пока речь не идет о полноценной независимой форме, изменения все равно ограничены заданными рамками и алгоритмами программного кода, но доля вариативности (в некоторых случаях довольно большая) присутствует всегда. Дизайн перестает быть подконтрольным своему автору.

Программы формообразования — основа генеративного дизайна. Принципы генеративного дизайна начали формироваться еще в начале 90-х годов, но первые значимые эксперименты пришлись на 2000-е. Одним из примеров первых экспериментов с генеративной айдентикой служит работа студии Sagmeister 2007 года для музыкального центра Casa da musica в Порту [7].

За основу был взят силуэт архитектурного ансамбля центра — сложный многогранный объект, построенный в 2005 году по проекту Рема Колхаса и Эллен Ван Лоона (Rem Koolhaas and Ellen van Loon) [8]. Его трехмерная модель стала логотипом. Так получилось, что логотип существует не только в одной плоскости, но и переходит в пространство объема, — каждая его сторона может работать как фирменный знак. Для формирования плакатов — основного носителя стиля музыкального центра — было решено взять принцип генеративности. Программный код анализирует фотоизображение исполнителя и раскладывает каждую из граней логотипа по цветам изображения. Каждый раз — уникальная колористическая гамма, в рамках одного графического объекта,

удачное решение задачи тиражируемости стиля на плакаты как самого востребованного носителя.

Генеративный метод здесь работает только отчасти, финальные плакаты — все также дело рук дизайнера, а не машины. Получающиеся формы не вписываются автоматически в параметры плаката — это все еще приходится делать вручную. Тем не менее, студия не прекращает свое исследование и продолжает рассматривать генеративный дизайн как перспективное направление (так, уже в 2015 г. создается новая работа для компании Fugue, исследующая взаимодействие графики и музыки).

В профессиональной дизайнерской среде все чаще звучит термин «динамический лого». Во-первых, речь идет об анимации логотипа для интернет-рекламы и информации. А во-вторых, бывает, что необходимо варьировать логотип в зависимости от характера деятельности подразделений компании.

В чем же характерное отличие классического дизайна от генеративного подхода? Так ли они не похожи?

Процесс генеративного дизайна также начинается с поиска проектной идеи и ее визуального воплощения, которая станет основой будущего стиля. Следующим этапом разрабатываются правила создания стиля, в рамках которого он может существовать, задаются параметры. Определяются метаданные, на основе которых алгоритм и будет формировать дизайн. Метаданными может быть любая информация — имя автора и количество страниц в его произведении (если мы говорим о генерации серии обложек для книг), ритм музыки (если, к примеру, создавать генеративные обложки для музыкальных альбомов), даты, координаты времени и пространства, названия — любые данные могут стать основой метабазы.

На основе этого программист создает программный код, который, основываясь на заданных параметрах и используя метаданные, выдает готовый дизайн-макет.

Дизайнер является разработчиком и носителем идеи, он продумывает условия, но дальнейшие этапы работы, реализация зависят от программ обработки данных.

Такой подход позволяет создавать невероятно гибкие системы, раскладывающиеся на разные носители, самостоятельно. Можно

менять правила и параметры и получать новый результат, оставаясь в рамках стиля. Мы видим не просто коллективное авторство, но симбиоз автора и кода, человека и технологии.

Динамичность рождает огромное количество вариантов, любой из которых является частью общего стиля.

Одним из примеров генеративного подхода в брендинге служит айдентика Ассоциации EPFL alumni. Когда колледж решил задуматься о модернизации процессов обучения, решено было так же полностью изменить и айдентику компании. На смену простому шрифтовому решению, не особенно выделявшемуся из сотни таких же, требовалась новая идея. Ассоциация обратилась к дизайн-студии Enigma. Результатом работы стал не один логотип, а вариация из более чем 100 000 новых символов.

Генеративность обуславливается постоянными изменениями, потоком новых студентов, новый учебный год — новые люди, новый логотип! Знак представляет собой сложную структуру пересекающихся линий. Разнообразие колористической гаммы дает еще больший разброс вариантов логотипа.

Идею генеративности как главного отличительного принципа в современном дизайне выбрала для себя студия Universal everything. Для каждого проекта команда разрабатывает сложнейший алгоритм, который ложится в основу стиля. Для компании Nike студия разрабатывает концепцию вставки. Фирма, выпускающая самые технологичные и профессиональные кроссовки, «говорит» не столько о спорте, сколько о культуре, искусстве и технологиях бега. Эти принципы легли в концепцию мультимедийного проекта, в нем линейная графика на экране складывается в целый вихрь, реагирующий на движение проходящих людей. В зависимости от скорости и характера движения меняется и характер линий. Это способ показать, что каждое движение имеет смысл, имеет значение и визуальное воплощение. Мы видим непосредственное взаимодействие человека и графического образа.

Другим примером можно считать айдентику агентства Moving Brands для Communication Management. Весь стиль строится на простых геометрических штрихах, и в нем нет сложной графики или анимации. Логотип представляет собой шесть рядов вертикальных линий. Линии

могут менять угол расположения и свою толщину. Линии меняют направления вместе, под воздействием некого центра притяжения, подобно стаям птиц. Таким образом, мы получаем систему из огромного количества вариаций логотипа, который меняется, реагируя на движения курсора на экране. Узнаваемая эмблема запоминается сразу и считывается на расстоянии. Большое внимание в работе над генеративным дизайном уделяется не столько графике и внешнему облику, сколько проработке концепции, идеи, логики развития. И зачастую в ходе изучения и работы над проектом дизайнеры проводят целые исследования. Здесь мы видим активное изучение законов физики, магнитных полей, притяжения. Именно эти характерные изменения становятся основой данного стиля, цвет и форма элементов, скорее, уходят на второй план.

Генеративный дизайн специфичен, и схема работы с таким стилем несколько отличается от привычной. В ходе создания фирменного стиля сервиса Webinar.ru мы задумались над задачами айдентики для данной компании. Суть сервиса — изменить привычный подход к обучению. С помощью современных технологий и новых возможностей каждый человек может получить доступ к сотне тысяч лекций и курсов из любой точки земли. Каждый человек сам может стать лектором и делится знаниями со всеми. Сервис — живая, меняющаяся структура, каждую секунду создается новый курс, новый вебинар. Нас заинтересовала именно эта функция изменения, постоянной трансформации. Решение рассматривать генеративный подход как ключевой в данном проекте было обоснованным. Сфера применения стиля — не только логотип и набор стандартных фирменных элементов; в данном случае, необходимо было решить проблему создания обложек для вебинаров. Сервис состоит из контента (вебинаров); у каждого вебинара есть своя обложка, для каждого она должна была быть уникальной, при этом оставаясь в рамках единого стиля. Но как создать сотню, тысячу вариантов? Даже при создании большого количества разнообразных обложек их количество с каждым днем будет неизменно расти. Основа сервиса — люди, создающие вебинары, именно они формируют его облик.

Невозможно прогнозировать действия людей, но возможно взять их

культурный опыт, эмоциональные и функциональные предпочтения за точку отсчета. Так появилась идея генерации.

В основе концепции лежит идея вселенной: сервис — это меняющееся пространство, оно зависит от пользователей и от курсов, которые они создают, то есть в глобальном смысле сервис состоит из пользователей. Каждый новый вебинар — единица в общей системе, частица, формирующая огромный мир.

Дать возможность самим пользователям создавать стиль — решение рискованное, сложное, но правильное. В данной ситуации дизайнеру важно было лишь придумать верный алгоритм, который будет выдавать необходимое количество вариаций в рамках единого стиля. В основе — алгоритм, формирующий паттерн из абстрактных метабольных частиц. Их цвет, количество, форма, а также движение основываются на ряде метаданных, взятых из базы сервиса. При создании вебинара пользователь указывает определенную информацию — название мероприятия, его длительность, тему, начало лекции, теги для поиска, рейтинг автора и частоту мероприятий. Именно эти данные и лежат в основе паттерна.

Так, на размер паттерна будет влиять популярность автора: если его лекции популярны — количество метаболов будет расти. Это поможет решить проблему выделения самых популярных лекций. Для удобства: цвет паттерна зависит от тематики мероприятия. Лекции о космосе и лекции о дизайне будут отличаться по цвету, что также поможет визуальному разделению интересных тематик.

Данных достаточно много, так что даже два одинаковых мероприятия, созданных одним автором, будут иметь немного разные обложки, ведь они будут отличаться временем проведения вебинара.

Этот принцип легко ложится на другие форматы и носители стиля. Так, используя алгоритм, но изменив исходные данные, можно разработать уникальные визитки. В качестве метаданных будет использоваться контактная информация сотрудника — имя, фамилия, должность, номер телефона.

Все — от обложки папки до суперграфики на стенах офисного здания, принты на майках или даже логотип — создается путем генерации и обработки данных.

Что дает нам такой подход? Во-первых, огромные возможности

для тиражирования стиля. Генеративный дизайн позволяет добиться гибкости и независимости системы. Теперь для создания нового элемента дизайна не нужен сам дизайнер. Достаточно просто установить правильные параметры, и программа сама выдаст новый паттерн, останется лишь проблема отбора лучших из получившихся вариантов. Гибкость системы позволяет ей быть интерактивной, есть возможность использовать не только конечную стадию образования паттерна, но и промежуточные этапы, создавая на основе этого видеофрагменты. Программа айдентики становится более долговечной и способной к самоподдержке.

Но, при всей перспективности данного подхода, он еще не столь распространен. На данном этапе разработка генеративной айдентики занимает в разы больше времени, чем разработка классического дизайна. При этом большая часть ресурсов уходит на исследование, написание и проверку верных алгоритмов, конвертации изначальных кодов в рабочие коды для веб-интерфейсов и печати. Также сложно говорить об универсальности такого подхода. Не каждый проект требует такого большого объема ресурсов и сложного алгоритма. Часто самая сложная часть работы является поиском проекта, который нуждается в генеративной графике.

Современные авторы черпают композиционные идеи и эстетические принципы в творчестве художников-абстракционистов 1960–1970-х годов. Полотна таких графиков и художников, как Сол Левитт, Майкл Нолл, Манфред Мор, вдохновляют многих дизайнеров. Математическая красота и простая геометрия, воспетые еще в начале XX века, направление минималистского «конкретного искусства» (concrete art) 1960-х годов получили второе рождения в эпоху интернет-технологий. Генеративный дизайн все еще остается территорией экспериментальных, новаторских, зачастую, выставочных проектов, находя применение в архитектуре и промышленном дизайне, видео и анимации, прежде всего.

Автор уже не является полноценным исполнителем процесса, в некотором роде он даже не контролирует его, но при этом без автора ни одна, даже самая современная, технология не будет иметь смысла. Несмотря на прогресс, ни один дизайн-проект не возможен без авторской идеи, которая

закладывает основу для всего. Генеративный дизайн ставит перед автором сложную задачу — разработать не просто решение одной отдельно взятой проблемы, а создание правил и законов для формирования сотен генерируемых программой решений, продолжая свое существование уже вне автора. Наверно, именно это является наиболее интересным моментом в развитии профессии дизайнера сегодня.

Примечания:

1. См., например: *Арнхейм Р*. Новые очерки по психологии искусства. — М., 1988, 1994.

2. *Моль Абрахам Антуан*. Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966. Нередко используется и еще один термин — «генеративное и эволюционное искусство» (Ф.Гэлэнтер, В.Лэтхэм, Г.Нес).

3. Этот вопрос активно обсуждается философами. См., например: Медиафилософия IV. Методологический инструментарий медиафилософии. Сборник тезисов / под ред. А.И.Иваненко. — СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2010. — 129 с.

4. Московский музей дизайна. Графическая программа айдентики. Студия Lava-design, Нидерланды. 2015. — URL: http://lava.nl/projects/moscow_design_museum (дата обращения: 12.05.2015).

5. URL: http://www.moscowdesignmuseum.ru (дата обращения: 11.06.2016).

6. Челестино Содду (Celestino Soddu) — архитектор, профессор отделения Генеративного дизайна в Миланском политехническом университете, директор Лаборатории генеративного дизайна Миланского политехнического университета. — URL: http://www.celestinosoddu.com (дата обращения: 12.06.2016).

Работы архитектурно-дизайнерской студии представлены на сайте: URL: http://www. generativedesign.com (дата обращения: 12.06.2016).

7. URL: http://sagmeisterwalsh.com/work/all/casa-da-musica/ (дата обращения: 08.02.2014).

8. URL: http://www.archdaily.com.br (дата обращения: 10.02.2015).

Библиография:

1. *Арнхейм Р*. Новые очерки по психологии искусства. — М., 1988, 1994.

2. *Моль Абрахам Антуан*. Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966.

3. Гусейнов Р.Ф. Система визуальной информации ВО «Союзэлектроприбор». — Техническая эстетика. — 1981. — № 10.

4. Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. — СПб.: Алетейя, 2010. — 288 с.

5. *Содду Челестино (Soddu Celestino*). Генеративный дизайн. — URL: http://www.celestinosoddu.com (дата обращения: 12.06.2016).

А.М. Моржухина

ИНТЕРАКТИВНОЕ МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ КАК РЕЗУЛЬТАТ КОНВЕРГЕНЦИИ СРЕДСТВ И ВИДОВ КОММУНИКАЦИИ

В статье анализируется современное состояние мультимедийных изданий, в том числе интерактивных электронных периодических изданий. Мультимедийные журналы рассматриваются как результат конвергенции нескольких средств коммуникации, что позволяет электронным журналам становиться более независимыми от печатных форм.

Current state of multimedia editions, including interactive electronic periodicals, is analyzed in the article. Multimedia magazines are considered as a result of convergence of several means of communication, which lets electronic magazines become more independent from printing forms.

Ключевые слова: мультимедиа, интерактивное приложение, периодическое издание, мультимедийный контент, электронный журнал, конвергенция средств коммуникации.

Keywords: multimedia, interactive application, periodical, multimedia content, digital magazine, convergence of several means of communication.

На современном этапе развития цивилизации главнейшим каналом коммуникации в мире является Интернет: газеты, журналы, радио и даже телевидение уступают ему в качестве трансляторов информации. Залогом стремительного развития Всемирной сети стало ее соответствие таким важнейшим требованиям к современному медиапространству, как мобильность, универсальность, скорость, интерактивность, возможность составить объективную картину мира с разных точек зрения на происходящее в нем.

Полиграфическая отрасль, появление которой в свое время также придало мощнейшее ускорение темпам обмена информацией между людьми, на протяжении своей почти шестивековой истории пережила многочисленные революции. Какова степень ее готовности к очередному революционному скачку, обусловленному переходом основных средств коммуникации в интерактивный сетевой мир? Ответ на этот вопрос мы получим, исследуя мультимедийную составляющую интерактивных периодических изданий. Главный акцент в настоящей работе будет сделан на конвергентный дизайн, что ставит перед автором задачу рассмотреть синтез смежных видов систематических искусств и их взаимное влияние в интерактивных мультимедийных журналах.

Важно отметить, что конвергенция нескольких видов искусств в мультимедийных интерактивных периодических изданиях ранее не исследовалась в работах российских ученых.

Тем не менее отдельные аспекты интернет-публикаций оказывались в фокусе внимания многих авторов: особенности интернет-версий и сайтов периодических изданий рассматривались А.А.Беляевым, Ф.Т.Гроздановым, Д.А.Золотаревым и др. [1, 2, 3, 4, 5, 6]. В своих работах исследователи отмечали функциональное и стилистическое слияние способов представления материалов. Ученые утверждают, что теперь интернет-версии и сайты электронных журналов способны удовлетворить потребности потребителя в получении информации различного уровня.

Близкие рассматриваемой теме проблемы сценарного искусства, кинорежиссуры и монтажа анализировались в работах М.В.Демидовой. Исследователь сделала предположение, что мультимедиа в интерактивных изданиях можно рассматривать «наряду с кино … как особый вид экранного искусства, который не только объединяет средства других искусств, но и пользуется этими средствами при создании художественного образа в ином, новом синтезированном качестве…» [7, с. 29].

И.В.Кирия делает упор на том, что интерактивные медиа дают пользователю «псевдовыбор», и утверждает, что мультимедиа взаимодействуют тремя способами. Первый — дополнение (например, когда текст дополняется видеорядом или иллюстрацией). Второй — иерархия представления информации (например, когда менее важная

информация подается в отличной форме). Третий — например, когда несколько видов подачи сообщения упрощают восприятие информации [9, с. 13–14].

Особенности интерактивной среды, отличия и преимущества современных печатных изданий описаны У.Эко и Ж.-К.Карьером и др. Исследователи пишут о недостатках электронных изданий, сравнивая книгу с колесом. «Книга — как ложка, молоток, колесо или ножницы. После того, как они были изобретены, ничего лучше уже не придумаешь. ...Возможно ...страницы будут делаться не из бумаги. Но книга останется книгой». В своей книге «Не надейтесь избавиться от книг» авторы рассуждают о недостатках в использовании электронных носителей и неудобствах пользования электронными книгами [8].

Очевидно, что в настоящее время СМИ совершают новый виток в своем развитии, переходя на цифровую форму подачи информации. Методы передачи сообщений объединяются и, как следствие, усложняются, чтобы стать реально действующим кросс-медийным потоком, имеющим большую практическую значимость и востребованность. Данное исследование призвано помочь дизайнерам в этих условиях более грамотно структурировать работу над интерактивными мультимедийными периодическими изданиями и грамотно использовать ресурсы и технические возможности, что в результате повысит уровень издаваемого продукта.

Частично на возникновение мультимедийных публикаций воздействовало появление коммерческого и мобильного Интернета, в то время как предпосылки появления новой парадигмы обширнее. Они связаны со сближением технологий и тенденций развития на рынках издательского дела и полиграфии, программного обеспечения, телекоммуникаций и так далее. В последние годы наблюдается конвергенция цифровых средств коммуникации. Она проявляется в усилении взаимосвязи технологий и эстетических особенностей различных видов искусств (экранных и кино искусств, печатного и компьютерных). Отрасли, некогда существовавшие независимо, объединились в новую, мультимедийную систему коммуникативного пространства. В разные годы многие крупные исследователи предрекали, что печатные СМИ обречены на исчезновение: «Газета не вынесет

конкуренции со стороны телевидения и уже тем более Интернета» [10].

Периодические электронные медиа ныне рассматриваются (по изначальному предположению) как результат сближения трех видов искусств (экранные виды искусств и кино, печать, компьютерная индустрия) — и как новый этап эволюции печатного средства коммуникации, так как во многом способ представления материала по-прежнему тяготеет к печатному аналогу (хронологически переход к цифровой форме обработки информации происходит на протяжении ни много ни мало последних 35 лет).

Исследователи выделяют пять способов передачи информации [9, с. 18], которые имеют свои предпосылки появления в связи с развитием человечества:

жесты (невербальный контакт) — один из первых способов передачи информации, заключающийся в использовании поз, мимики, жестов и т.д.;

речевое сообщение — заключается в передаче информации посредством речевого кодирования;

изобразительное сообщение — заключается в передаче информации посредством изображений (один из первых носителей информации);

звуковое сообщение — заключается в передаче информации посредством слышимой информации;

письменное сообщение — заключается в передаче информации посредством письменного кодирования информации; является одним из важнейших носителей информации.

Исторически сложилось, что разные виды СМИ использовали предпочтительно одно из средств коммуникации: газета — печать (письменное сообщение, реже — изобразительное); радио — речевое обращение; телевидение — изобразительное обращение. Конкретно поэтому с появлением каждого нового вида средств массовой информации предыдущие не уходили в небытие (вопреки прогнозам многих экспертов, предсказывавших, к примеру, с появлением радио постепенное исчезновение печатной периодики).

Ключевой для нас термин «конвергенция» первым употребил Уильям Дерем в 1713 году в сочинении «Physico-Theology». Приведем определение, раскрывающее этот термин: «Стирание границ между

медиа как средствами обоюдной коммуникации, такими как телефон, почта, телеграф, и как средствами массовой коммуникации, такими как пресса, радио и телевидение» [8, с. 23–24].

Рассмотрим, что же означает «стирание границ» в практическом смысле. На каком уровне эти границы исчезают? Профессор Университета штата Мичиган Джеффри МакКи-Мейсон утверждал: «Поскольку все становится цифровым, транспортировка одной формы контента ничем не отличается от другой. Биты есть биты» [12, с. 43]. Соответственно, цифровая конвергенция означает такой мир, в котором у людей есть доступ к любым идеям и образам, когда-либо написанным, сфотографированным, нарисованным и высказанным. Кроме того, важными аспектами являются сближение устройств (гаджетов) воспроизведения информации и сближение услуг (появление различных услуг на базе цифровых сетей и устройств; сюда можно определить социальные сети, чаты, блоги и т.д.).

На рис. 1 отображены элементы, возрастающая со временем степень пересечения которых дает нам новые возможности в оформлении и структуризации мультимедийных публикаций.

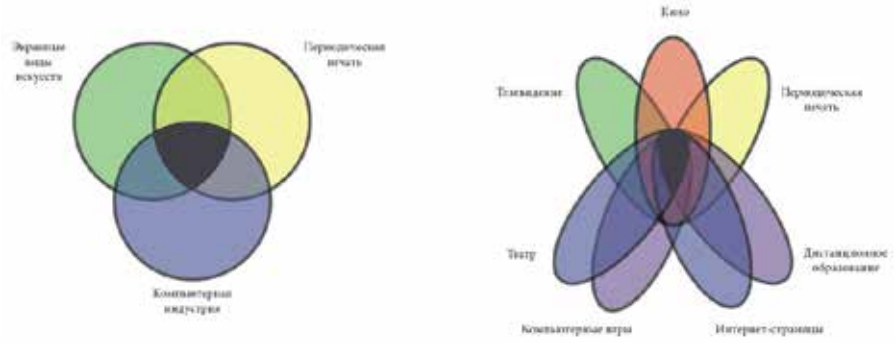


Рисунок 1. Конвергенция средств коммуникации. 1978 и 2015 гг.

1. Большинство интерактивных мультимедийных периодических изданий на данный момент нужно рассматривать как результат эволюции печатных. Опыт журнального дизайна, накопленный за его долгую

историю, переносится и в оформление электронных изданий. Так как важнейшим элементом содержания интерактивных мультимедийных публикаций остается текстовая информация, то роль печатного искусства, типографики и шрифтового оформления переносятся в интернет-среду, претерпевая определенные видоизменения в связи со сменой носителя. Появление гипертекстовых сообщений меняет линейный способ прочтения текстовых блоков [7]. Появляется возможность перехода между содержимым различных статей. При этом эстетические особенности полосы набора, шрифтовой гармонии и типографических композиций сохраняются и в электронных изданиях.

Можно выделить «классические» аспекты печатного искусства, по которым строится страница мультимедийного интерактивного приложения:

полоса набора — сохраняются требования к эстетичности и удобочитаемости текстовых блоков, соотношению кегля гарнитуры и интерлиньяжа;

типографика — актуальны законы типографики, ритмика, контрастность, формы и контрформы;

законы верстки — необходимо единообразие верстки всех полос издания; элементы декора и навигации видоизменяются, но функционально остаются;

структура журнальной формы — начальные и концевые полосы, иерархия статей и рубрикация переносятся в интерактивное издание без изменений; заголовочный комплекс сохраняет свою структуру и функциональность.

2. Интересным в мультимедийных публикациях является то, что в них присутствует элемент «компьютерной игры». Он дает пользователю «псевдовыбор»: поскольку «поверхность» публикации не открывается целиком, как, например, в обычной газете, когда читатель видит весь материал одномоментно, зритель каждый раз создает свой собственный путь прохождения интерактивной статьи, в индивидуальном порядке переключаясь между собственно текстом, ссылками, графикой и т.д. Оформление такой «игровой» составляющей очевидно тяготеет к оформлению компьютерных игр.

Еще один важный аспект интерактивной статьи состоит в том, что без деятельного вмешательства зрителя контент не будет отражаться во всей полноте. Таким образом, в интерактивные мультимедийные публикации пришло много инфографики. При этом далеко не всегда указатель на активацию мультимедийного контента предлагает недвусмысленное «нажми сюда», «перейди сюда» и т.д. — некоторые маршруты навигации прокладываются интуитивно. Тем самым у читателя формируется представление о возможности выбора. Дизайнер же должен очень четко предвидеть возможные действия читателя, в зависимости от целей публикации угождая его желаниям или управляя ими. Как писал В.Е.Бирюков: «Навигация по приложению, в отличие от перелистывания страниц бумажного издания, не является автоматической. Каждый элемент страницы, не имеющий очевидного смыслового или конструктивного характера, может быть воспринят пользователем как элемент навигации; как только пользователь обнаруживает, что это не так, то перестает обращать на такие элементы внимание и может пропустить настоящую навигацию приложения» [1, с. 54].

Из вышесказанного можно выделить основные элементы компьютерной индустрии, дополнившие интерактивные периодические издания. А именно:

страница-свиток — так как понятие разворота в электронном журнале исчезает, страница заимствует у компьютерной индустрии структуру свитка, выявляя горизонтальную, а чаще вертикальную протяженность поверхности;

многослойная структура — взаимодействие слоев и прописанные между ними связи очень напоминают организацию сайтов;

квест — для увлечения зрителя очень актуальным становится игровой элемент; так как страница интерактивная, что подразумевает ответ программы на действия пользователя, становиться весьма важным вовлечение зрителя в процесс игры, угадывание и построение дальнейшего маршрута движения;

инфографика — интерактивное издание подразумевает очень тесную работу пользователя с устройством; для более легкого ориентирования в пространстве страницы требуются «помощники» — их роль берут на себя иконки-указатели на интерактивную составляющую статьи;

прокрутка элементов (текстов, страницы) — функция скроллинга (прокрутки текстов, картинок и страниц) является важным и наиболее часто встречающимся элементом интерактивного издания.

3. Мультимедийная публикация является многоплановым, сложно структурированным организмом. Чтобы глубже погрузить зрителя в атмосферу действия, дизайнерам все чаще приходится прибегать к урокам сценографии. Проектировщик мультимедиа-статей вплотную подходит к экранным видам искусства и кино. Пространство кросс-медийных публикаций все больше походит на многомерную структуру театральных декораций. Но, в отличие от сцены, где актеры находятся в своей среде и, как правило, непосредственно не взаимодействуют со зрителем, интерактивный контент отзывается на запросы пользователя, корректируя в зависимости от его намерений маршрут движения по статье. Элементы мультимедиа (тексты, статичные и движущиеся фоновые иллюстрации, поясняющие и галерейные иллюстрации) находятся в сложной многоуровневой зависимости друг от друга, напоминая смену актеров в кадре, или, наоборот, меняется место действия, а действующие лица остаются те же. Так как в мультимедийных публикациях появляется вектор времени и трехмерное пространство, прослеживается взаимосвязь как с театральным искусством, так и с современным 3D-кино — соответственно, оттуда перенимаются и элементы структурной организации процесса.

Таким образом, можно утверждать, что интерактивное мультимедийное периодическое издание заимствует такие элементы структуры и дизайна страницы, как:

кадр — в электронном издании происходит синтез печатного разворота и кинематографического кадра: теперь страница напоминает что-то вроде многослойной сцены, куда пользователь вызывает того или иного героя; кадры взаимодействуют и друг с другом, при этом читатель никогда не увидит все элементы на странице единовременно;

декорации — пространство страницы видоизменяется, дополняется временем и трехмерными изображениями; как следствие, появляется необходимость декорировать страницу, погружая зрителя в атмосферу происходящего действия;

видео — является одним из наиболее понятных элементов киноискусства; полностью переносится в пространство страницы мультимедийного периодического издания;

звук и речь — также являются неотъемлемой частью мультимедийной публикации: музыкальное и иное звуковое сопровождение помогает глубже воздействовать на читателя;

анимация — заимствование из мультипликационного искусства; подразделение на кадры говорит в пользу того, что анимация является одним из элементов кино в интерактивных мультимедийных изданиях.

По нашему мнению, необходимо в сферу конвергенции включить такие искусства, как телевидение, театр, компьютерную графику и фильмы, игры, а также область иллюстрационного материала во всех его формах, включая книжную графику.

Поскольку мультимедиа на данный момент остаются территорией абсолютно новых рыночных возможностей, здесь еще не сформированы стандарты. Одновременно правы те искусствоведы и полиграфисты, которые утверждают, что «печать никогда не уйдет», так как существует ни с чем не сравнимое ощущение «вещественности», красоты, неторопливости и спокойствия, когда у вас в руках печатное издание — будь то книга, журнал или газета [10]. Наряду с этим пользователи жаждут все более новых технологий, все более широких возможностей обмена информацией, и именно кросс-медийные системы удовлетворяют потребителя по системе «все включено». Первые шаги в освоении этой отрасли были довольно твердыми, но заказчики еще не сформировали стабильный спрос на такой вид услуг, а отраслевые организации пока пытаются осознать способы и области применения новых информационных инструментов (ну и, конечно, нащупать выгоды).

В заключение необходимо отметить, что проблемы, рассмотренные в данной работе, несомненно актуальны и связаны с констатированной конвергенцией трех, исторически сложившихся, форм творческой деятельности, обладающие способностью художественной реализации жизненного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения. Следовательно, мультимедийные

интерактивные периодические издания стоит рассматривать как пространство взаимодействия различных видов информационных блоков и сценариев из смежных видов систематических искусств, таких как кино, книги, компьютерные технологии и игры и т.п.

Данное исследование иллюстрирует необходимость дизайнерам уделять особое внимание, помимо печатного искусства, науке сценографии и интернет-технологиям для разработки грамотного, эстетичного и удобочитаемого макета мультимедийного интерак-тивного периодического издания. В силу того, что электронное издание объединяет в себе несколько форм передачи информации, которые находятся в поле мультимедиа, изученных видов искусств и самых последних средств и видов коммуникации. При грамотном использовании имеющихся знаний мультимедийное интерактивное периодическое приложение сможет выйти на новый уровень развития. Даже столь краткий (в рамках одной статьи) обзор развития кросс-медийных технологий позволяет утверждать, что есть все средства и инструменты для успешного перехода полиграфии в интерактивный сетевой мир.

Библиография:

1. *Бирюков В.Е.* Формирование и структурно-композиционные особенности информационного пространства. Дизайн периодических изданий для планшетных компьютеров. Дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. наук. — М., 2014.

2. *Бирюков В.Е.* Тенденции и тренды развития электронных версий печатных изданий // Вестник МГХПА «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». — 2012. — № 2, часть 2. — С. 218–225.

3. *Бирюков В.Е.* Визуальные и структурные признаки современного периодических изданий и особенности их переноса в цифровую среду // Вестник МГХПА «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». — 2013. — № 4. — С. 300–308.

4. *Беляев А.А.* Особенности графической модели интернет-версий периодических изданий (на материалах итальянских СМИ). Дисс. на соискание уч. степ. канд. фил. наук. — М., 2009.

5. *Грозданов Ф.Т.* Язык молодежных интернет-газет. Дисс. на

соискание уч. степ. канд. фил. наук. — М., 2007.

6. *Золотарев Д.А.* Дизайн печатных изданий в интерактивной среде. Дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — Екатеринбург, 2012.

7. *Демидова М.В.* Проектирование визуально-звуковой композиции в дизайне мультимедиа» дисс. на соискание уч. степ. канд. иск. — СПб., 2006. — С. 29.

8. *Жан-Жак Карьер и Умберто Эко*. Не надейтесь избавиться от книг // Симпозиум / пер. с англ. О.Акимовой. — СПб., 2010. — 336 с.

9. *Кирия И.В.* // Мультимедиа и новые принципы новостей // Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в конвергентные / под ред. А.Г.Качкаевой. — М., 2010. — С. 30–47.

10. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего // The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man // пер. с англ. — М.: Академический проект, 2005. — 496 с.

11. *Ithiel de Sola Pool*. Technologies of Freedom. — Cambridge, MA: Belknap Press, 1983. — P. 23–24.

12. *McKnight Lee W. and Bailey Joseph P.* An Introduction to Internet Economics // The Journal of Electronic Publishing. — 1996. — Vol. 2. Issue 1. — P. 43.

Н.Ю. Казакова

ПРОБЛЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ НАСЫЩЕННОСТИ ИГРОВОГО ПРОЦЕССА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЦИФРОВОЙ СРЕДЫ В РАМКАХ ГЕЙМ-ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются особенности наступления летального исхода у игровых и неигровых персонажей в рамках геймплея, его обоснованность с точки зрения игровой механики и проблемы его визуальной репрезентации, заключающиеся в отборе оптимальных художественно-экспрессивных средств. Также в рамках данного исследования анализируется специфика проектирования сцен насилия и жестокости с целью повышения эмоциональной насыщенности игрового процесса и оценивается вероятность влияния таких эпизодов на повышения уровня агрессии в обществе.

The present article deals with the unique characteristics of designing fatal outcome of playable and non-player characters within the framework of game play and its coherence with game mechanics, as well as the problems of its visual representation concerning the optimal choice of artistic expressive means. The paper also includes the analysis of the specific nature of the development of graphic violence with the view of increasing the emotional intensity of game play and evaluates the probability of the influence of such episodes on the increase in the level of aggression in the society.

Ключевые слова: гейм-дизайн, проектная культура, конфликт, уровень агрессии, дружественный геймплей, игровое поведение, сцены жестокости, игровой прогресс, повествование, индустрия интерактивных развлечений.

Keywords: game design, projecting culture, conflict, aggression level, friendly game play, game behavior, graphic violence, game process, narrative, interactive entertainment industry.

В рамках гейм-дизайна осуществляется проектирование четырех основных составляющих игровой деятельности в цифровой среде, а именно: игровой механики, сюжета или нарратива и визуального ряда, а также идет отбор оптимально подходящих для решения конкретных задач технологических решений. При этом сложность и многообразие процесса разработки игрового проекта, равно как и используемые в нем передовые технологии, не должны отвлекать гейм-дизайнера от главного: понимания сути игровой деятельности и психофизических механизмов, делающих ее в принципе возможной. Любая игра, начиная с обрядов и ритуалов первобытных людей, в процессе проведения которых они выбирали себе определенные образы и разыгрывали, например, сцены охоты с целью обеспечения благосклонности духов и обеспечения таким образом успеха в охоте реальной, и заканчивая современными профессиональными тренингами, также представляющими собой форму игровой деятельности, нацеленной на достижения успеха в реальной жизни, построена на конфликте, разновидности которого могут представлять собой конфликт интересов, амбиций или борьбу противоположностей. Именно конфликтная ситуация, которая еще больше накаляется осознанием того, насколько высоки ставки в случае неблагоприятного для героя исхода борьбы (при этом наивысшей ставкой является вопрос о жизни или смерти героя), является основой драматического напряжения сюжета, напряженность которого обратно пропорциональна количеству времени, отведенного на решение данного конфликта. Более того, в рамках сюжета степень опасности, которой в тот или иной момент геймплея подвергается жизнь героя, тем выше, чем ближе кульминация [1]. С точки зрения гейм-дизайна крайне важно отдавать себе основанный на получении объективных данных отчет в том, насколько высока степень эмоциональной вовлеченности пользователя в перипетии жизненного пути протагониста или иных персонажей игрового проекта, и уметь использовать художественно-экспрессивные и иные профессиональные средства из доступного дисциплине инструментария для повышения данного показателя. В целом же, значительная часть потребителей игровой продукции склонна воспринимать практически любой вид игровой деятельности крайне серьезно. Полноту погружения игрока в реалии мира игры подметил и

профессиональный футболист Б.Шэнкли, сказавший: «Некоторые люди полагают, что победа в футболе — это вопрос жизни и смерти. Я очень разочарован таким отношением… это гораздо более серьезно» [2]. А, следовательно, учитывая тот факт, что любая игровая деятельность имеет в своей основе конфликт, важность проектирования образа врага или антагониста в игровом процессе сложно переоценить. В целом же, степень остроты реакции пользователей на любые, даже малейшие, положительные или отрицательные изменения в «жизни» полюбившихся им персонажей не может не вызывать удивления и является важным фактором, который необходимо принимать во внимание при разработке «с нуля» или модифицировании различных игровых проектов. Говоря об уровне эмоциональной привязанности потребителей игровой продукции к различным, игровым и неигровым, персонажам, можно привести высказывание прославленного кинорежиссера С.Спилберга, заявившего, что видеоигры будут признаны формой искусства только тогда, когда «кто-нибудь сознается, что заплакал на 17-ом уровне» [3]. Однако у любого, кто как потребитель, разработчик или исследователь тем или иным образом воспринимал эмоциональную составляющую игрового процесса, не остается сомнений в том, что если бы причисление к виду искусству зависело бы только от этого критерия, то все споры о категориальной принадлежности видео- и компьютерных игр давно бы уже разрешились, ибо участники игрового процесса и плачут, и иначе выражают свои эмоции, накал которых порой значительно превосходит те, что вызывает просмотр кинофильмов и чтение художественной литературы, и на 17-ом, и на многих других уровнях различных игровых проектов.

Учитывая этот факт, необходимо понимать, что в столь трогательной экосистеме смерть игрового персонажа или его компаньона является мощнейшим оружием в руках гейм-дизайнера, и обращаться с ним надо крайне осторожно. В ранних играх любая оплошность игрока незамедлительно приводила к появлению надписи «Game over» и потере всего, что было накоплено нелегким игровым трудом: очков, прогресса и т.п. С ростом популярности видеоигр с эпизодом наступления смерти стали обращаться гораздо более вдумчиво: появилось такое понятие, как здоровье персонажа и предметы, это здоровье восстанавливающие.

Сюда же относится звуковая (тяжелое дыхание игрового персонажа), визуальная (т.н. «кровавый туман») или тактильная (вибрация джойстика) информация, предупреждающая игрока о плачевном состоянии персонажа и позволяющая избежать летального исхода. При этом в результате проведенных исследований было отмечено, что практически все игроки наиболее болезненно относятся к потере заработанных игровых предметов в результате смерти персонажа. На втором месте расположена потеря игрового прогресса, а на третьем — вычет очков или игровой валюты, которая, как правило, является относительно легко восполняемой. Проанализировав полученные данные, разработчики большинства игр постепенно перестали жестоко наказывать игроков за их ошибки, что сделало геймплей более дружественным для массовой аудитории, зачастую не обладающей отточенными благодаря тысячами проведенных за компьютером часов навыками. Так, выпущенная в 2003 году игра «Prince of Persia: Sands of Time» впервые использовала механику перемотки времени, позволявшей игроку повторно исполнять неудачные прыжки и иные маневры. Однако и после повышения «дружественности» игрового процесса ориентированных на массового пользователя проектов вербальное (пресловутый экран «Game over») и визуальное описание наступления смертельного исхода крайне часто встречается в играх, которые, по определению, должны быть неким праздником жизни и дарить людям счастье. При детальном же изучении данного вопроса выясняется, что это кажущееся противоречие объясняется несколькими весомыми причинами. Первая имеет сугубо меркантильное происхождение: во времена наибольшей популярности аркадных игр в США («Золотой Век» аркад с конца 1970-х гг. до середины 1980-х гг.) игроки должны были платить каждый раз, когда их игровой персонаж умирал. А из-за крайне динамичного геймплея, ориентированного на скорость реакции игрока, этот персонаж умирал действительно часто [4]. Итак, даже смерть стала способом повысить прибыльность бизнеса в руках неких алчных маркетологов. Вторая причина присутствия смерти в игровом процессе объясняется Д.Шеллом, утверждавшим, что надлежащим образом примененное наказание (а летальный исход — чем не наивысшая форма наказания?) позволяет повысить общее ощущение удовольствия от игры [5]. Это

происходит потому, что, во-первых, внутриигровые ресурсы и предметы становятся более ценными в глазах игрока, который понимает, что он их может в любой момент лишиться, если его персонаж погибнет. И еще, как ни парадоксально, игра воспринимается многими игроками тем более интересной и захватывающей, чем выше уровень ее сложности. Так, эксперт в сфере интерактивных развлечений Р.Бойд, изучая вопрос баланса в гейм-дизайне, приводит наглядный пример. Повсеместно признанные одними из самых сложных игр в мире франшизы «Dark souls» и «Demon souls» от разработчика «From Software» наказывают игрока смертью фактически за каждую оплошность, игровой прогресс при этом обнуляется до точки предыдущего сохранения. Однако даже у такого сурового геймплея есть многомиллионная армия поклонников, которые готовы, скрипя зубами, многие часы подряд проходить снова и снова один и тот же отрезок пути, поскольку они считают эту игру «честной». То есть баланс в игровом процессе настроен так, что за любое поражение игроку остается винить только себя (а не в разы более сильных противников, которым нечего противопоставить) и искать путем проб и ошибок выигрышные стратегии [6]. Третьей же причиной присутствия смерти в игровом процессе является сама природа и генезис игры как уникального проявления высшей психической деятельности человека и процесс ее исторического развития. Даже самые ранние из известных игр (древнейшая из дошедших до нас настольных игр датируется приблизительно 2600 г. до н.э.) были ориентированы на победу над игровым противником. Это могла быть Удача, как в некоторых карточных играх, или же смерть как результат любой бескомпромиссной борьбы. При этом в большинстве настольных игр «exitus letalis» не имеет визуальной репрезентации и проявляется, например, в том, что шахматную фигуру убирают с доски. Однако с развитием компьютерной графики и аппаратной части у гейм-дизайнеров появилось гораздо больше возможностей красочно изобразить эту крайнюю форму поражения противника, чем они, собственно, и не преминули воспользоваться, и теперь сложно найти игру, в которой нет хотя бы одного красочного изображения того, как персонаж отправляется в мир иной. Такая, подчас избыточная и непродуманная, эксплуатация виртуального воплощения столь

серьезного феномена, как смерть, вызывает некоторые сомнения не только морального-эстетического, но и чисто технического плана. Так, журналист, специализирующийся на игровой индустрии, М.Томсен утверждает, что смерть в современных видеоиграх представляет собой лишь неспособность гейм-дизайнеров творчески донести до игрока сообщение о невозможности продолжить игровой процесс вследствие его ошибочных действий и выполняет на практике лишь роль перезапуска игры с момента последнего сохранения [7].

Рассматривая акт смерти в компьютерных играх с этой точки зрения, эксперты отмечают, что эмоциональный отклик на нее у большинства игроков практически нулевой. Более того, смерть стала способом обучения, позволяющим игрокам ошлифовать свои навыки и находить оптимальные стратегии прохождения. Смерть персонажа является настолько частым событием, что гейм-дизайнерам приходится идти на разнообразные ухищрения, позволяющие блокировать неизбежную скуку и монотонность. Это может быть наказание игрока списанием части очков, игровой валюты, внутриигровых предметов или обнулением прогресса. При этом важно не перестараться, так как игроки крайне болезненно воспринимают потерю честно заработанного оружия, предметов экипировки и иных ценных объектов, но гораздо легче переносят потерю части легко возобновляемых запасов здоровья, очков и игровой валюты. Поскольку акт смерти в целом сложно назвать позитивным опытом, гейм-дизайнеры стараются дать игроку шанс в последний момент спасти жизнь своего персонажа путем срочного выполнения определенных действий. Так, в серии игр «Borderlands» есть возможность выйти из предсмертного состояния, характеризующегося ограниченной видимостью, отсутствием возможности прицеливаться и сниженной мобильностью, путем нейтрализации хотя бы одного противника. Также критическое состояние игрового персонажа, когда он оглушен (проявляется в потере контроля над персонажем на короткий период времени, достаточного для фатального нападения со стороны врагов), отброшен назад (приводит к смерти персонажа, стоящего на краю высотной платформы), сбит с ног (особенно уязвим для атак до тех пор, пока не поднимется на ноги), подвергся воздействию отравляющих веществ или заклинаний (персонаж кратковременно

ограничен в контроле своих действий и/или поведение его приобретает неадекватный характер) может быть сигналом игроку к мобилизации всех своих сил. Менее серьезными, а зачастую и визуально забавными, могут стать такие моменты временной утраты контроля над персонажем, как потеря баланса, когда персонаж теряет равновесие и, пытаясь его восстановить, начинает махать руками, спотыкаться и семенить, или уход в занос. Все вышеперечисленные состояния временного ограничения или потери контроля над персонажем должны применяться нечасто и строго по делу, а именно: в рамках игрового процесса доходчиво предупредить игрока о грозящей герою опасности, иначе эти заскриптованные и анимированные события, которые, безусловно, способны добавить индивидуальности персонажу, могут вызвать раздражение у игрока из-за постоянно прерывающегося игрового процесса. Говоря о жизни персонажа и угрозах для нее, с точки зрения гейм-дизайна, важно определить, каким количеством жизней или каким уровнем здоровья будет наделен персонаж. Задается данный параметр с расчетом на то, чтобы битвы и сражения с врагами были интересными и чтобы игроку было что терять. Иначе, как ни парадоксально, весь игровой процесс окажется слишком легким и скучным. Поэтому запас здоровья персонажа обычно высчитывают, исходя из количества вражеских ударов, которые способен выдержать герой без восполнения здоровья в начале игры. Полученную цифру надо умножить на количественное выражение ущерба от одного такого удара. Результат и будет выражать общий запас здоровья героя. Существует множество способов демонстрации игроку уровня ущерба здоровью, понесенного персонажем. Этот уровень можно представить его в цифровом выражении, в виде горизонтальной, зачастую сегментированной, полосы, чья длина уменьшается пропорционально понесенному урону. Также используют иконки, представляющие собой сердечки, фигурки людей, чей цвет меняется от зеленого до красного по мере получения ущерба. Более того, элементы экипировки и общий внешний вид персонажа могут являться индикатором его здоровья. Так, во многих гоночных симуляторах ущерб, полученный транспортным средством, можно увидеть невооруженным глазом, так как он представлен в виде вмятин, утерянного бампера или разбитой фары.

Что касается восполнения уровня здоровья, то в некоторых случаях достаточно выйти из-под атаки, чтобы не нести дополнительные потери, и через некоторое время прежний уровень здоровья восстановится сам. В ряде игр здоровье восстанавливают специальные внутриигровые объекты (т.н. «power-ups»). В любом случае, главное, что следует учитывать, проектируя систему здоровья персонажа, это то, что потеря и восполнение этого самого здоровья должны быть заметны и понятны игроку, в т.ч. и за счет аудиовизуальных эффектов.

На сегодняшнем этапе развития игровой индустрии, на примере многих современных игр, виден постепенный, но неуклонный отказ от наследия аркадных игр в виде дополнительно приобретаемых жизней, которое, наряду с «экраном смерти» «Game over», демонстрировало желание производителей обогатиться на азарте игроков. Игры, где эти компоненты до сих пор присутствуют, прежде всего дают игроку возможность разобраться в системе отбора и увеличения числа жизней, заставляя пользователей беречь имеющиеся жизни и оберегать персонажа. Кроме того, в процессе геймплея возникают многочисленные возможности восполнить потерянные жизни. Если уж смерть персонажа неизбежна, то С.Роджерс советует, во-первых, избегать долгой и утомительной анимации и затянутых экранов типа «Game Over», дабы не заставлять игрока созерцать их снова и снова в особо сложных эпизодах игры, и делать сцены смерти персонажа настолько жестокими, насколько позволяет возрастной рейтинг игры, чтобы заставить игрока почувствовать себя как минимум неуютно и неловко и постараться в будущем не доводить персонажа до гибели [8].

Говоря о жизни и смерти персонажа, стоит отметить, что основная задача гейм-дизайнера — это сделать так, чтобы игрок с радостью или суровой решимостью, но все же постоянно возвращался в игровой процесс. Если, так сказать, слишком сильно закрутить гайки игровой механики и довести игрока до отчаяния постоянной гибелью персонажа, то, скорее всего, число потребителей сократится, и не факт, что данные пользователи снова захотят возвращаться к игре. Чтобы мотивировать их к продолжению геймплея, несмотря на все сложности, можно показывать в виде заставок или в рамках экранных меню захватывающие приключения, неизведанные места и ценные награды, которые

встретятся на пути пользователей, если они решат продолжить игру. В более широком смысле, смерть главного персонажа является одним из основных отличий повествования, характерного для литературных произведений и кинематографа, от повествования в компьютерных играх. Очевидно, что ни в литературе, ни в фильмах невозможна постоянно повторяющаяся смерть главного героя и его постоянное воскрешения, фактически ничем не объясненное и не необоснованное. Многие ученые на этом основании отказывают видеоиграм в наличии полноценного нарратива, повествования [9]. Однако видеоигры имеют уникальную возможность развить и дополнить свой сюжет за счет существования нарратива в трансмедийных мирах, которые представляют собой перенос истории и персонажей на различные медиа-платформы, такие как комиксы, фильмы, сувенирную продукцию и т.д. В целом же, можно отметить, что тема смерти в видеоиграх остается нераскрытой, недостаточно поддержанной уровнем эмоциональной экспрессии, не позволяющим игрокам проникнуться даже толикой значимости игрового события, и к тому же имеющим крайне скудное с технической точки зрения практическое воплощение, выражающееся простым перезапуском игры с определенного момента.

Напрямую связанным с проблематикой изображения смерти в геймплее является и вопрос допустимости, количества и реалистичности сцен насилия и жестокости в игровой продукции. Данный аспект гейм-дизайна уже на протяжении долгого времени порождает бурные дискуссии в обществе, однако в рамках проектной культуры включение в игровой процесс сцен жестокости и насилия стоит рассматривать с точки зрения их экспрессивной и смысловой оправданности. Прежде всего, в игровом процессе уровень агрессии между игровыми и неигровыми персонажами действительно может быть запредельно высоким, но игровой процесс потому и называется игровым, ведь он происходит в некой субъективной под-реальности, создаваемой воображением индивида, и является абсолютно бесконтактным, не имея возможности воздействовать на объекты реального мира. Авторитетные эксперты К.Салем и Э.Циммерман описывают игровой процесс как некий магический круг, где используются особые правила, которые, разумеется, не применимы к реальному миру, но, перефразируя

известное высказывание, можно сказать, что то, что происходит в игре, там и остается [10]. На вопрос о вероятности осознанного или неосознанного переноса игрового поведения и агрессии из геймплея в повседневную жизнь, возможен двоякий ответ, однако дискуссия ведется скорее в теоретической плоскости, так как фактические научные данные эту трансляцию игрового поведения не подтверждают. Так, «Американская Академия Семейных Врачей» официально заявила об отсутствии данных, указующих на связь между видеоиграми и уровнем насилия в реальной жизни. На территории Северной Америки были проведены исследования, демонстрирующие снижение уровня насилия и жестокости в реальной жизни при просмотре фильмов, содержащих большое количество сцен жестокости [11]. Эта дискуссия, характеризующаяся отсутствием убедительных данных о влиянии компьютерных игр на психику человека и провоцирование ими агрессии, началась еще с сенсационного выступления в 1982 году главного хирурга США, доктора Э.Купа, который, выступая в психиатрическом института Питтсбурга, согласился с мнением одного из слушателей, сказавшего, что видеоигры негативно влияют на молодежь. Правда, он сразу же добавил, что никаких доказательств этому нет, но его необдуманную фразу уже растиражировали все газеты страны. Надо отметить, что и сегодня предпринимаются попытки доказать существование прямой зависимости между проявлениями агрессии у геймеров и наличием сцен насилия в играх, однако приводимые аргументы можно отнести к разряду смехотворных. Так, группа авторов в статье под пространным названием «Интерактивное влияние моральной отстраненности и насилия в видео играх на уровень самоконтроля, склонность к обману и мошенничеству» измеряют уровень самоконтроля при игре в «GTA» на основании количества несъеденных шоколадных конфет, находящихся в вазочке рядом с испытуемым в процессе игры, а также утверждают, что после игры у испытуемых возникает непреодолимое желание сжульничать при розыгрыше ценных призов [12]. Уровень убедительности подобных «научных» фактов, а также критерии оценки проведенных «исследований» весьма неоднозначны. В то же время, опубликованные в 2014 году результаты исследования, касающиеся влияния игры (нежестокие, жестокие и сверхжестокие

игровые проекты) на поведение испытуемых, подобной зависимости не показали, хотя исследователи заранее предполагали их негативное влияние на поведение человека [13]. Субъективно, игры не более жестоки, чем реальная жизнь, на которой они все в той или иной мере основаны. Все же не надо забывать, что, сколько бы врагов не было повержено за единицу времени, все они по сути своей являются красиво визуализированным программным кодом, поэтому не стоит излишне драматизировать происходящее в играх. Во всем мире действует система присвоения возрастных ограничений в соответствии с уровнем насилия и иными характеристиками контента, представленного в игре, поэтому любой совершеннолетний человек может осознанно подобрать подходящий именно ему жанр игры и тип геймплея. При опеке несовершеннолетних почетная обязанность по подбору подходящих видов досуга делегируется родителям, которые всегда могут положиться на указанный возрастной рейтинг игры и сопутствующие ему предупреждения.

Кроме того, хотя автор и не считает нужным каким-то образом оправдывать существование видеоигр как вида искусства или отрасли бизнеса, все же стоит сказать хотя бы о нескольких аспектах привнесения видеоиграми не только ощущения удовольствия, но и научно доказанного улучшения здоровья. Так, видеоигры стимулируют возникновение и развитие социального взаимодействия у больных аутизмом, а также помогают им вербально и невербально выражать свои чувства и эмоции, подталкивают аутистов к сотрудничеству в рамках игрового процесса и за его пределами [14]. Более того, видеоигры и работа с компьютером оказывают ощутимый положительный эффект и на состояние больных деменцией. Это было доказано в результате проведенных исследований, на основании которых разнообразные виды деятельности с использованием ПК были рекомендованы к применению в домах престарелых и иных лечебных учреждениях [15]. Исследования воздействия применения видеоигр на пациентов, проходящих физиотерапию и находящихся в стадии реабилитации, хотя еще не закончены, но промежуточные результаты, полученные отдельными учеными, показывают эффективность данной методики для восстановления утраченных физических навыков и умственных

способностей и обеспечивают долгосрочное их поддержание на достигнутом уровне [16].

Помимо медицины, видеоигры активно, продуманно и эффективно входят и в учебный процесс на разных его уровнях и для разных возрастных групп обучающихся. В принципе, возможности обучения посредством видеоигр фактически безграничны и не исчерпываются лишь академическим дисциплинами. Изучаются и способы применения мобильных ролевых игр для повышения социальной ответственности и предсказуемой желательной реакции при наступлении чрезвычайной ситуации, в частности, оказании помощи прохожему, у которого произошел сердечный приступ [17]. Подводя итоги, можно отметить, что, будучи сложным и многоаспектным явлением современной проектной культуры, видео- и компьютерные игры способны оказывать как позитивное, так и негативное влияние на индивида или общество в целом, в том числе и в зависимости от целей, преследуемых пользователем при вступлении в игровой процесс. Также можно отметить необходимость в проведении дальнейших научных исследований, в том числе и на территории Российской Федерации, затрагивающих влияние графического содержания цифровой игровой продукции на поведение пользователей.

Библиография:

1. *Dille F., Platten J.* The ultimate guide to video game writing and design. — Random House Inc., New York, 2007. — C. 26.

2. *Juul J.* The art of failure: an essay on the pain of playing video games. — The MIT Press, 2013. — C. 123.

3. *Juul J.* The art of failure: an essay on the pain of playing video games. — The MIT Press, 2013. — C. 28.

4. URL: http://www.theverge.com/2013/1/16/3740422/the-life-and-death-of-the-american-arcade-for-amusement-only (дата обращения: 10.08.2016).

5. *Schell J.* The art of game design. A book of lenses. — Morgan Kaufmann Publishers, 2008. — C. 222.

6. URL:http://www.gamasutra.com/view/feature/178262/deep_dun-

geon_exploring_the_design_.php?print=1 (дата обращения: 10.08.2016).

7. URL:http://www.ign.com/articles/2010/04/06/dealing-with-death-in-videogames (дата обращения: 10.08.2016).

8. *Rogers S*. Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons Ltd. Publications, 2010. — C. 278.

9. *Tocci J*. You Are Dead. Continue? Conflicts and Complements in Game Rules and Fiction // Eludamos // Journal for Computer Game Culture. — 2008. — № 2. — C. 187–201.

10. *Juul J*. The art of failure: an essay on the pain of playing video games. — The MIT Press, 2013. — C. 13.

11. *Koster R*. A theory of fun for game design. — O'Reilly Media Inc., 2014. — C. 256.

12. *Gabbiadini A., Riva P., Andrighetto L. et al*. Interactive effect on Moral Disengagement and violent video games on self-control, cheating and aggression // Social psychological and personality science. — 2014. — № 5 (4). — C. 451–458.

13. *Tear M., Nielsen M*. Video games and prosocial behavior: A study of the effects of non-violent, violent and ultra-violent gameplay // Computers in human behavior. — 2014. — № 41. — C. 8–13.

14. *Silva G., Raposo A., Suplino M*. Exploring collaboration patterns in a multitouch game to encourage social interaction and collaboration among users with autism spectrum disorder // Computer supported cooperative work — the journal of collaborative computing. — 2015. — № 24 (2–3). — C. 149–175.

15. *Sunghee H., Zhang H., Patei H., Hong S*. Computer activities for persons with dementia // The Gerontologist. — 2015. — № 55 (1). — C. 40–49.

16. *Lohse K., Shirad N., Verster A*. Video Games and Rehabilitation: using design principles to enhance engagement in physical therapy // Journal of neurologic physical therapy. — 2013. — № 37 (4). — C. 166–175.

17. *Schmitz B., Schuffelen P., Kreijins K., Klemke R., Specht M.* Putting yourself in someone else's shoes: The impact of a location-based, collaborative role-playing game on behavior // Computers & Education. — 2015. — № 85. — C. 160–169.

О.А. Маркова

ВЫСТАВКА «ИНФОГРАФИКА В РОССИИ. ОТ ЖИТИЙНЫХ ИКОН ДО ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА». ИСТОРИЯ ИНФОГРАФИКИ В РОССИИ

Статья посвящена прошедшей в июне-июле в Москве выставке «Инфографика в России. От житийных икон до эпохи Постмодерна». Была разобрана кураторская концепция выставки и оценена полнота отражения выставкой инфографической картины России. Как следствие, выявлена неполнота раскрытия в рамках выставки затронутой темы и новейших инфографических тенденций.

This article focuses on exhibition «Infographics in Russia. From hagiographic icons to postmodern» which held in June and July in Moscow, Russia. It was dismantled curatorial concept of the exhibition and appreciated the completeness of reflection exhibition Info-graphic pictures of Russia. As a consequence of the incompleteness of the disclosure found in the exhibition of this topic and the latest Info-graphic trends.

Ключевые слова: инфографика, визуализация данных, инфографика в России, выставка, история инфографики.

Keywords: infographics, data visualization, interactive infographics, infographics in Russia, history of infographics.

С 24 июня по 7 июля в Москве во Всероссийском музее Декоративно-прикладного и народного искусства проходила выставка «Инфографика в России. От житийных икон до эпохи Постмодерна». 23 июня состоялся вернисаж (открытие). Событие знаковое, так как до настоящего времени выставок с тематикой, посвященной инфографическому дизайну и его истории, не проводилось. Задачей

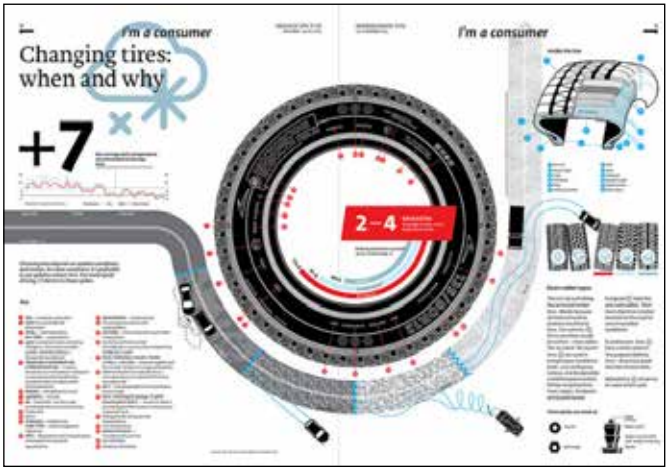


Рисунок 1. Пример «графической истории»

была демонстрация «истории инфографики в России, современные тенденции в инфографическом дизайне, научные предпосылки инфографики как универсального метаязыка».

На выставке представлены образцы инфографических произведений разных временных периодов (из коллекций ВМДПИИ, Политехнического музея, работы студии «Visual Science», агентства эффективных коммуникаций из Петербурга «Инфографика»; советский политический плакат, листы с Международного фестиваля комиксов «Комиссия»). Также можно было увидеть небольшие композиции из деревянных скульптур.

Идея выставки состоит в том, чтобы показать, что с древнейших времен человечество пытается решить проблему коммуникации и одним из таких решений является информационный дизайн / инфографика. Современное общество — это информационное общество, с большими потоками информации различного характера, то есть проблема коммуникации остро актуальна и в наши дни. Куратор и организаторы выставки решили показать разные функции инфографики, которые менялись с течением истории. Житийные иконы допетровских времен несли собой назидательную функцию, Советские плакаты — агитационную, современная инфографика — рекламную, нередко просветительскую.

Задача выставки, которую ставили перед собой организаторы, — показать историю развития инфографики в России.

Пять разделов, на которые была поделена экспозиция, соответствовали (характеризовали) пять ярчайших этапов существования отечественной инфографики. По мнению куратора, функции инфографики заключаются в донесении информации, решении сложных морально-этических и социальных проблем. По моему мнению, произошла путаница понятий, а как следствие — не совсем корректный набор экспонатов, составляющих выставку. На примере работ с 24-м Всемирного Инфографического Саммита Малофей (2016 год) можно сделать вывод, что в одном случае инфографика является скорее инструкцией, как действовать в той или иной ситуации, оставляя выбор за человеком. Решение принимает уже человек после получения информации посредством инфографики. В другом случае инфографика демонстрирует количественные показатели, снова предоставляя решение человеку. Таким образом, функция инфографики — не решение проблем или задач, а информирование более доступным для понимания способом — визуализацией.

Раздел «Житийная икона и лубок» был представлен предметами и скульптурными композициями из дерева, а также цветными лубочными изображениями.

Этот раздел должен был иллюстрировать следующую позицию: в допетровское время в России большинство населения было безграмотным (либо малограмотным), поэтому проблему с коммуникацией решали посредством изображений — лубочных картинок. В тот период времени информация, подаваемая таким способом, носила по большей части назидательный характер. На мой взгляд, житийные иконы (не конкретные объекты, представленные на выставке, а как направление, которое рассказывает изображениями о жизни святых) сложно назвать инфографикой или информационным дизайном, это некорректно. Да, это рассказ в картинках, это иллюстрация. В наши дни есть тенденция к проектированию неких «графических историй», то есть принцип изложения информация в некой взаимосвязанной последовательности. Вероятно, по этой же логике к произведениям инфографического дизайна можно отнести и иконографические программы икон в древнерусских храмах, но, увы, это живопись, так же, как и житийные иконы. Формально — это иллюстрация, а на деле — визуальная часть богослужения.

Инфографика 20-х годов XX века представлена экспонатами

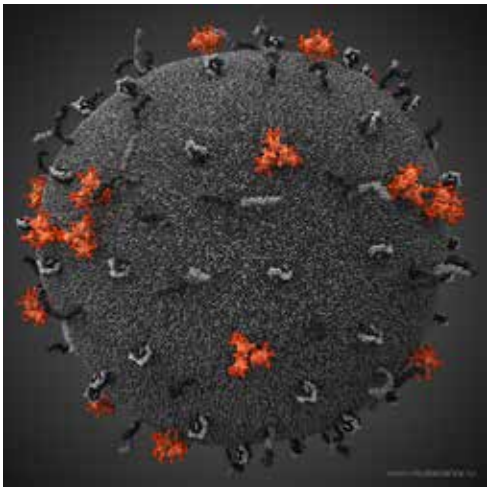


Рисунок 2. Студия «Visual Science», «Вирус иммунодефицита человека»



Рисунок 3. Агентство эффективных коммуникаций «Инфографика». «Драконы»

Политехнического музея (плакаты), советским политическим плакатом — из частной коллекции Серго Григоряна. К примеру, плакат «Метрические меры» рассказывает о взаимосвязи международных мер измерения. Этот раздел, действительно, раскрывает агитационную и просветительскую роль инфографики.

На выставке также можно было увидеть работы московских студий и студий из Петербурга. Хочется отметить современные плакаты Политехнического музея, например, строение лягушки (зоологическая иллюстрация), а также визуализацию научной информации (такая же тематика у плакатов Политеха — научная) студией «Visual Science» (вирус иммунодефицита человека), которые нашли применение в реальной жизни — в качестве пособий по обучению, например, врачей и ученых-биологов. В первом случае (Политех) — это приложение для смартфона, то есть на изображения, представленные на плакатах, можно навести курсор и появится дополнительная информация (современные технологии, дополненная реальность, ВиАр). Во втором случае (студия «Visual Science») все работы — это 3D-модели, то есть их тоже можно рассмотреть с разных сторон в электронном виде



Рисунок 4. Инструкция по сборке мебели «ИКЕА»

(современные технологии, предложение игры, интерактив). В работах студии «Инфографика» из Петербурга — «Кофейная дорожка», «Храм внутри», «Инфографика о драконах» — используются разные подходы к визуализации информации: 3D-модель плюс текст, иллюстрация плюс текст, разные композиции.

Были представлены работы художников, работающих в таких стилях, как комиксы, графические новеллы, манга, которые представили раздел, посвященный состоянию инфографики в наши дни. Этот раздел выставки также вызывает много вопросов. Даже как «обособленный раздел инфографики» (формулировка организаторов) его определить нельзя. Комикс — это история в картинках. Это графический лист с иллюстрациями и подрисуночными подписями. С таким же успехом раскадровки для рекламных роликов можно назвать информационным дизайном, либо рисованные раскадровки, которые делаются предварительно, до согласования идеи с заказчиком (какую-то информацию они тоже несут, смотря для кого и в каком контексте). Здесь нет количественных данных или графических моделей каких-либо процессов, следовательно, трудно говорить о передаче информации как таковой. Что касается функции — комикс имеет скорее развлекательный характер. Они не должен о чем-либо информировать. Инструкции по сборки мебели ИКЕА — это тоже картинки с подрисуночными подписями (или же без них), но они являются инфографикой, так как выполняют практическую задачу, имеют свою функциональность.

Интересен период 60–70-х годов, включающий распространенные в это время плакаты, рассказывающие об устройстве машин (научно-техническая визуализация), однако на выставке они не были представлены. К примеру, в фондах Политехнического музея хранится серия плакатов



Рисунок 5. Инфографика из фонда Политехнического музея, «Электрооборудование».

на тему «Электрооборудование». Интересна графика журнала «Техника — молодежи» того же периода, но, к большому сожалению, на выставке они представлены не были, поэтому экспозиция выглядит неполной.

Основные выводы, которые следует сделать.

Идея проекта, выраженная в том, что человечество с течением времени решает одну и ту же проблему, — проблему коммуникации — верна, и инфографика является отличным инструментом решения. Из года в год информации становится все больше, ориентироваться в ней становится все сложнее, визуализация информации, ее наглядное представление — хорошее решение. Также существует современное направление журналистики данных — визуализация больших данных; Ричард Вурман, основатель конференции TED, говорил о том, что не нужны большие данные, нужно большое понимание. Самое важное — понимать понимание.

Качество информации по сложности восприятия также различно,

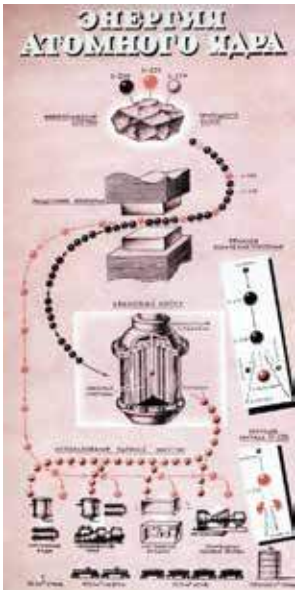


Рисунок 6. Инфографика — страница из журнала «Техника — молодежи», 1952 год

изображения, в свою очередь, — более доступный способ восприятия информации, знакомый каждому с детства, нежели текстовая информация. Периоды, к сожалению, на мой взгляд, на которые был разбит весь материал, выделены неточно, остались вопросы по поводу определения, что такое инфографика. Тема современной инфографики также раскрыта неполностью, например, показаны образцы работ коммерческой, научной визуализации, но не показаны примеры новостного дизайна, а это довольно значительный пласт современной Российской инфографики, так как она как инструмент оказалась наиболее востребована в журналистике (работы медиагруппы МИА «Россия сегодня», студии «Рамблер Инфографика» — одного из крупнейших инфографических бюро в мире).

Организаторы выставки считают, что инфографика в России имеет глубокие и давние традиции. В допетровское время такими примерами были житийные иконы, которые доносили до безграмотных важную информацию. Проведем параллель — детские книги с картинками для самых маленьких. Эти книги нельзя назвать произведениями инфографического дизайна, но только иллюстрациями. Инфографикой можно считать визуализацию, выполненную в стиле иллюстрации, но не саму иллюстрацию как самостоятельное произведение.

Инфографика (информационный дизайн) в России — явление молодое (чуть больше 10 лет), то, что было в 20 веке, имело определение визуализации научно-технической информации. Очень смело говорить, что инфографика появилась в России в допетровское время. И, вероятно, если бы рассматривались в качестве инфографики классически ботанические иллюстрации из старых энциклопедий и карты (не только исторические, но и современные; не только печатные,

но и интерактивные), тема была бы освещена корректнее и полнее.

Выставка показала, что назначение и функции инфографики различны. Дополню эту мысль тем, что важно качество визуализируемой информации (простота / сложность), важен временной контекст (в какой период времени инфографика была создана), важен адресат (какую по сложности информацию он способен воспринять: его статус — зритель, к примеру, посетитель выставки; клиент магазина ИКЕА, которому нужно понять, как собрать то, что он приобрел; заказчик, который через инфографику хочет показать своей аудитории преимущества своего бизнеса; ученый, который использует продукты инфографики в образовательных / познавательных / просветительских целях). То есть мы понимаем, что инфографика используется почти во всех областях человеческой деятельности.

Еще одна ключевая мысль, которая была озвучена на открытии, — инфографика — это универсальный метаязык. Определение пространно, но стоит оглянуться на контекст, на адресата; если он универсальный, посмотреть, что происходит в обозначенный временной отрезок в других странах (чтобы понять развитие информационного дизайна относительно его развития в других государствах, проследить универсальность языка, как, например, универсальность интернационального стиля в дизайне).

Библиография:

1. *Остриков С.В.* Информационная графика и дизайн: проблемы терминологии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2013. — № 1. — С. 131–137.

2. *Лаптев В.В.* Изобразительная статистика. Введение в инфографику. — М., 2012.

3. *Боумен У.* Графическое представление информации / пер. А.М.Пашутина. — М., 1971.

4. URL: http://visual-science.com/ (дата обращения: 28.06.2016).

5. URL: http://infographicsmag.ru/ (дата обращения: 28.06.2016).

6. *Метелкина А.Г.* Каталог литографских мастерских Петербурга середины XIX века. 1840-е — 1860-е // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2014. — № 2. — С. 149–191.

С.А. Матакаева

ЭВОЛЮЦИЯ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КИНОФИЛЬМОВ

Без помощи компьютера не хватает возможности реализации изображения, которые ранее существовали только в уме художника. Это может показаться парадоксальным, но машина, которая считается холодной и бесчеловечной, может помочь понять, что является наиболее субъективным, недостижимым и глубоким в человеке.

Вера Молнар, программист и художник,
соучредитель группы исследований визуального искусства

Мир не стоит на месте, каждый год в разных областях происходят изменения, а подчас и целые революции. Две, казалось бы, разные сферы — техника и искусство, эволюционировали относительно постоянно меняющейся картины мира человечества, и предпосылки к этому союзу возникали в течение многих столетий. Но лишь в середине двадцатого века их соприкосновение дало такой ошеломительный результат синергии, что не осталось сомнения — мир стоит на пороге новой революции — цифровой, порождая тем самым феномен цифровых искусств и эпоху нового кинематографа.

The world does not stand still, every year in different areas is changing, and sometimes the whole revolution. Two seemingly different fields — technology and art, have evolved with respect to the ever-changing view of the world of humanity, and the background to this union arose over the centuries. But only in the middle of the twentieth century it gave them contact this stunning result of the synergy that is no doubt — the world stands on the threshold of a new revolution — the digital, thus creating the phenomenon of digital arts.

Ключевые слова: цифровое искусство, концепт-арт, компьютерная графика, кинематограф, художник кино.

Keywords: digital art, concept art, computer graphics, film, cinema artist.

Цифровое искусство находится на стыке традиционной живописи, плоскостного традиционного искусства с возможностью перенесения художественного образа на холст и безграничными возможностями пространственного кинематографа для создания киноизображения — серии экранных картин, основанных для передачи зрителю содержания, настроения, атмосферы кинофильма. Изображение в кино не дополняет содержание, оно само является им, его неотъемлемой частью. Используя язык цифровой культуры, появление цифровых искусств противопоставило себе все остальное искусство — традиционное, которое именуется по отношению цифровому аналоговым.

Доктор философских наук Семен Ерохин понимает под цифровыми искусствами такие виды художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которых определяется цифровой средой [4].

Для произведений искусства, совмещающих традиционные и цифровые способы создания, в начале 90-х годов художницей Джудит Монкриф был предложен термин «tradigital», совмещающий в себе термины «traditional» и «digital». Эта категория — связующее звено между традиционным, академическим и цифровым техническим искусством [2].

Выдающийся концептуальный художник кинематографа Сид Мид дает такое определение: «Создание художественного цифрового изображения, имитирующего классический процесс работы художника над картиной, называется цифровой живописью».

Достижения научно-технического прогресса находят свое отражение в возникновении и доступности новых видов искусства для массовой аудитории, таких как телевидение, кино, компьютерные игры. Роль современных цифровых технологий — не утратив художественности и творческого подхода — обеспечить художника и съемочную группу необходимой степенью точности при расчетах, позволяя на ранних этапах кинопроизводства создать общую визуализацию кинопространства. Появление цифровых искусств повлекло за собой появление новых художественных жанров и форм. На уже устоявшиеся художественные формы — кино — цифровые технологии также сильно повлияли, способствуя созданию новой профессии — цифрового художника.

Само начало развития кинематографа можно рассматривать как совмещение живописи и «балаганного», развлекательного зрелища. С развитием технологий в кинематограф пришло немало визуальных изобретений — комбинированные съемки, спецэффекты, 2D- статичная компьютерная графика, 2D- и 3D-анимация, что существенно расширило его инструментарий и породило новые художественные профессии.

Стали меняться способы и приемы художников кино, возникла синергия изобразительного искусства и кинематографа, породила гибридные жанры цифрового экспонирования, требующие осмысления с точки зрения их художественной специфики, целей и возможностей. Используя одинаковые академические приемы, но работая с разным материалом, художники в обоих случаях добиваются эстетического воздействия на зрителя — мы вовлечены в сюжет, создается иллюзия реальности, поэтическое настроение; главная задача художественного произведения выполнена [7].

Знаменитый искусствовед Генрих Вёльфлин считал, что возможно причиной возникновения нового направления является «усталость» зрителей от прежних художественных форм: сопереживание становится все менее интенсивным, формы теряют свою способность впечатлять, поскольку им больше не сочувствуют, не сопереживают. Они отжили, износились, стали невыразительными. Этот упадок интенсивности восприятия можно назвать «переутомлением чувства формы». Глядя на культурологическую эволюцию современного человека, явно ощущается базовая перенастройка восприятия окружающей действительности. Но, для того чтобы дать старт такому виду изобразительности, вначале необходимо было развить технологическую базу [6].

Сама технологическая база как предпосылка современной цифровой живописи имеет связь с началом периода, когда в XV веке была изобретена и распространена печать. С того момента был ознаменован принципиальный переход от искусности, связанной с мастерством человека, с его умениями и способностями создавать продукт творчества, к технологии как самостоятельной логике производства, отстраненной от индивида. Это было своеобразным предвестьем машинного века, и с тех пор, с поколениями и развитием технологий, арсенал человека, а вместе с тем и художника, пополнялся новыми возможностями техногенного мира.

Однако компьютерные технологии не сразу имели прямое отношение к миру культуры и искусства, как его составляющей. Но постепенно, на пересечении художественного творчества и технологических средств, зарождалось новое цифровое искусство. И история все еще ждала появления нового крупного стиля, для которого должны сложиться неизбежные предпосылки.

Важно отметить, что симбиоз технологических инноваций и изобразительного искусства происходит не в первый раз. Художник Дэвид Хокни изучил живописи Ренессанса в попытке найти ответ на вопрос, почему произошел резкий качественный скачок в изобразительном искусстве, произведения стали реалистичнее, качество рисунка детальнее и убедительнее. Выяснилось, что во времена Ренессанса стали популярны новые художественные инструменты — например, прибор «Camera Lucida». Это крепящаяся к холсту или планшету призма, сквозь которую художник одним глазом видит модель, а другим — свой рисунок.

Работа художника над визуальным решением будущего кинофильма ограничена не только сценарием, местом и временем действия, но также и необходимостью привязываться к реально существующим локациям, если художник ставит перед собой задачу максимально точно изобразить в эскизе пространство и атмосферу кадра будущего фильма, в отличие от художника-живописца или графика, рамки работы которого фактически не имеют границ. Личное творческое пространство автора в классической живописи не ограничено вынужденными привязками к реальности, художник вправе создавать с нуля внутренний иллюзорный мир своего произведения, сам выбирая сюжет, тему, образ и начиная с собственного чувственного ощущения. Создание же киноэскиза начинается с изучения сценария и выделения определенных ключевых локаций для будущей визуальной и пространственной разработки, то есть изначально художник-постановщик ограничен определенными производственными задачами [1].

Если в кинопроизводстве цифровые средства позволяют значительно корректировать материал на этапе постпродакшена, то в гибридных изобразительных жанрах технологии позволяют добиться инновационного художественно-эстетического эффекта за счет использования новых технологических способов экспонирования.

Достоверно неизвестно, кто первым начал использовать термин «концепт-арт» в отношении предпроизводственного дизайна. Термин мог возникнуть в рамках автомобильной индустрии при создании концепт-каров или же как часть анимационной индустрии. Тем не менее, обе индустрии нуждались в людях, которые бы делали эту работу, независимо от того какой термин использовался для ее обозначения. Употребление термина «концепт-арт» зафиксировано ещё в 1930-х годах студией Walt Disney Feature Animation.

Интересно, что предок современного инструментария цифрового художника, первый графический планшет, появился задолго до развития персональных компьютеров. В 1888 году некто Элиша Грей запатентовал первый графический планшет. А вот первый девайс, действительно похожий на современные, состоящий из пера и плоского устройства, чувствительного к нажатию, работал в связке с компьютеромStylator и использовался для рукописного ввода в 1957 году.

В 1964 году был представлен графический планшет RAND Tablet, в котором использовалась сетка полупроводников под поверхностью ввода, на которые подавались закодированные троичным кодом Грея электрические импульсы. Перо принимало этот сигнал, который затем мог быть декодирован обратно в координаты.

В середине 1960 годов многие художники заинтересовались использованием в своем творчестве новых технологий, но на тот момент в процессе создания произведений искусства могли участвовать только инженеры и программисты. Это объясняется тем что доступ к ЭВМ был только у ученых в закрытых лабораториях; процесс создания был алгоритмического характера, требовались навыки компьютера; обществом не воспринимались новые технологии как средство создания художественных произведений.

Во многих случаях сами ученые выступали в роли творцов, а в некоторых произведениях и сами художники постигали сложности взаимодействия с компьютерными системами. Результаты этих работ были представлены на первых двух выставках компьютерного искусства в Нью-Йорке в 1965 года. Важно отметить, что организаторами были именно ученые.

Одной из наиболее значимых выставок компьютерного искусства стала «Кибернетическая прозорливость», проводившаяся в институте

современного искусства в Лондоне в 1968 г. Организатором выставки была Jasia Reichard, которая сыграла немаловажную роль в развитии современного искусства того времени. И хотя это была не первая выставка компьютерного искусства, она считается важным событием на пути признания компьютерных технологий именно в сфере искусства. Позднее Jasia Reichard отметила, что выставка показала: человек может пользоваться компьютером и новыми технологиями, используя лишь свое творчество и воображение.

С начала 1970-х годов начались первые опыты по использованию компьютерной графики. Творческий союз физика Билла Клювера и художника Роберта Раушнберга породил организацию E.F.T — эксперименты в науке и технике. Одной из первых, кто начал разрабатывать компьютерные инструменты для создания компьютерной графики, стала Вера Молнар. Она создала программу и дала ей имя «Machine Image-nair». Также она стала соучредителем группы исследований визуального искусства (Grav), которые изучали восприятие визуальных образов [8].

В 1970 г. компьютерная техника претерпела сильнейшие изменения в области отображения графической информации. Были разработаны основные принципы просчета графики. В конце 1970-х появляется фильм, выполненный с помощью трехмерной компьютерной графики «Вояджер-2». В 1980-е из-за привлечения большого количества людей, которые оканчивали курсы подготовки специалистов, произошло стремительное развитие в области технологии компьютерной графики, связанное с созданием более мощных компьютеров. С 1990 г. произошел резкий рост производства компьютеров и одновременно снижение их стоимости, появились первые персональные компьютеры. К середине девяностых возникает цифровое видео, которое внесло лепту в качество развития компьютерной графики.

Наверное, самым первым крупным проектом, связанным с цифровым искусством была сделана Ральфом Макуорри. Он вошел в историю прежде всего как художник и дизайнер кинотрилогии «Звездные войны» — не будет преувеличением сказать, что без него целый культурный пласт выглядел бы совсем по-другому! В 1975 году Джордж Лукас предложил Ральфу Макуорри работу. Кроме «Звездных

войн», Ральф работал над сериалом «Звездный крейсер «Галактика», картиной «И. П. — Инопланетянин» и «Кокон». Ральф является обладателем премии «Оскар» за лучшие визуальные эффекты.

Феномен Ральфа заключался в том, что редко, когда концепты переносятся на экран именно так, как были нарисованы художником, обычно в процессе воплощения они претерпевают сильные изменения. Так вот Работа Ральфа Маккуорри для классической трилогии «Звездных войн» — это именно тот редкий случай.

Также далее в цифровом формате создаются фильмы «Ведьмы из Блэр» (1999), «Торжество» (2000). Компьютерная графика становится уже отдельной отраслью художественного творчества и получает признание общественности. В 1982 г. Дисней выпускает первый игровой фильм «Трон», в котором компьютерная анимация сочеталась с игрой актеров. Стали появляется фирмы, работающие в отрасли компьютерной графики. В 1985 г. создается Pixar, Buff, Hues .

Точная дата первого компьютерного рисунка, в общем-то, никому и не известна. Но первые заметные и красочные работы, сделанные на компьютере появились, в середине 90-х годов прошлого века, когда началось широкое распространение SVGA-мониторов и видеокарт, способных отображать 16,7 млн цветов. Чем больше совершенствовались программы Painter, Photoshop, CorelDraw и создавались новые (Art Rage, Artweaver, Microsoft Expression Graphic Designer и др.), тем больше возрастало и качество исполняемых художественных работ.

В современном киноискусстве широко представлена компьютерная графика как средство выразительности. Она стала активно использоваться в произведениях киноискусства с 1990 г., включая значительное количество визуальных эффектов. Например, в фильме «Бездна» 1989 года был создан первый трехмерный персонаж, в котором сочетались различные визуальные эффекты, такие как зеркальные преломления, блики, также в фильме есть и сцены, скомпонованные в Photoshop: самый красочный эпизод — когда морское существо имитирует мимику и вступает в диалог с главными героями картины.

Нельзя не отметить кинокартину «Титаник», в которой при помощи компьютерной графики создается океанская вода, активно используется композитинг и захват движения. Созданы полномасштабные сцены

крушения «Титаника», что подчеркивает ужас, которым охвачены все участники событий. Если опуститься глубже в историю кинематографа, остановившись на фильме «Чужой» 1986 года выпуска, то известно, что Джеймс Кэмерон во время съемок прикладывал руки к проекту везде, где только можно, и ни одна из деталей этого знакового фильма не осталась без его внимания. Он отличался и отличается поныне тем, что всегда знает, что ему нужно. Он всегда знает, как должно выглядеть то, что он создает и почему. И, если концепт-художникам работающим вместе с ним, не удается в полной мере реализовать то, что ему было нужно, он берется за дело сам.

В фильме Винсента Ворда «Куда приводят мечты» создан совершенный визуальный ряд — живой и насыщенный мир, в котором была попытка воссоздать рай и ад. Фантастический мир, куда попадают главные герои, создается полностью при помощи компьютерной графики. Главный герой любил живопись, и поэтому его рай состоит, как картина, из мазков. В этом фильме компьютерная графика выступает в роли обогащения художественного образа, превращая все фантазии в реальный мир. Также особого внимания заслуживает «Район номер 9» , в котором компьютерная графика — основа в создании визуального ряда. С помощью технологии захвата движения были созданы уникальные образы пришельцев и совмещены с отснятым материалом невероятно правдоподобно.

Зачастую люди, работающие над дизайном в кино, хорошо известны в артистической среде. Вспомним хотя бы известного художника и скульптора Ганса Руди Гигера, который создал неповторимый образ Чужого для одноименного фильма Ридли Скотта. Мало кто знает, что он также рисовал концепты к несостоявшейся в свое время экранизации «Дюны» Фрэнка Герберта. Но Дэвид Линч выбрал для своего фильма совсем другой стиль дизайна.

Даг Чан, работавший на таких фильмах, как «Джуманджи», «Привидение», «Беовульф», «Назад в будущее 2», «Маска», «Терминатор 2», «Полярный экспресс» и новая трилогия «Звездные войны», за работу для фильма «Смерть ей к лицу» получил «Оскар» в 1993 году.

Хочется отметить несколько довольно известных в кино-арт-кругах имен. Прежде всего, это Джеймс Мартин, делавший концепт-

дизайны к фильмам «Звездная пехота», «Пираты Карибского моря 3», «Фантастическая четверка», «Искусственный интеллект», «Хроники Риддика» и другие. Он также участвовал в создании сериалов «Звездный путь: Вояджер» и «Секретные материалы».

Не менее интересны работы Дилана Коула, делавшего дизайны для «Хроник Риддика» и эпической саги Питера Джексона «Властелин колец». Также хотелось отметить работу Джона Ивса для нового «Звездого пути», «Миссии невыполнима 2», «Людей X 3» и выходящем в ближайшее время фильме «Бросок кобры». Джон ведет блог, куда активно выкладывает свои рисунки, не вошедшие в фильмы концепт-дизайны, а также рассказывает о своей работе и работе других концепт-дизайнеров.

Другой художник Бром знаменит тем, что разработал концепт-арт для фильмов «Ван Хельсинг», «Сонная лощина», «Призраки Марса» и компьютерных игр Doom I и II, Heretic I и II. В 2005 году он выпустил иллюстрированный роман в стиле ужасов «The Plucker», текст для которого написал самостоятельно, за который был удостоен престижной премии Chesley Awards (ASFA).

Поистине выдающееся портфолио Скотта Патонна позволяет смело говорить о роли живой легенды современного концепт-арта. В числе его работ:

— «Аватар» / Avatar (2009) (character designer) (concept artist);

— «Алиса в Стране Чудес» / Alice in Wonderland (2010) (post-production) (concept artist);

— «Железный Человек 2» / Iron Man 2 (2010) (post-production) (concept designer);

— «Терминатор 4» / Terminator Salvation (2009) (character designer);

— «Индиана Джонс» / Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008) (character designer);

— «У Холмов Есть Глаза» / The Hills Have Eyes (2006) (makeup designer);

— «Город Грехов» / Sin City (2005) (makeup designer) (uncredited);

— «Хроники Нарнии» / The Chronicles of Narnia (2005) (art department supervisor);

— «Верхом на Пуле» / Riding the Bullet (2004) (makeup designer);

— «Сокровище Нации» / National Treasure (2004) (special makeup effects artist);

— «Халк» / Hulk (2003) (sculptor);

— «Пираты Карибского моря» / Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl (2003) (special makeup effects).

Он был единственным в коллективе дизайнеров, кто использовал 3D для создания моделей. Если не получалось воплотить какую-то идею, он использовал глину или рисовал в Фотошопе. С момента, когда режиссер его попросил 3D-модели персонажей и животных, что было действительно круто, он начал моделировать все в ZBrush, и как только дизайн был утвержден, использовал ментал рей для создания красивой кожи, шейдеров и освещения. Таким образом, во время проекта у него появились свой собственный творческий почерк и стиль работы, что еще больше развязывало ему руки как художнику.

Итак, на основании вышесказанного можно сделать вывод, что

цифровые компьютерные технологии не только вывели изобразительное искусство на качественно новый уровень, коренным образом трансформировав его структуру, но и определили необходимость переосмысления места самого изобразительного искусства в системе искусств. Благодаря новым технологиям экранные искусства получили возможность создавать любые, даже самые фантастические образы, уподобляясь во многом анимации, единственному виду кино, где полет фантазии и степень условности не имеют границ.

Библиография:

1. *Адабашьян А.* О работе художника-постановщика. Проблемы в современном кино // Esquire. — 2008. — № 31. — С. 23.

2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996. — 240 с.

3. *Ерохин С.В.* Цифровое компьютерное искусство. — СПб.: Алетейя, 2011. — 192 с.

4. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. — СПб.: Алетейя, 2010. — 432 с.

5. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства: дис. …доктора философских наук: 09.00.04. — М.: МГУ, 2010. — 360 с.

6. *Ерохин С.В.* Особенности использования средств художественной выразительности и художественных приемов в цифровом изобразительном искусстве // Вестник МГОУ. — 2009.— № 3. — С. 76–84.

7. *Ерохин С.В.* Цифровое изобразительное искусство: вебизм // Вестник МГОУ. Серия «Философские науки». — 2009. — № 3 (№ 16). — С. 70–76.

8. *Монетов В.М.* Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: дис.… канд. искусствоведения: 17.00.03 . — М.: ВГИК, 2005. — 181 с.

С.С. Громик

ИССЛЕДОВАНИЕ РИТМИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ В АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛАХ И.В. ЛАМЦОВА

В настоящей публикации впервые рассматривается сохранившаяся в собрании Музея МАРХИ рукопись И.В.Ламцова «К вопросу о “тональности” в архитектуре». Этот документ представляет собой исследование о ритмических построениях, проведенное Ламцовым в период преподавания на факультете по обработке дерева и металла (ДЕРМЕТФАК) во ВХУТЕИНе с 1927 по 1930 годы.

Article describes the manuscript of I.V.Lamtsov «The tonality in Architecture» (stored in the Museum of the Moscow Architectural Institute). This paper presents a study of the rhythmic constructions, carried out by Lamtsov in the period of teaching at the DERMETFAK faculty from 1927 to 1930.

Ключевые слова: И.В.Ламцов, ВХУТЕИН, ДЕРМЕТФАК, дисциплина «Пространство», ритм в архитектуре.

Keywords: I.V.Lamtsov, VHUTEIN, DERMETFAK, propaedeutic discipline ‘Space’, rhythm in architecture.

Данная статья является продолжением статей автора о творческой и педагогической деятельности И.В. Ламцова [2–5]. Имя Ивана Васильевича Ламцова (1899–1990) известно как имя ученика Н.А. Ладовского и продолжателя дисциплины «Пространство» [9–10]. В представленной статье раскрывается значение его первых теоретических поисков, обозначенных в рукописных источниках, хранящихся в Музее истории Московской школы при МАРХИ.

Прежде чем начать преподавать, Ламцов, будучи учеником,

полностью, в течение трех учебных лет — с 1920 по 1923 годы, проходит новаторский курс дисциплины «Пространство» в ОБМАСе (Объединенных мастерских) ВХУТЕМАСа под руководством Н.А.Ладовского, В.Ф.Кринского и Н.В.Докучаева, где выполняет всю серию отвлеченных и производственных заданий.

С образованием Основного отделения в 1923 году начинается второй этап развития дисциплины «Пространство». Ладовский и Докучаев остаются преподавать на Архитектурном факультете. А на Основном отделении дисциплина стала преподаваться для всех специальностей под руководством Кринского. Ассистентами стали студенты: Ламцов и его однокурсники (В.Балихин С. Глаголев, М. Коржев, В. Петров, Ю. Спасский и М. Туркус). Уже прошедшие курс в ОБМАСе, они стали составлять и вести первые задания по дисциплине «Пространство». Впоследствии (в 1960-х гг.) Кринский совместно с Ламцовым и Туркусом создадут «объемно-пространственную дисциплину» (ОПК) в МАИ на основе опыта преподавания дисциплины во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИНе.

После защиты дипломной работы (под руководством Н.А. Ладовского), в 1926 году Ламцов становится аспирантом и штатным педагогом дисциплины «Пространство» на факультете по обработке Дерева и металла (ДЕРМЕТФАК). В этот период (1927–30) Ламцов, параллельно с практическими занятиями, начинает теоретическое осмысление ритма, разновидностей его построения и вопросов восприятия архитектурной композиции. Его рукописи по данной теме хранятся в Музее МАРХИ — фонд И.В. Ламцова. (Архив был передан из семьи педагога директору музея Л.И. Ивановой-Веэн, после чего ее сотрудниками проводилось изучение и систематизация большого количества разных материалов его педагогической деятельности с 1920-х гг.).

Среди архивных материалов Ламцова конца 1920-х гг. особое внимание привлекает следующее исследование «К вопросу о тональности в архитектуре». Начало этой работы строится на разделении различных форм и интервалов между ними:

«1. По высоте/частоте:

1.1. Низкие (грубые, густые)

1.2. Высокие (острые, резкие, тонкие/точные)

2. По характеру (тембру):

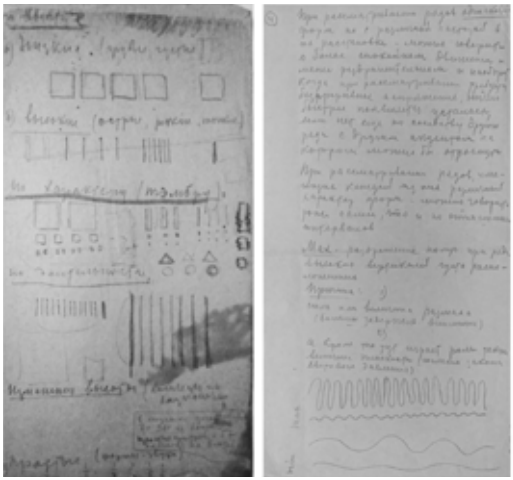


Рисунок 1. Примеры рисунков и текста из исследования. Фрагмент рукописи И.В.Ламцова из собрания Музея МАРХИ

2.1. По длительности».

Геометрия представленных в рукописи тел разделяется следующим принципом: Ламцов относит квадрат, круг и равнобедренный треугольник к основополагающим неизменяемым единицам, благодаря которым можно выстраивать наиболее «точные», иллюстративные ритмические композиции, без привнесения в них лишних пропорциональных взаимоотношений, связанных с изменением длины или ширины.

Интересно, что для обогащения языка Ламцов вводит в описание форм и ритмов термины, свойственные теории музыки: «тембр», «частота», а также другие, редко применяемые в теории архитектуры слова, такие как «густая частота, «острая/точная высота». Этот прием используется не в целях сделать язык более поэтичным, а с целью сделать его более точным и максимально описательным — каждый из нововведенных терминов описывает конкретную модель ритмов и форм.

«При сопоставлении разнообразных форм природы с формами архитектурными (или создаваемыми человеком), вернее при сопоставлении случайных рядов форм с рядами определенных систем/свойств, мы получим представление о качественном различии обоих категорий (как хаос и система форм или «музыкальность»). По аналогии с музыкой — хаос пространственных форм в архитектуре есть отсутствие согласованности в совместном действии на зрительские ощущения, вследствие чего, затрудняется возможность ориентироваться во всех системах раздражений и созерцать каждую из них в отдельности».

Помимо этого, в руко-писи идет обращение к психотехнике как к науке

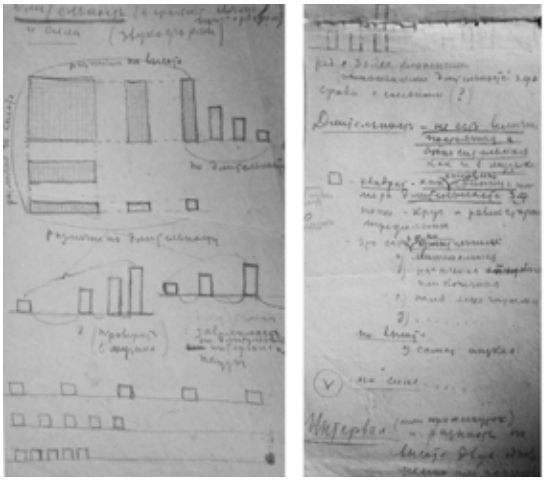


Рисунок 2. Анализ длительности и интервалов в ритми-ческом построении. Фрагмент рукописи И.В. Ламцова из собрания Музея МАРХИ

о восприятии форм, опираясь на первые опыты в психотехнической лаборатории ВХУТЕИНа лидера рационалистов — Н.А. Ладовского. Анализ рукописи показывает, что Ламцов (видимо, параллельно, а может быть и с подачи своего главного учителя) начинает выстраивать свою работу с размышлений о раздражениях, вызываемых при рассмотрении различных ритмических рядов. Этот тезис, в свою очередь, основывается на одном из первых опытов, проведенных в психотехнической лаборатории: зрительное раздражение и определенное ощущение этого раздражения может вызвать каждая видимая форма [7].

«*Различные системы пространственных форм (физический аспект) дают соответственные различные раздражения при их восприятии глазом (физиологический аспект) и различные ощущения этих восприятий в мозгу (психофизиологический аспект). Поэтому, при рассмотрении вопроса «тональности» в архитектуре, необходимо выяснить, при каких объективных условиях мы получаем те или иные зрительные раздражения, вызывающие в нас определенные физиологические и психологические ощущения. Причина всех этих ощущений следующая: с одной стороны — различные колебания чисто физического порядка (световые волны/световое давление); с другой — зрительное раздражение, получаемое в результате указанных колебаний, а также колебаний направления движения глаза или смена зрительных впечатлений при рассматривании ряда форм. Поэтому, говоря о том или ином «тоне» в расположении форм, мы, целиком затрагиваем*

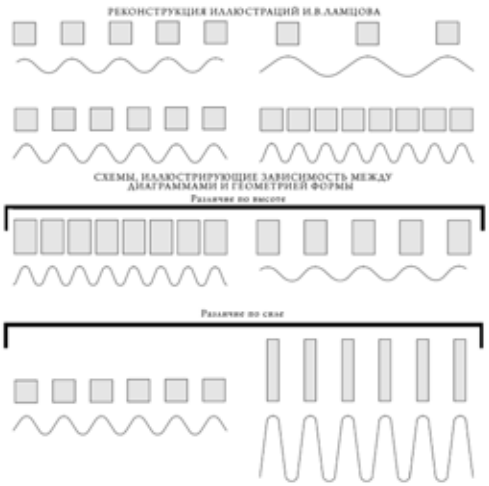


Рисунок 3. Реконструкция схем, представленных в рукописи. Зависимость диаграмм, геометрии форм и их взаиморасположений

об-ласть физиологических и психологических ощущений».

Анализируя различные зрительные раздражения, Ламцов приходит к выводу, что они зависят от следующих характеристик:

«1. От характера самих форм и их положения в пространстве.

2. От интервалов между ними. При анализе/оценке того или иного ряда форм с этой стороны необходимо принимать во внимание не только форму (как квадратную, прямоугольную и т.д.) или формы и их соотношение (если имеется в виду несколько систем), но также интервалы между ними и их соотношение как между собой, так и по отношению к формам».

Для описания различных ритмических композиций Ламцов придумывает использовать специальный график, зависящий от геометрических характеристик форм и расстояния между ними в ритмической последовательности. Анализируется характер кривой, представленной на графике о «силе» и «высоте» ритмической композиции.

Определяя точно термины *«сила»* и *«высота»,* следует обратиться к теории музыки, где сила звука пропорциональна квадрату амплитуды, а высота зависит от периода и частоты колебаний. Так, во второй схеме можно наблюдать ритмические построения, где высота одинаковая, а силы различны.

Так, путем анализа основных достижений психотехнической лаборатории Ладовского и применения более богатого языка музыковедения Ламцов начинает записывать свои заметки относительно ритма — «тональности» в архитектуре. Основным результатом данной

работы можно считать выявление зависимости между геометрическими свойствами формы и интервалами в ритмическом ряду, а также восприятие этого ряда.

Ладовский считал, что, *«архитектор должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и* ***средствами воздействия,*** *чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника»* [7, с. 7]. *«Средства воздействия»* выделены в данной цитате, так как именно ими и начинает заниматься Ламцов. Устанавливая зависимости восприятия форм и создавая универсальную диаграмму для анализа ритмических рядов, автор приближается к разработке жесткой формулы, способной описать любую ритмическую конструкцию.

Тема ритма и метра является одной из основополагающих категорий для создания и анализа архитектурной композиции. Она занимает важное место в любой сфере архитектурного творчества, начиная от студенческих работ на пропедевтических курсах, заканчивая зрелыми произведениями состоявшегося архитектора. Концепция ритма и его роль в архитектуре затрагивала многих архитекторов и исследователей архитектурного творчества. Однако на сегодняшний день сохранилось не так много фундаментальных исследований ритма и его восприятия [1, 8]. Представленная рукопись позволяет расширяет представление о том, как категория ритма рассматривалась в кругу педагогов дисциплины «Пространство» в конце двадцатых годов, и раскрыть, как Ламцов начинает исследовать эту тему.

Библиография:

1. *Гинзбург М.Я.* Ритм в архитектуре / М.Я. Гинзбург. — М., 1923. — 116 с.

2. *Громик С.С.* Дисциплина «Пространство» на ДЕРМЕТФАКе ВХУТЕМАСа / С.С.Громик // Искусство, наука, технология и проблемы художественно-промышленного образования. Тезисы межвузовской научной конференции. — М., 2012. — С. 49.

3. *Громик С.С.* Задания И.В.Ламцова по дисциплине «Пространство»,

ВХУТЕМАС 1924–1926 гг. Новые архивные данные / С.С.Громик // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ. Сборник статей. — М., 2013. — С. 36–39.

4. *Громик С.С.* Ламцов Иван Васильевич / С.С.Громик // Энциклопедия русского авангарда. Том 2: Биографии. — М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. — С. 13–14.

5. *Громик С.С.* Программа И.В.Ламцова по дисциплине «Пространство» на ДЕРМЕТФАКе ВХУТЕИНа [Электронный ресурс] / С.С.Громик // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 2. — С. 36–43. — Режим доступа: http://www.mghpu.ru/images/stories/Philip/nauka/vestnik_MGHPA/sbornik_2-2015_light.pdf (дата обращения: 20.09.2016).

6. *Кринский В.Ф.* Элементы архитектурно-пространственной композиции / В.Ф.Кринский, И.В.Ламцов, М.А.Туркус. — М.: Госстройиздат, 1934. — 172 с.

7. *Ладовский Н.А.* Психотехническая лаборатория архитектуры (о порядке постановки вопроса) / Н.А.Ладовский // Известия АСНОВА. — 1926. — С. 7.

8. Ритм в архитектурной композиции: учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению «Архитектура» / Д.Л.Мелодинский. — М.: URSS, 2012. — 234 с.

9. *Хан-Магомедов С.О.* Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Том 2: ОБМАС ВХУТЕМАСа / С.О.Хан-Магомедов. — М.: Архитектура, 1993. — 184 с.

10. *Хан-Магомедов С.О.* Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Том 5: Пропедевтика «Пространство» / С.О.Хан-Магомедов. — М.: Архитектура, 1995. — 296 с.

Н.Г. Мизонова, М.И. Крылов

ЭВОЛЮЦИЯ ДИЗАЙНА И АССОРТИМЕНТА РОССИЙСКИХ ХЛОПЧАТОБУМАЖНЫХ ТКАНЕЙ (НА ПРИМЕРЕ АССОРТИМЕНТА ХБК «ШУЙСКИЕ СИТЦЫ»)

В статье анализируется эволюция дизайна и ассортимента российских хлопчатобумажных тканей. Названы главные причины отставания качества российских тканей от мировых стандартов — конкуренция на мировом рынке и устаревшее оборудование и технологии. Подчеркивается значение моды, отсутствие которой делает текстильный продукт нереализуемым. Показано, что в 1990–2000-х годах 21 века произошла ассортиментная замена плательных тканей на постельные. На примерах продукции ХБК «Шуйские ситцы» проанализированы стилистические изменения оформления тканей. Основные из них: тенденция к фотореализму и использованию цветочных мотивов с компьютерной проработкой, увеличение размеров мотивов и замена русских сюжетов на экзотические. Обсуждены перспективы развития рынка х/б тканей.

The paper analyses the evolution of Russian printed cottons design and assortment. The main reasons of Russian fabrics quality lag from the world standards are pointed out. These are the competition on the world market and prior art equipment and technologies. The decisive importance of fashion is emphasized, absence of which makes the textile product unrealizable. It is shown that since the end of the 20-th century the production of fabrics for costumes was replaced by production the bed clothing. Using the example of the cotton fabric factory «Shuya printed cottons» the stylistic changes in fabrics decoration are examined. Basic of them are: tendencies to photorealism and usage of floral motives with computer treatment, enlargement of the motives size, and replace of Russian subjects by exotic ones. The future prospects of printed cottons market development are discussed.

Ключевые слова: ткань, рынок, мода, сюжет, стилистика, ассортимент, традиция.

Keywords: fabric, market, fashion, subject, stylistics, assortment, tradition.

Влияние развития техники и технологий, а также стилевых изменений на сюжеты тканей и их интерпретацию рассматривалась во многих работах отечественных и зарубежных авторов [1–4]. Меньше внимания уделялось влиянию на эти изменения социальных перемен в обществе. Как правило, это были публикации, посвященные отдельным периодам истории текстиля [5–6].

Текстильная промышленность СССР выпускала полный спектр текстиля, необходимого потребителю. В советский период производство тканей плательного ассортимента превышало объемы постельных тканей. Типичные рисунки тканей ивановской области сочетали в себе традиционные сюжеты и орнаменты, которые почти не учитывали модные трактовки. Из таких тканей шились в основном мужские трусы и женские халаты.

Ниже в качестве примеров будут рассмотрены ткани хлопчатобумажного комбината «Шуйские ситцы». На рис. 1 представлены образцы типичных рисунков тканей разных лет.

Анализ рисунков и цветового решения показывает, что:

— в течение большого временного интервала (почти 20 лет) стилистика тканей почти не изменялась. В качестве сюжетов используется или традиционный огурец, или переработки цветочного



Рисунок 1. Образцы тканей, выпущенных хлопчатобумажным комбинатом «Шуйские ситцы» в 1969, 1975, 1987 годах



Рисунок 2. Образцы фланели (справа) и сатина (слева), выпущенные предприятием ОАО ХБК «Шуйские ситцы» в 70-е годы

орнамента стилистики 60-х годов;

— несмотря на изменения рынка, плательные ткани далеко не сразу уступили место бельевым.

В 90-х годах на российском рынке появилось огромное количество импортных товаров, которые вытеснили отечественные ткани и одежду, в том числе товар стабильного для ивановской области ситцевого ассортимента. Причин тому было несколько. Одна из главных — неверно определенные приоритеты при оценке качества тканей. Главным показателем в течение десятилетий был «погонный метр». Критерием коммерческого успеха, который в советском производстве и торговле не считали нужным замечать, была мода. Ее значение в годы перестройки возросло не только по причине расширения информации и необходимости учета требований рынка. Пропаганда свободы во всех сферах жизни требовала и свободы выбора, и присутствия в продукте новых международных идей, и быстрой смены моды.

Мода требует мобильного производства, способного быстро менять ассортимент. Советское производство к темпам, которые демонстрировали развитые в области текстиля страны, было не готово. Российские производители могли следовать моде только в области текстильного рисунка. Быстро менять пряжу, структуры

и фактуры было делом трудоемким, проблемным и экономически не выгодным. Настолько трудным, что именно в годы пересмотра ассортиментной политики, требующей его расширения, из него исчезли или почти ушли такие знаменитые своими художественными качествами ткани со стабильным спросом, как сатин, штапель, кисея, фланель и их аналоги.

На рис. 2 показаны образцы фланели и сатина, выпущенные предприятием ОАО ХБК «Шуйские ситцы» в 70-е годы.

Эти традиционные ткани, востребованные во все времена, исчезли, а некачественный ситец и бязь с низкой плотностью и печатным рисунком низкосортными красителями стали основным продуктом. Качество тканей заметно снизилось, поскольку даже грамотный модный рисунок не мог сделать конкурентоспособной ткань с мутным цветом, который почти исчезал после стирки.

Первая волна рынка текстильщиков застала врасплох. Постепенно и потребителю, и производителю стало ясно, что немодная ткань не только не конкурентно способна. Она не реализуема.

Выход: переход к бельевым тканям

Рынок модной импортной одежды из тканей и трикотажа разного волокнистого состава и ассортимента вытеснил российские плательные ткани. Хлопчатобумажные ткани для постельных комплектов были более консервативным товаром. Этот ассортимент не требовал постоянно менять структуры, следуя моде. Менять рисунки было гораздо привычнее. В начале века ивановские фабрики начали переходить на производство тканей для комплектов постельного белья (КПБ). Аббревиатура «КПБ» стала почти брендом тканей фабрик Ивановской области.

Художники-текстильщики, создающие рисунки, в течение долгого времени были практически единственными специалистами, которые старались и могли учитывать мировые тенденции в оформлении тканей. Но и в их работе переход на быструю смену сюжетов и их трактовок проходил довольно медленно. Для бельевых тканей продолжали выполнять традиционные рисунки или сочетать их с новыми мотивами. Образцы тканей, представленных на рис. 3, позволяют проследить,



Рисунок 3. Рисунки бельевых тканей 1990–2015-х и 2016-х гг.

каким образом происходил переход от традиционных рисунков плательных тканей к стилистике бельевых тканей в 90-х годах. Только в начале века в рисунках начинают использовать новую стилистику и сюжеты. Традиционных решений в это время уже практически не было. Примеры решения композиции и сюжеты рисунков выпуска конца 1990–2000-х годов 21 века позволяют говорить о том, что в это время произошел переход к специфическим рисункам бельевых тканей. Основными чертами новых рисунков можно считать увеличение рапорта, уменьшение стилизации и использование популярных на рынке сюжетов.

Высота рапорта, равная ширине ткани была не совсем новым решением. Такие композиции постоянно использовались ивановскими художниками, в сувенирной продукции и в рисунках для штор.

Существенно поменялись мотивы и их трактовки. Переход к новым рисункам сопровождался исчезновением русских и традиционных сюжетов и снижением художественного уровня выполнения текстильного рисунка. Появились экзотические изображения дельфинов, панд, орхидей, покемонов и других, ранее не используемых в российских тканях, сюжетов. Рыночный вкус способствовал созданию мотивов определенного направления. В частности, некоторое время одним из самых популярных был сюжет, повторяющий иллюстрации к «Камасутре».

Главным сюжетом (около 75% от всего объема выпускаемых рисунков) остались цветы. Трактовки цветов меняются в сторону фотореализма,

чему способствуют быстро растущие технические возможности. Ручные рисунки уступили место компьютерным фотографически точным изображениям крупных цветов, размером до 30–40 см.

Резкому увеличению размеров мотивов способствовало несколько причин. Одна из них — изменение требований к жилью, в частности, к его размерам. Новые размеры жилья способствовали появлению интерьеров, гораздо более просторных, чем интерьеры советского периода. Кровать из скромной части интерьера превратилась в его помпезный центр, требующий активного яркого решения.

Возможность работы с раппортом 101,8 на 220 см позволила изображать крупные сюжеты в рисунках — большие архитектурные композиции, городские пейзажи, звезды мировой эстрады. Что касается остальных сюжетов, то нужно отметить появление ранее не свойственных бельевому ассортименту урбанистических мотивов, природных пейзажей — ландшафтов, автомобилей и пр.

Решающий фактор успеха — *оптимальное соединение цены, моды и качества ткани.*

Конкуренция и технологии

На эволюцию ассортимента выпускаемой продукции повлияло множество факторов, и все они в совокупности изменили ориентиры текстильной промышленности на выпуск КПБ. Один из важнейших факторов — конкуренция.

Поскольку текстиль является продуктом индустрии моды, то есть огромного многомиллиардного бизнеса, его организаторы продолжают наращивать инновации и другие достижения науки и дизайна, обеспечивающие возможность обогнать другие страны и диктовать моду. Текстильное производство ведущих в этой области стран из года в год демонстрирует последние научные и технологические достижения текстильной и химической промышленности. Ценовые сегменты на мировом рынке стабильно разделены. Италия и Франция обеспечивает рынок тканями класса люкс. Азиатские производители, такие как Пакистан, Китай, Бангладеш, Турция, Индия, Корея, Индонезия и другие, заняли оставшийся рынок дешевых тканей, а также сегмент среднего ценового ассортимента. Их ткани более низкого качества,

в том числе художественного. Но присутствие модных тенденций во всех случаях практически бесспорно. Решающим факторами успеха были и остаются соединение цены, моды и качества ткани.

Текстильная промышленность России на сегодняшний день не может конкурировать с европейскими и с азиатскими производителями. Главная причина — недостаточное обеспечение производства конкурентно способными технологиями и постоянными инновациями в производстве.

Новые технологии

Долгожданный технологический шаг вперед был сделан благодаря новому ткацкому оборудованию, позволяющему производить ткань шириной 220 см. Появилось оборудование, позволяющее печатать рисунки с раппортом до 101,8 на ширину 220 см, применять количество цветов до 10. Возможность выбора сюжетов, колористического решения и масштабов элементов существенно выросли. Важную роль сыграл переход от ручных рисунков кистями и красками к компьютерным программам для создания рисунков.

Фотографическая точность достигается путем использования сетчатых шаблонов, пришедших на смену медным гравированным валам.

Компьютерные программы в некоторых рабочих процессах существенно упростили работу художников. Разработка колористических видов рисунка стала занимать гораздо меньше времени. Если раньше для этого требовалось фактически заново нарисовать крок, только в другом цветовом решении, с приходом компьютеров, этот процесс стал занимать не больше минуты, а количество вариантов колоритов стало бессчетным.

Облегчив во многом работу художника, программы дали возможность производствам увеличить ротацию рисунков, что очень важно, в условиях рыночной экономики. Практика повторения одного и того же рисунок годами и сотнями километров, сменилась более мобильной системой смены рисунков, производством «новинок», более привлекательных для покупателя.

Улучшению ассортимента постельного белья способствовала возможность печатать рисунки с почти фотографической точностью

и размером раппорта от 64 см до 101,8 см на 220 см. Российские дизайнеры стали разрабатывать рисунки более близкие по стилю к рисункам модных мировых брендов. Они в курсе модных тенденций, актуальных сюжетов, что так же увеличивает спрос.

Фактор цены. Рабочая сила, климат, экология

Цена на текстиль российского производства пока не может быть ниже цены азиатских производств. Стоимость рабочей силы в России гораздо больше, чем, например, в Узбекистане. Кроме того, работает фактор климата. Российским фабрикам приходится более полугода отапливать огромные цеха в период осени, зимы и весны, пока в те же месяцы фабрики Пакистана и Китая свободны от этих расходов.

Фактором, влияющим на стоимость продукта, является наличие надзорных органов, следящих за состоянием экологии. Текстильная промышленность является потребителем огромного количества воды и производителем тысяч тонн химических отходов, что, в свою очередь, обязывает нести расходы. Производители таких стран как, например, Бангладеш, могут «избежать» этих расходов, ввиду отсутствия или коррумпированности органов контроля.

Пути выхода и преодоления. Найти свою нишу

Производить конкурентоспособные модные и современные, отвечающие требованиям рынка, плательные ткани в силу отсутствия передовых технологий и оборудования, российские производители пока не могут. Нет такого ценового сегмента.

Но выход из кризиса практически найден. Это переход к приоритету производства бельевых тканей. Опыт ивановских фабрик, безусловно, подтверждает этот факт.

Этот ассортимент не требует срочного технологического перевооружения. В бельевых тканях можно использовать элементарное полотняное переплетение и нет такой жесткой необходимости использования последних разработок технологий и химии, как в ассортименте тканей для одежды. Конкуренция со стороны китайских и пакистанских производителей, конечно, присутствует, но на фоне последних экономических изменений (санкции, рост валют),



Рисунок 4. Ткани, выполненные по заказу фирмы Ikea

производство тек-стиля в России стало выгодно даже для мирового рынка.

Немаловажным фактором в пользу производства постельного белья является необходимый объем ткани для выпуска единицы изделия. Если на единицу одежды требуется от 0,3 м до 1,5 м ткани шириной 150 см, то на единицу комплекта постельного белья расходуется около 8 м ткани шириной 220 см. А большой объем производства, в свою очередь, важен для обеспечения его загруженности.

Партнерство как выход

Одним из положительных факторов, позволяющих наращивать рынок текстиля, является партнерство с успешными фирмами Запада или Востока. Главным показателем этого может стать рост производства текстиля для таких мировых гигантов как Ikea. Последнее время всё больший ассортимент продукции домашнего текстиля в магазинах этой сети имеет надпись «Made in Russia». Производство жаккардового льна на одной из фабрик в России держится за счет заказов со стороны испанского торгового гиганта Zara.

На рис. 4 показаны образцы тканей, сработанных для известных международных брендов.

В последнее время появился новый, социальный фактор, влияющий на спрос российского текстиля со стороны потребителя. Это некий *патриотизм* в выборе товара. С началом становления рыночной экономики в 1990-е годы в Россию хлынул поток низкокачественного текстиля, который зачастую состоял из 100% полиэстера. В итоге сформировалось предвзятое мнение потребителя о низком качестве

импортного домашнего текстиля, стимулирующее его выбор продукции от отечественного производителя.

Мода на экологию и натуральные материалы

Здесь российским производителям даже делать ничего не пришлось, все уже было сделано. Отсутствие технологий и мощностей синтетического производства в СССР позволило фабрикам выпускать «чистый» товар. Этот бывший недостаток на сегодня является серьезным достоинством и его нужно использовать активно в рекламе наших тканей.

Надписи на упаковке «Сделано в России» и «100% хлопок» теперь имеют свой вес и, отчасти благодаря этому, в России продолжают работать текстильные фабрики.

Таким образом, анализ недостатков, достоинств и перспектив российского хлопкового рынка позволяют с осторожностью утверждать, что его развитие имеет реальные оптимистичные перспективы.

Библиография:

1. *Соболев Н.Н*. Очерки по истории украшения тканей. — М.-Л.: Академия, 1934.

2. *Бесчастнов Н.П., Журавлева Т.А*. Художественное проектирование текстильного рисунка. — М.: МГТУ, 2003. — 294 с.

3. *Мизонова Н.Г*. Знаки нашего времени // Текстильная промышленность. — 2003. — № 4. — С. 92–94.

4. *Щипакина А.А*. Зарубежная мода в художественном оформлении текстиля // Текстильная промышленность. — 1991. — № 7.

5. *Мизонова Н.Г.* Особенности народного текстиля и костюма на территории Ивановской области / Известия ВУЗов «Технология текстильной промышленности». — 2016. — № 1. — С.119–123.

6. Иваново. Агитационный текстиль 1920-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д.Г. Бурылина. — М.: Первая публикация, 1910. — 476 с.

М.С. Третьякова

МИНИМАЛИЗМ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ПРОСТОТЫ

Статья посвящена вопросу о связи минимализма с японской эстетикой. Цель статьи — установить эстетические истоки простоты как центральной категории минимализма, определить, «западную» или «японскую» эстетику она выражает. Для этого минималистская простота сопоставляется с модернистской (интернациональный стиль) и традиционно японской простотой, а затем исследуется влияние эстетики простоты минимализма на формообразование. Автор приходит к выводу о том, что минимализм — явление западное, и связано оно не столько с традиционной японской эстетикой, сколько с ее современной интерпретацией, созданной под влиянием запада, что находит свое отражение в форме.

This study investigated an influence of traditional Japanese aesthetics on Minimalism in interior design. The aim of this study is to trace the origins of the main feature of Minimalism, the Minimalistic Simplicity either in Western or in Japanese aesthetics. In order to achieve this aim we compare the Minimalistic Simplicity with the Simplicity in International Style and the traditional Japanese Simplicity. Then we analyse an influence of the Minimalistic Simplicity on form. We conclude that Minimalism is originated from Western aesthetics and it is associated not with the traditional Japanese aesthetics but with contemporary interpretation of Japanese festhetics that came from the West. It was the Western aesthetics what defined the specific of form in Minimalism.

Ключевые слова: минимализм, интернациональный стиль, постмодернизм, японская эстетика, формообразование.

Keywords: minimalism, international style, postmodernism, Japanese aesthetics, shape.

Минимализм в дизайне интерьера — популярное направление во всем мире, однако, в нашей стране он сравнительно мало изучен. Показательно, что многие западные и отечественные авторы указывают на влияние на минимализм японской эстетики, в частности таких категорий, как «ма» или «ваби» (Ф. Бертони, К. Росэль, исследователи творчества Дж. Паусона и Т. Андо, В.М. Бадлуева, Т.В. Гудкова и др.). Существует даже термин «японский минимализм» («Japanese minimalism»). При этом сами японцы не склонны рассматривать минимализм в контексте японской культуры и термин «японский минимализм» в японском языке не используется. С точки зрения проектной практики, актуальность исследования определяется тем, что эстетические истоки того или иного стилевого направления напрямую влияют на формообразование.

Цель статьи — установить эстетические истоки простоты в минимализме, определить, «западную» или «японскую» простоту он выражает. Для этого мы сравним минималистскую простоту с модернистской (интернациональный стиль) и традиционно японской простотой, а затем рассмотрим влияние эстетики простоты минимализма на формообразование этого стилевого направления. Поскольку об интернациональном стиле написано уже много, здесь мы не будем останавливаться на нем подробно.

Эстетические истоки простоты в минимализме: «западная» версия

Для того чтобы определить истоки простоты в минимализме, в первую очередь, рассмотрим минимализм 1980-х годов в дизайне интерьера на западе.

Как отмечает один из исследователей минимализма Ким Росэль, первое, что приходит в голову, когда слышишь сочетание слов «минималистская архитектура», это движение в искусстве, называемое Minimal Art, или Минимализм, которое возникло в 1960-е гг. в Нью-Йорке как реакция на абстрактный экспрессионизм [1, с. 6]. Однако на самом деле «минималистская архитектура» (и, как следствие, интерьер) — движение более позднее, так как возникло оно в середине 1980-х гг. Поскольку оба движения получили название «минимализм», следуя примеру терминологии, иногда применяемой



Рисунок 1. J.Pawson. Van Royen Apartment, London (1981)



Рисунок 2. T.Ando. Church on the Water, Hokkaido (1988).

на западе, минимализм в архитектуре можно называть «новым минимализмом» (New Minimalism).

Автор наиболее крупного труда по минимализму Франко Бертони указывает, что термин минимализм (минималистская архитектура / новый минимализм) был использован для характеристики ранних проектов Джона Паусона (рис. 1) и Клаудио Сильвестрина, а также для переопределения работ Тадао Андо, созданных им по меньшей мере за десять лет до начала использования термина, то есть в 1970-е гг. [2, с. 7].

Что касается «переопределения» работ японского архитектора Тадао Андо (р. 1941) (рис. 2), то, по всей видимости, речь идет о позиции известного исследователя архитектуры Кеннета Фрэмптона, который изначально отнес творчество Т.Андо к «критическому регионализму» (Critical Regionalism), обозначив тем самым связь впоследствии «минималистской архитектуры» с интернациональным стилем 1960-х гг. Если вспомнить знаменитую фразу Людвига Миса ван дер Роэ, «Меньше — это больше» (Less is more), которая в полной мере может быть отнесена к минимализму (а он уже сам по себе означает «минимум», «мало»), то связь минимализма с интернациональным стилем становится еще более очевидной.

Еще один важный аргумент в пользу связи минимализма с интернациональным стилем — это преобладание белого цвета. На

преобладание белого цвета в архитектуре минимализма указывает Ким Росэль [1, с. 7].

Однако главное, что роднит минимализм с интернациональным стилем, это простота форм, минимум деталей. Чем же простота форм интернационального стиля отличается от «минималисткой простоты»?

У Ф.Бертони можно встретить два на первый взгляд противоречащих друг другу суждения о минимализме. С одной стороны, цитируя другого автора, Ф.Бертони пишет: «Минимализм раскрывает невидимое (великий космос), глубину, которую нельзя объяснить словами», иначе говоря, «потаённое» [2, с. 7]. С другой стороны, он указывает, что самая известная «максима» минимализма: «Куб — это куб» [и не более того] [2, с. 94].

Вероятно, смысл этого противоречия заключается в том, что проектировщик-минималист, будь то архитектор или дизайнер, оперируя простыми формами не вкладывает в них конкретного смысла. Однако, оказываясь в определённой комбинации, эти формы и окружающая их пустота побуждают зрителя искать смыслы, порождая все новые и новые трактовки. Эта особенность «минималистской пустоты» роднит ее с концептуальным искусством рубежа 1960–1970-х гг. и, следовательно, указывает на связь минимализма с постмодернистской парадигмой. Как известно, концептуализм провозглашает важность идеи, а не материального воплощения, и вся уникальность объектов концептуального искусства сводится к идее, задаваемой зачастую комбинацией простых объектов, не являющихся произведениями искусства в традиционном смысле.

Таким образом, в отличие от интернационального стиля, где простота форм обусловлена их функциональностью, «минималистская простота» концептуальна, идейна. В этом проявляется двойная природа минимализма, которая роднит его как с интернациональным стилем (модернистская парадигма), так и с концептуализмом (постмодернистская парадигма).

Примечательно, что минимализм в искусстве 1960-х годов, как и «новый минимализм» в архитектуре сер. 1980–1990-х гг. приходятся на границы постмодернистской парадигмы с всплесками модернистский идей, прежде всего, интернационального стиля. Таким образом, и популярность архитектурного минимализма в 1990-е годы на уровне

теории можно объяснить спадом постмодернизма и усилением модернистских тенденций.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что минимализм — явление западное. И Ф.Бертони также указывает на это, называя в качестве истоков минимализма американский Minimal Art и европейский рационализм. Однако он добавляет, что минимализм вобрал в себя простоту из разных культур, в том числе, из японской [2, с. 26]. Что же такое «японский минимализм» и насколько он «японский»?

Эстетические истоки простоты в минимализме: «японская» версия

Рассуждая о минимализме, Ф.Бертони пишет: «Ничто так хорошо не отражает время, в которое мы живём, как японское понятие ма, означающее пустое являющее пространство, а также промежуток между одним явлением и другим» (курсив наш) [2, с. 40]. Рассмотрим понятие «являющей пустоты» ма подробнее.

Часто можно встретить информацию о том, что в японской культуре понятия «время» и «пространство» неделимы, и что это нашло свое отражение в языке, где оба слова, ку-кан — «пространство» и дзи-кан — «время», имеют общую часть кан (оно же ма), по значению связанную и с пространством, и с временем. Известный японский исследователь архитектуры Юитиро Кодзиро указывает, что понятие ма происходит от слова мэ, то есть «ячейка». Он также приводит несколько значений иероглифа кан / ма, связанных с архитектурой: 1) промежуток между двумя колоннами, 2) мера площади [ячейка между четырьмя колоннами], 3) комната [3, с. 12–13]. Таким образом, буквальный перевод иероглифа ма — это «промежуток», поскольку в русском языке это слово также может относится и к пространству, и к времени. Хотя общепринятый перевод — «свободное место» или «свободное время».

Итак, изначально в понятии ма акцент ставился не на пустоту, а на «то, что между», а уже в наши дни оно приобрело расширительное значение. Приведем слова известного японского архитектора Арата Исодзаки (р.1931): «… определения [ма] имеют тенденцию к смешению изначальных значений с сегодняшними — теми, что пришли после знакомства с понятиями пространства и времени на западе» [4, с. 95], таким образом, понятие ма приобрело значение «пустоты» и стало «более абстрактным».

Иначе говоря, современная трактовка понятия ма как «порождающей пустоты» — не что иное, как западная трактовка, западное представление о японской культуре, проникшее и в саму Японию.

Дело в том, что в силу свойственной нам идейности, мы, западные люди, склонны приписывать Японии идейность и западного типа «философичность», которая ей несвойственна. Отсюда и ошибочное представление о том, что минимализм — порождение глубокомысленной в западном понимании, а, значит, «концептуальной», «идейной» японской культуры.

Что касается самих японцев, как правило, они не увязывают понятие минимализм с японской традиционной культурой, считая его сугубо западным явлением, хотя есть авторы, которые стремятся развивать японские понятия в западном ключе, что вполне естественно, ведь, эстетические категории историчны.

Отметим, что минимализм оказал немалое влияние на японский дизайн интерьера рубежа XX–XXI вв. Изначально минимализм пришел в Японию с запада как разновидность постмодернизма, что хорошо видно в работах японского дизайнера Сигеру Утида (рис. 3), а затем стал широко распространенным явлением, и в Японии появилось множество домов и квартир, представляющих собой «белые кубы» с нерегулярными прямоугольными окнами (рис. 4). Кроме того,



Рисунок 3. S.Uchida. Tea-room in Mojiko Hotel, Fukuoka pref. (1998)



Рисунок 4. A.Sakamoto. Hakuei Residence, Osaka (1996)



Рисунок 5. Влияние минимализма на современный «ва-модерн» (японский модернизм). K.Kuma. Lotus House (2005)



Рисунок 6. Традиционный японский интерьер *(стиль сукия-дзукури)*. Katsura Imperal Villa, Kyoto (17 с.)

минимализм оказал влияние на такое направление, как «ва-модерн» (или «японский модернизм», то есть «современный» японский стиль), которое переосмысляет традиционную японскую архитектуру и интерьер. Так, японский архитектор Кенго Кума (р. 1954), характеризуя в интервью 2012 года современный японский интерьер, указывает, что сейчас в Японии сильно стремление сделать «минималистично / абстрактно», а важной характеристикой современной архитектуры и интерьера является «тонкость / плоскостность» (букв. усуса) [5, с. 150]. И хотя его проекты нельзя всецело отнести к минимализму, в них ощущается его влияние (рис. 5).

Нашу точку зрения подтверждает тот факт, что простота традиционного японского интерьера (стиль сукия-дзукури) связана, прежде всего, с эстетической категорией ваби, то есть изначально со скромной простотой чайных комнат буддийских монахов, которая дает ощущение покоя. Таким образом, в ней нет «интеллектуальности», но есть созерцательность. Показательно, что традиционные японские интерьеры полутёмные, а чайные комнаты, созданные в соответствии с эстетикой ваби, и вовсе часто черные, что явно отличает их от светлых, часто белых, интерьеров минимализма.

Истоки возникновения стереотипа о том, что минимализм — собственно японское явление, вероятно, следует искать в 1930-х

годах, в пору функционализма. В статьях японских авторов часто можно встретить информацию о том, что, когда в 1934 году Японию посетил немецкий архитектор Бруно Таут (1880–1938), он был поражен «современностью» императорской виллы Кацура (XVII век) (рис. 6), что способствовало формированию представлений о том, что традиционной японской архитектуре очень близок функционализм. Тогда же известный архитектор Сутеми Хоригути (1895–1984) провозгласил такое понимание японской традиции «истинным», и, как отмечает Хироясу Фудзиока, впоследствии сформировалась «догма» [6, с. 111], в которой единственной верным путем переосмысления традиционной японской архитектуры и интерьера, по сути, являлся функционализм, хотя его идеи и не были заимствованы буквально. Поскольку, как мы выяснили, минимализм тесно связан с интернациональным стилем и, следовательно, с функционализмом, можно предположить, что представление о собственно «японском минимализме» стало продолжением этой «догмы».

Влияние западной эстетики простоты на формообразование в минимализме

Как же специфическое понимание простоты повлияло на формообразование в минимализме? Как известно, функционалистская простота (и простота интернационального стиля) — следствие идеи о том, что «форма следует функции» («form follows function»). Провозглашение этой идеи привело к отказу от декора, к преобладанию «легких» мебельных форм (как бы функциональных каркасов), сквозь которые просачивалось пространство. Минимализм перенял функционалистскую идею отказа от декора, но уже не настаивал на лёгких каркасных конструкциях — для минимализма характерно использование «примитивов» — простых геометрических форм, которые и воздействуют на зрителя как своего рода символы (на рис. 7 это черный квадрат камина, а на рис. 8 — квадрат ниши токо-но-ма). Символическим может быть и включение игры света в минимализме (что можно увидеть на рис. 4).

Интересно, что под влиянием западного функционализма (и, в последствии, интернационального стиля) японские интерьеры «ва-



Рисунок 7. J.Pawson. House in Los Angeles (2009)



Рисунок 8. Jun Murata. House for Installation, Osaka (2014)

модерн» начали утрачивать «обилие линий», которое характерно для традиционного японского интерьера, а под влиянием минимализма и вовсе превратились в «белые кубы», которые стали фоном для явления предметов, «являющей пустотой» (рис. 8). При этом идея белого «фона» в минимализме удачно наложилась на традиционную японскую красоту излишка свободного (букв. «белого») пространства (ёхаку-но би). Хотя необходимо отметить, что в традиционном японском интерьере идея «проявления вещи», скорее, предполагала «проявление» из полутени.

Отметим также, что в традиционном японском интерьере отказ от декора не был абсолютным, а на уровне формы прямые линии всегда уравновешивались «несовершенными» изгибами деревянных балок, криволинейными очертаниями ниш и т.п. Четкие же прямые линии минимализма — наследство «механистичной» эстетики функционализма.

Более поздняя, современная версия минимализма (2000-х годов) ввиду ослабления влияния постмодернизма имеет тенденцию к сокращению количества форм-знаков — в интерьере появились прозрачные или очень тонкие конструкции, а также, под влиянием идей деконструктивизма, складчатые изломанные пространства, хотя изначально в минимализме преобладала эстетика прямого угла (рис. 9). Иногда, под влиянием «гламура», особенно в итальянской версии минимализма в интерьерах используется контраст черного и белого, белого и венге, глянцевые поверхности (рис. 10), но в целом для





Рисунок 9. Atelier Tekuto. Reflection on Mineral, Tokyo (2006)

Рисунок 10. Современная итальянская мебель

этого направления, особенно в Японии, характерно сочетание белых пространств и матовых поверхностей из светлого дерева с естественной фактурой. Так или иначе, всё это влияние преимущественно западной эстетики на минимализм, хотя он и неоднороден и часто вбирает в себя элементы самых разных направлений.

Исходя из сказанного, мы можем сделать вывод о том, что минимализм — явление западное, поскольку он тесно связан с интернациональным стилем с одной стороны, и постмодернизмом, с другой. При этом отличие «минималистской простоты» от простоты интернационального стиля заключается в том, что «минималистская простота» интеллектуальна, ее задача — порождать смыслы, в то время как простота интернационального стиля обусловлена функциональностью. Под влиянием западных представлений о Японии возник стереотип, что минимализм, по сути, часть японской традиции, хотя традиционно японская простота имеет совсем другие эстетические основания. Именно западные истоки минималистской простоты, такие как «интеллектуальность», «идейность», определили использование в минимализме простых геометрических форм, воспринимаемых как символы.

Библиография:

1. *Rosell Quim*. MNM: Minimalist Interiors. — Tokyo: Kawade Shoboshin-shya (É.T.style), 2001. — 175 p.

2. *Bertoni Franco*. Minimalist Architecture. — Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser Architecture, 2002. — 224 p.

3. *Kojiro Yuichiro*. Ma — Nihon Kenchiku-no Isho [Ma — The Idea of Japanese Architecture]. — Tokyo: Kajima Publishing, 1999. — 204 p.

4. *Isozaki Arata*. Japan-ness in Architecture. — Cambridge (USA): The MIT Press, 2006. — 349 p.

5. *Kuma Kengo and Yukio Futagawa*. Jyutaku-rashisa [What House Is]. — Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo Co., 2013. — 240 p.

6. Horiguchi Sutemi-no Nihon — Kukan Kosei-ni-yoru Bi-no Sekai [Japan of Sutemi Horiguchi — World of Beauty in Composition of Space]. — Tokyo: Shokoku-sha, 1997. — 245 p.

Т.М. Заяц

ПРИЕМЫ И ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОЙ СЦЕНОГРАФИИ В ОФОРМЛЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

В статье доказана актуальность сценографических приемов и принципов, а также дана классификация современных мероприятий.

In the article, questions connected with topical scenographic receptions and principles in making modern events are analyzed. And there is also given classification of today events.

Ключевые слова: мероприятие, сценография, сцена, история.

Keywords: event, scenography, scene, history.

Неуклонно растущий темп жизни, стремительность и плотность ежедневных событий, усложнение задач профессиональной и социальной жизни человека, высокая конкуренция становятся причинами психологического напряжения, усталости и эмоционального выгорания современных людей. Именно сегодня, в XXI веке, возникает особая потребность в интеллектуальном отдыхе, удовлетворяющем эстетические и культурные запросы людей, и в психологической разгрузке. Этому служат, в частности, музыкальные концерты, фестивали, выставки, частные и городские мероприятия, приуроченные к особым праздничным датам, и являющие собой синтез сценографии и средового дизайна. Декорации сливаются с малыми архитектурными формами, возвращая зрителя к предметности.

В наши дни представление о возможностях сценографии, воплощенных в ивент-индустрии, значительно расширилось: теперь художники и дизайнеры активно используют технические разработки — разнообразные спецэффекты и голограммы, которые ведут к исчезновению

традиционной сценографии. Используются синтетические материалы, люминесцентные краски, коллажи, фото- и кинопроекции, системы зеркал, сложнейшие световые партитуры и т. д. Световое оформление — важный компонент современной средовой декорации, создающейся при помощи комплекса приборов, которые управляются компьютером и могут создавать невероятные световые эффекты: лазерное шоу, 3Д-маппинг, существующий как новое направление аудио-визуального искусства. Компьютерный проектор является способом нанесения художниками видео-образа на реальный объект. Созданное художником статичное или динамичное изображение трансформирует пространство. В наши дни существует три типа маппинга: одиночная проекция, плоский маппинг, объемный 3Д-маппинг. Одиночная проекция — это фронтальная проекция на определенный объект, лишенная падающих теней. Плоский маппинг подразумевает отображение псевдо-трехмерной картинки на объемных предметах, при котором изображение создается при помощи двух проекторов. При создании 3Д-маппинга планируется создание видео-контента под заранее заданные геометрические формы, включая криволинейные проекции на сложные фигуры с разных ракурсов, сводящие к минимуму теневой эффект, а также видео инсталляции динамических объектов, таких как движущиеся экраны, фонтаны.

Современные мероприятия классифицируются на две категории: интерьерные и экстерьерные. К интерьерным мероприятиям можно отнести современные концерты, новогодние представления, а также сцены, сооруженные в закрытых архитектурных комплексах. Экстерьерные — это события, происходящие в городской и парковой среде: праздники, фестивали, частные вечеринки, презентации, концерты. В экстерьерных и в интерьерных мероприятиях воплотились приемы и принципы сценографии, формировавшиеся, начиная с античности, до XVIII в. включительно.

Античность создала амфитеатральный принцип планировки театра, ставший впоследствии одним из основополагающих принципов. Античное театральное пространство состояло из четырех частей: скены, проскения, орхестры, амфитеатра, предназначенного для зрителей. В современной сценографии амфитеатральный принцип планировки встречается как в интерьерном проектировании, так и в

экстерьерном, но все же преимущественно в организации концертов, а также спортивных мероприятий.

Известная британская компания The Mark Fisher Studio организовала ряд концертов поп- и рок музыкантов, а также постановки открытия и закрытия Олимпийских игр. Концерт The Rolling Stones в 2012 г. в Лондоне — один их ярких и неординарных примеров сценографического решения праздника, заимствовавшего амфитеатральный принцип планировки зала. Приоткрытый красный рот – основа концепции, выполненная из металлического каркаса, за которым были закреплены различные прожекторы, меняющие колористическую составляющую концерта. Сцена была декорирована при помощи собранного складками занавеса, подсвеченного группой софитов, располагавшихся на круглой вантовой конструкции под потолком. Свет играет важнейшую роль в работе театрального художника, являясь одним из самых сильных художественных средств, не зависимо от того, какой способ решения сценического пространства используется. Функция сценического света состоит не только в том, чтобы выразительно подать декорацию, а в том, чтобы создать неповторимый художественный сценический образ. К каждому номеру составляется своя световая партитура — световой сценарий, в котором указывается, когда и где по ходу действия включаются и выключаются осветительные приборы.

Большинство современных стадионов создаются при помощи амфитеатрального принципа планировки. Интересный пример — церемония открытия Олимпийских игр в Китае в 2008 г., начавшаяся с театрализованного представления, посвящённого развитию китайской цивилизации с древних времён до наших дней. В центре огромной арены, окруженной зрительными рядами, была установлена металлическая многоярусная башня, служившая каркасом для живой декорации, состоящей из людей. Композиция из человеческих тел создавала элементы китайского национального орнамента, символизирующие определенные этапы развития страны. На вершине конструкции были закреплены декоративно расписанные полотна ткани, концы которых зафиксированы движущимися вверх-вниз тросами. Полотна образовывали над стадионом графичный рисунок, трансформировавшийся в течение представления.

Рим привнес в проектирование сценографии новый тип сцены — «сцену-коробку», окончательно ставшую основой театральной архитектуры Нового времени. Скена стала двухэтажной и изменилось ее декоративное убранство: появились рельефы, арки, статуи и росписи.

Проект Brit Music Awards 2010 авторства The Mark Fisher Studio — один из нетривиальных примеров современной сцены-коробки. Композиция состояла из большого портала, декорированного подвешенными на тросах фигурами острой формы. За порталом поднималась вверх подсвеченная разноцветными софитами лестница, позади которой располагался большой плазменный экран. Концертное шоу было дополнено живой сценографией, необычным освещением и клубами дыма из установленных справа на сцене устройств.

В XV в. сложился тип перспективной декорации, где были изображены уходящие вдаль улицы, написанные на натянутых на рамы холстах. Все спектакли этого периода изображали неизменное место действия – городское пространство. Современные художники часто заимствуют сценографические принципы Возрождения. К примеру, в проекте сцены для Большого Екатерининского Бала в Царицыно, проходившем в 2015 г., декорации всего мероприятия лаконично вписываются в окружающий ландшафт неоготического дворца, созданного в XVIII в. Накладная портальная арка главной сцены, на которой происходило основное действие, выполнена методом фрезерной резки и представляет собой стилизованную неоготическую архитектуру. Сценические кулисы оформлены как две готические арки, украшенные белым декором. Задник — перспективная декорация, изображающая стилизованный уходящий вглубь интерьер дворца.

Следствием развития оперы и балета в конце XVI — начале XVII в. был переход от статичной декорации к мобильной. Нововведениями были трехгранные расписанные призмы — теларии, получившие широкое применение в XVII в., но из-за совершенства технического оснащения сценографии современных мероприятий этот театральный принцип не нашел воплощения в наши дни.

С середины XVII века в Европе стала популярна итальянская кулисно-арочная система декораций, придуманная из-за необходимости быстрой смены места действия в балете.

Сегодня кулисно-арочная система встречается в современных балетных постановках и в проектировании сцен для праздничных мероприятий. В качестве примера интересны декорации к балету «Корсар» в Большом театре. В постановке использована кулисно-арочная система, роспись которой выполнена в виде архитектурных элементов, соединенных между собой. Задник украшает трехчастная арка с поддерживающими двумя декоративно украшенными колоннами, в глубине которой виднеется изображенный в дымке красивый восточный пейзаж.

В наши дни при помощи сборно-разборных металлических арок и ферм проектируется кулисно-арочная система, с помощью которой создаются декорации для экстерьерных мероприятий: частных корпоративов, вечеринок и свадеб.

Среди урбанистических объектов выделяется инсталляция из металлокаркаса «мороженое», построенная по проекту молодых архитекторов перед центральным входом в Парк культуры и отдыха им. Горького в 2014 г. Огромная городская скульптура высотой 15,5 метров была смонтирована за несколько дней и играла роль традиционной для Парка Горького необычной новогодней ёлки.

Особенностью XVII в. является введение театральными проектировщиками портальной арки, изменившей восприятие сценического пространства: сцена превратилась в картину. В этот период установился канон единства места и времени действия, способствовавший доминированию несменяемой декорации, сосредоточив все великолепие декорационно-постановочных эффектов на балете и опере. Итальянские художники ввели угловую перспективу, усиливавшую ощущение глубины сцены, а отдельно изображенные архитектурные элементы подчеркнули светотеневой контраст декораций. Нынешним примером задействования портальной арки и несменяемой декорации является современная постановка балета «Раймонда» Мариинского театра Санкт-Петербурга, где нарисованные архитектурные элементы играли достаточно важную композиционно-колористическую функцию.

Описывая современное проектирование экстерьерных мероприятий, стоит отметить уникальный проект павильона, построенный в

Москве в 2013 г. Дизайнеры Bureau Betak сочинили сценарий показа и концепцию малой архитектуры для необычного вытянутого прямоугольного павильона. Основой концепции служила характерная для Dior стилистика – зеркальные, слегка деформирующие окружающую действительность панели, которыми был облицован прямоугольный павильон, где проходило основное дефиле. Внутри павильона находились черные зрительные ряды, формировавшие подиум и путь движения моделей. Графической поддержкой стульям служили разрезы на потолке с подвешенными осветительными приборами — софитами. Пространство зала расширяли зеркальные шары — отголосок футуризма. Неподалеку от основного павильона была сооружена сцена в схожей с ним стилистике.

Таким образом, сценографические приемы и принципы вышли сегодня за рамки театрального пространства, синтезируясь с малой архитектурой в проектировании современных экстерьерных и интерьерных мероприятий. Формируясь на протяжении длительного времени — начиная с античности по XVIII в., они являются основой профессиональной деятельности современных художников и дизайнеров.

Библиография:

1. *С. Мокульский* История западноевропейского театра, т. 2 – Государственное издательство Искусство – Ленинград 1939 г. – 512 с.

2. *С. Михайлов, Л. Кулеева.* Основы дизайна – издательство Новое Знание – 1999 г. – 239 с.

3. *Izenour G. C.* Theater design – издательство New Heaven, Yale University London – 1996 г. – 659 pages

4. История театра в архивных и книжных собраниях – издательство Три квадрата – Москва – 2011 г. – 301 с.

5. *Ю. В. Алексеев, В. П. Казачинский, В. В. Бондарь* История архитектуры, градостроительства и дизайна – издательство Ассоциации строительных вузов – Москва – 2004 г. – 448 с.

С.В. Мкртчян

КАТЕГОРИЯ ЗНАЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

В статье рассмотрена категория «значение» с позиции дизайна и специфика понимания значения предметов с точки зрения дизайнерского проектирования. Выявлены факторы, влияющие на формирование значения объектов дизайна. Определены основные обобщающие значения предметов (идеализированное, объективное, актуальное значения), динамическое равнодействующее единство которых характеризует структуру значения предмета.

The article considers the category «values» with of design a position and specificity of understanding of the values of objects in terms of designing. Reveals the factors affecting the values formation of design objects. Identified the main values of objects (idealized, an objective and relevance values) the resultant dynamic unity, which characterizes the structure of the object values.

Ключевые слова: значение, контекст, идеализированное, объективное и актуальное значения.

Keywords: the value, context, idealized, an objective and relevance values.

Расширенное понимание роли современного дизайна как одного из важнейших аспектов организации, регулирования и управления общественными процессами предполагает рассмотрение и характеристику значений его объектов. Благодаря своим разносторонним значениям, объекты дизайна вовлекаются в различные жизнеобеспечивающие процессы, где проявляется их организующая и управляющая роль в общественной жизни. Согласно распространенному мнению, дизайн призван заниматься изучением исключительно формально-художественных значений предметов,

вопросами образа, композиции, стиля, цвета, материала и т.д., тогда как социальную обусловленность значения предмета, его принадлежность одновременно к миру вещей и миру понятий традиционно включают в поле профессиональных интересов философии, психологии, социологии, культурологии, эргономики и других подобных дисциплин. Несомненно, разработка системы значений предметов и методики их анализа (в том числе и формального описания) является одной из задач перечисленных дисциплин. Однако вряд ли верно ограничение дизайна только вопросами банального формотворчества. Дело в том, что дизайн, в силу своей специфики, является средоточием методических особенностей самых разных дисциплин, и исключение любой из них может привести к обеднению или даже к разрушению самого дизайна. Кроме того, для полноценного рассмотрения вопроса значения предметов необходима дисциплина, которая не только объединяет различные исследовательские методики, но и выполняет преобразующие функции, т.е. не только изучает значения предметов, но и генерирует или переосмысливает эти значения.

Проблема значения является общенаучной и находится в центре внимания практически всех научных дисциплин. Дизайну как дисциплине, имеющей отношение одновременно и к материальным формам и к сфере человеческого сознания, должно быть присуще такое понимание значения, которое определяет природу объекта, выражает его социально-культурную предопределенность и формулирует принципы и правила его преобразования и использования.

Дизайн наделяет предметы не только значениями, обусловленными их материальностью и перцептивностью, непосредственно отражающими психическое восприятие человеком материальной действительности, но и значениями, имеющими отношение к преобразующей действительность сути дизайна, к его свойству идеализации этой действительности посредством придания предметам определенных идеализированных содержательных значений и смыслов. Последние подчеркивают принадлежность объектов дизайна к сфере человеческого сознания, стремящегося к фиксации значений с помощью символизации смыслов реальных или воображаемых объектов.

С точки зрения дизайна, значение предмета есть то его качество, которое реализуется в жизнеобеспечивающей деятельности людей, через их социокультурные взаимоотношения. Такая деятельность, в свою очередь, определяет одновременно и способы межличностных отношений людей, и средства реализации этих отношений. В качестве средства выступает предметное окружение, обеспечивающее деятельность и исполняющее роль коммуникативного средства, тем самым демонстрируя значение каждого предмета на фоне соответствующей социокультурной ситуации. Следовательно, значение любого предмета определяется в процессе общественной деятельности людей, исходя из его объективной сущности и актуального смысла. Под словами «объективная сущность» и «актуальный смысл» подразумеваются характеристики, раскрывающие собственную, реальную, индивидуальную природу предмета, а индивидуальная природа — это вложенная в предмет дизайнерская идея. Из этого следует, что дизайнерская деятельность — это разработка всевозможных значений и их сочетаний с последующим присвоением им материальной формы.

Но даже при таком, казалось бы, категоричном утверждении, предметы приобретают разные значения в зависимости от того, какую интерпретацию дадут потребители предмету как материальной форме, что станет для них первичным в осмыслении проектной идеи — форма, содержание, материал, функция или что-то иное. Чаще всего интерпретация значения происходит по трем основным принципам. В первом случае значение целиком подчиняется восприятию потребителя, причем восприятие может быть произвольным, лишенным конкретной социальной или культурной ориентации. В этом случае понимание значения базируется на непредсказуемых, сиюминутных реакциях человека. Во втором случае значение предмета определяется на основе соотношения формы и содержания (их взаимного соответствия или несоответствия). При этом мотивированность формы содержанием выступает или имплицитно, или же форма полностью подменяет содержание, автономно присваивая предмету самые неожиданные значения. И, наконец, третий (пожалуй, самый идеальный) случай,

когда значение формируется на основе взаимозависимого единства формы и содержания и определяется посредством ориентирующей функции содержания относительно формы, а форма, в свою очередь подсказывает закономерности восприятия потребителей. В отличие от предыдущего случая (когда процесс осмысления значения предмета, минуя его содержание, развивается от формы к мышлению, к восприятиям, нередко обладающим самостоятельными значениями), в последнем случае значение предмета, отражающее единство формы и содержания, актуализируется как средство передачи конкретной информации — проектной идеи.

Эти рассуждения справедливы по отношению к отдельно взятым, изолированным предметам. Но в реальной действительности, как известно, изолированных предметов, «вещей в себе», не существует; предметы обретают свое истинное значение и смысл лишь в какой-либо конкретной, материальной среде, в ее многообразии и переменчивости. Поэтому для рассмотрения вопроса значения придется отвлечься от эмпирической данности конкретного предмета и рассмотреть функционирование его в различных условиях, ситуациях, обстоятельствах, окружениях. Этими условиями являются контексты среды.

Вопрос контекста в дизайне представляется исключительно важным, поскольку контекст является имманентным компонентом архитектурно-дизайнерской среды как системы факторов — психологических, функциональных, композиционных, стилевых, образных, экологических — обеспечивающих жизнедеятельность человека и наделенных при этом социальным и художественно-образным смыслом. Понятие «средовой контекст» обозначает определенное архитектурное и предметно-содержательное окружение, раскрывает значение отдельных элементов этого окружения и помогает определить стратегию проектной разработки среды. Контекст среды, таким образом, трактуется и как отражение и представление предметной реальности, и как реакция на эту реальность, как совокупность признаков, осмысливающих реальность и как сама реальность, и — что очень важно — как способ интерпретации и осмысления значений структурных элементов

предметной реальности. Другими словами, формирование значения в процессе проектирования или восприятии среды человеком непосредственно зависит от контекстов и определяется не столько содержательно-образным смысловым значением, присвоенным предметам и вещам для достижения некоего общего художественного образа, сколько степенью включенности этих смысловых значений в контексты среды.

Значение погруженного в среду предмета соотносится не только с предметными ситуациями как материальными выражениями контекстов среды, но и с конкретной социальной действительностью — с мыслями, волей, эмоциями и восприятиями людей. Контекстуализация значений отдельных предметов, оказавшихся в среде, может происходить по разным контекстным направлениям, приобретать неожиданные формы, различную степень интенсивности передачи информации и участвовать в разнообразных последовательностях построения структуры контекстов в зависимости от коммуникативного потенциала информации, транслируемой проектной идеей, вложенной в предмет и отражающей намерения автора этой идеи. Следовательно, если значение понимается как потенциальная возможность предмета вписаться в структуру какого-либо средового контекста, т.е. в структуру какой-либо организованной системы, то его можно характеризовать как информацию, которая, с одной стороны, по-разному используется при функционировании предмета в среде, с другой — служит средством фиксации, хранения и передачи содержания проектной идеи.

Значения предметов могут рассматриваться в двух аспектах — онтологическом и контекстуальном. В первом случае ставится вопрос о бытийной сущности значения предмета, имеющего свойство зарождения в качестве проектной идеи — сущности, раскрывающейся в процессе функционирования в предметной среде. Во втором случае речь идет о системообразующем свойстве, о способности генерировать структурно-смысловые связи в предметных комплексах, формируя тем самым новые или дополняя существующие контексты среды. Возникает правомерный вопрос

— является ли значение свойством предмета или же оно возникает в процессе функционирования предмета в окружении и под влиянием различных структур, обозначающих тот или иной контекст? В действительности, значение предмета определяет его свойства, но не является обязательным условием его целенаправленного функционирования. Функционирование предмета в среде есть выражение его объективного смысла в реальных контекстных ситуациях, предполагающих вероятностные условия интеграции его значения в существующие контекстные обстоятельства. Процесс интеграции предполагает некоторую смысловую трансформацию значения (проектной идеи) предметов. Однако контекстные значения, приобретаемые предметами в результате этой трансформации, в любом случае выступают как значения дополнительные и производные.

Процесс трансформации значения опирается на внутренние структурные особенности контекстов. Внутренняя структура контекстов не является плоскостной и не выстраивается как линейная последовательность. Она формируется по трем принципам: как система предметных единиц, соотнесенных с категориальными требованиями предметной среды; как система смыслов, образующая содержание среды; как специально (проектно) препарированная система материально-смысловых, разнохарактерных, но организованно-динамичных элементов для разноаспектного проектного преобразования среды. Сочетание этих принципов построения обеспечивает гибкость структуры контекста, обеспечивая высокий уровень интегративного свойства. Структурная гибкость и полифункциональность контекстов позволяют переосмыслить значения предметных составляющих среды, делают ее разнотипной, ассоциативной, различно мотивированной и специализированной, по-разному актуализируемой и развивающейся во времени.

Важность контекстуального фактора, бесспорная для дизайнерских теоретических исследований, приобретает еще большее значение в проектном прогнозировании, специфика которого в дизайне заключается в том, что «искусственное целеполагающее начало существует в нем наряду с учетом естественного развития» [1, с.

213]. В проектном прогнозировании, среди прочего, рассматривается вопрос возможных трансформаций значения предметов, когда недостаточно опираться лишь на профессиональное формотворческое чутье, когда требуется углубленный анализ контекстной структуры среды. Предвидение вероятных трансформаций значения предмета предполагает обращение к его функционированию в возможных контекстных условиях и потому связано с изучением средовых ситуаций функционирования предмета. Эти ситуации должны пониматься как взаимозависимые смысловые образования разных уровней — композиционных, стилистических, тематических, событийных и т.п. Контекст, благодаря которому реализуются все возможные значения предмета, является обязательным условием существования этих смысловых образований, выполняющих роль структурных компонентов контекста.

В проектном прогнозировании контекстная специфика значения, во многом определяющая смысл функционирования предмета, может быть интерпретирована и как фактор, не являющийся собственно средовым, но непосредственно связанный со средовыми специфическими характеристиками предмета. В этом случае контекстная принадлежность значения может рассматриваться как одна из сторон средовой ситуации использования отдельного предмета.

Контекстуальное прогнозирование предполагает, по крайней мере, два пути. При первом анализ значений предметов осуществляется, исходя из контекстной данности с учетом ее значимости в данной средовой ситуации, т.е. контекст предстает как фон функционирования предмета. При втором — процесс развивается от предмета к контексту, выявляя механизм его функционирования. В действительности оба подхода взаимно пересекаются, их разграничение носит условный характер. Тем не менее, второй подход имеет преимущество, так как «точкой отсчета» является вполне определенная средовая единица — предмет. При этом значение предмета вычленяется через структурно-функциональные связи, определяющие непосредственный смысловой контекст образующих его элементов.

Интенсивность свойства сочетаемости значений проявляется одновременно в непосредственном практическом функционировании предмета в среде и в анализе контекстной значимости этих значений. С дизайнерской точки зрения, сочетаемость значения предмета предстает как фактор, определяющий степень интенсивности интеграции предмета (проектной идеи) в контекстную структуру среды. Следовательно, значение предмета развивается в первую очередь в зависимости от интегрирующего потенциала контекстов среды.

В дизайнерском практическом творчестве и теоретических исследованиях традиционно обсуждаются функциональные, конструктивные, технологические, стилистические, образные, символические, семантические, тематические значения предметов. Этот список можно продолжать до бесконечности. В проектировании приоритет того или иного значения предмета зависит от личности дизайнера, от его творческих взглядов, определяющих доминирующее значение предмета, его соответствие культурным, социальным, этническим обстоятельствам. Проектное формирование (акцентуация) значения предмета с последующей возможной трансформацией в процессе функционирования в средовых условиях подсказывает идею об их систематизации. Наличие разнородных значений предметов предполагает такую их систематику, которая дает возможность их логической классификации — одновременно и как индивидуальных признаков, и как общих и единичных, абстрактных и конкретных, однозначных и противоречащих параметров. Если рассматривать предмет как совокупность разнохарактерных смысловых параметров, демонстрирующих степень разнородности и обширный диапазон значений, то важной оказывается интерпретация исходных обобщающих значений. Обобщающее значение понимается как совокупность содержательных признаков, объединяющих различные виды совместимых значений. Оно может выступать в качестве категории как простейшей формы определения сути значения предмета и, в некоторых ситуациях, стать первичной понятийной установкой, т.е. обобщающее значение может приобрести статус

самостоятельного значения предмета, характеризуя группу определенных типов значений. Обобщающими значениями могут быть идеализированные, объективные и актуальные значения предметов.

Идеализированные значения предмета связаны с областью специальных знаний, характеризующих предмет в его индивидуальном своеобразии и профессиональном восприятии, стимулирующем формирование проектной идеи. Идеализированными являются такие значения предмета, которые акцентируются и развиваются дизайнером как наиболее существенные характеристики предмета, раскрывающие и утрирующие эти характеристики с нестандартных позиций в качестве проектного замысла. Идеализированные значения полностью зависят от воли дизайнера, отражают его творческий потенциал и уровень креативности мышления. Среди идеализированных значений можно обнаружить некоторые универсальные свойства (например, степень значимости того или иного значения), однако анализировать и систематизировать эти свойства — задача непосильная, поскольку идеализация значения предмета полностью зависит от особенностей профессиональной обработки информации сознанием дизайнера и имеет исключительно субъективный характер.

В дизайне идеализация объясняется как «метод художественного обобщения, заключающийся в намеренной или невольном приукрашивании художником предмета изображения с целью приближения его к идеальному образу» [2, с. 277]. По сути, зарождение и развитие проектной идеи есть стремление к некоему идеальному образу, выражающему эмоциональные переживания и творческие стремления автора идеи. Появление проектной идеи как смысла будущего предмета, определяющего его содержание и выраженного в формальных решениях, сопровождается выявлением, акцентуацией и идеализацией какого-либо значения. Следовательно, идеализированные значения можно считать основной эмоционально-выразительной характеристикой проектной идеи или даже проявлением самой проектной идеи, а процесс идеализации значения — зарождением этой идеи.

Таким образом, идеализированные значения — это первичные значения предметов, делающие предметы привлекательными или отталкивающими, эстетичными или безвкусными, нужными или бесполезными и т.д.

Объективные значения определяются более жесткими критериями — как строгий набор разных значений, которые в этом случае выбираются по принципу однозначности определения понятий; на этой основе выстраивается содержательный смысл предмета. Они являются средоточием разнотипных значений, имеющих разные категориальные структуры, но объединенных на уровне понятий, определяющих содержание предмета — выражающего, в свою очередь, конкретное значение, но формально реализуемого по-разному. Однозначность определения понятий не является обязательным условием формального воплощения объективного значения. Например, понятие «вращение» является общим для автомобильного колеса и лопастей вентилятора, но генерирует различные содержательные смыслы и объективные значения указанных предметов. Следовательно, предметы могут иметь разные объективные значения при одинаковых понятийных установках. Можно сделать вывод, что объективные значения становятся таковыми в результате идеализирующей деятельности и творческого поиска дизайнера. Другими словами, объективное значение — это полученное логическое решение и последующее формальное воплощение идеализированное значение и указывает на свойство (вращение) предмета безотносительно к его отличительным формальным признакам (колесо или вентилятор). Объективные значения лежат в основе информационного потенциала содержания предмета. Они определяют структуру передаваемой информации, объединяют предметные единицы на категориальном уровне и на понятийно-смысловой основе. Они имеют корреляты со средовой действительностью, где функционирует предмет, но относятся именно к предмету, к его содержательной структуре.

Актуальные значения отличаются от идеализированных и объективных тем, что наслаиваются на них, характеризуют их, обеспечивают их восприятие, осмысление и оценку. При этом

они соотносятся со значениями-характеристиками, имеющими широкий диапазон ассоциаций, вызываемых тем или иным идеализированным или объективным значением. Например, предметы «колесо» или «вентилятор» имеют не только узкое объективное значение, обусловленное понятием «вращение», но и вызывают целый ряд ассоциаций — движение, скорость, перемещение, полет, путешествие и т.п. Актуальные значения основаны на эмоциональном восприятии и оценке предмета и выражают отношение человека к предмету. Формирование актуального значения происходит в процессе непосредственного функционирования предмета в средовых ситуациях, в конкретных контекстных условиях. Они зависят от контекстов среды, в смысловую структуру которых вписывается содержание предмета. Актуальные значения, проявляясь в структурных предметных единицах среды, отражают разные варианты восприятия и осмысления. А поскольку они накладываются на идеализированные и объективные значения, их можно определить как условие возможности реального функционирования идеализированных и объективных значений предмета.

Исходя из того, что актуальное значение, его формирование и функционирование определяется контекстами среды, его можно было бы называть контекстным значением. Однако актуальное значение во многом зависит и от экспрессивного, эмоционального поведения человека, его социокультурных характеристик. Поэтому контекстное значение является основной, самой важной, первоочередной, но не единственной структурной составляющей актуального значения. В актуальных значениях можно обнаружить самые неожиданные стороны человеческого поведения, ассоциативно-психологических особенностей и ценностных ориентаций человека. Таким образом, актуальное значение предмета определяется через контекст средовой ситуации, через описание личностных особенностей человека и общественных процессов, отражающихся в предметной среде.

Исходя из выделенных обобщающих значений, можно выдвинуть тезис о том, что в дизайне категория «значение» является системой, формирующейся и в процессе освоения

человеком отдельных предметов и их комплексов, и в процессе работы дизайнеров над преобразованием этих предметов. В обоих случаях проявляется процессуальный характер формирования значения. Процессуальный характер предполагает динамическое взаимодействие идеализированного, объективного и актуального значений. Их динамическое равнодействующее единство характеризует структуру значения предмета как системы в целом. Структура значения предмета — это динамическая иерархия идеализированного, объективного и актуального значений. Иными словами, значение определяется через превалирование одной из его структурных составляющих; следовательно, восприятие значения предмета зависит от внутриструктурной иерархии и от динамики изменений в этой иерархии.

Библиография:

1. *Калиничева М.М.* / Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденция становления. Монография. — М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 368с.: ил.

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

СОДЕРЖАНИЕ

1. С.В. Курасов	Строгановская школа. Учителя и ученики. Юбилейные издания	4
2. Н.К. Соловьев	Адольф Лоос и «загадочное зазеркалье» его интерьеров	17
3. В.Р. Аронов	Футуродизайн городской среды начала XX века. К столетию памяти Антонио Сант'Элиа	28
4. М.А. Бурганова	Статуи «Христос в темнице» в собрании церковной скульптуры Моршанского историко-художественного музея	48
5. А.М. Кожевников	История здания Театрального института имени Бориса Щукина. К 100-летию вуза	54
6. Али Ташдемир Оккаш	Архитектурная эволюция стамбульских мечетей XVI века	66
7. В.В. Жердев	Романские черты в проекте русского собора архитектора Р.И. Кузьмина в Париже	80

8. П.Л. Баранов	Архитектор Карл Бланк на службе у графа И.И. Воронцова	91
9. П.Л. Баранов	Биография К.И. Бланка и хронология основных этапов его архитектурного творчества	101
10. М.В. Соколова	Стиль и стили в архитектуре викторианского дома	114
11. Н.А. Соколова	Идеи романтизма в творчестве художников-прерафаэлитов	125
12. К.И. Маслов	Два взгляда 1880-х годов на будущее отечественного иконописания	136
13. Е.О. Мирошина	Живописные материалы и технологии создания церковных стенописей на рубеже XIX–XX столетий	150
14. Д.В. Митрофанов	Тема сада в декоративных росписях московской усадьбы нач. XIX в. на примере усадьбы Хрущёва на Пречистенке	166
15. Е.А. Карпова	Искусство шпалеры в материалах конференции «Вердюра XXI века»	175
16. Е.А. Карпова	Дивные сады средневековья: флоральные мотивы шпалер-мильфлёров XV — начала XVI века	178

17. Ф.А. Львовский — Экологическая парадигма и художественный текстиль — 184

18. О.М. Шеболдаева — Шпалеры-вердюры в собрании музея-заповедника «Царицыно» — 189

19. Н.Н. Цветкова — Арт-объекты и природа в искусстве современного текстиля — 200

20. Л.В. Чуйко, А.Ю. Жукова — Характерные мотивы декоративного оформления Омской архитектуры 50-х годов XX века — 207

21. Т.Ю. Пластова — Произведения А.А. Пластова в собрании Ульяновского областного художественного музея. Опыт создания научного каталога — 217

22. Т.Б. Калистратова — Василий Масютин. Книжная графика 20-х годов — 225

23. Б.Х. Мальбахов — Единство различных видов декоративного искусства кабардинцев — 234

24. З.К. Койчуева (Топалова) — В мире этнической керамики Казбека Темирбулатова. О возрождении культурного наследия древнего Кобана — 241

25. Т.С. Гамидов — Национально-романтическое направление в живописи Х.М.Кубанова 1990–2000-х гг. 249

26. В.Е. Васильев, А.М. Николаева — Особенности орнаментации чорона — ритуальной посуды якутов 256

27. А.В. Тимохина — Женские ювелирные украшения в системе русского народного костюма 264

28. О.И. Лексина — Линейчатые поверхности как формообразующее средство в архитектуре, музыке и световых инсталляциях Янниса Ксенакиса 273

29. А.В. Сикачев — Дизайн-проектирование и генерирование новаций 291

30. Ю.В. Назаров, В.В. Попова — Инклюзивный дизайн: проблемы и решения 305

31. С.А. Смирнов — Роль предпроектных исследований в промышленном дизайне 317

32. А.Г. Пушкарев — Графические структуры равностороннего креста 329

33. О.Ю. Левина — «Генеративная эстетика» в графическом дизайне 340

34. А.М. Моржухина	Интерактивное мультимедийное периодическое издание как результат конвергенции средств и видов коммуникации	351
35. Н.Ю. Казакова	Проблемы повышения эмоциональной насыщенности игрового процесса с точки зрения проектирования цифровой среды в рамках гейм-дизайна	362
36. О.А. Маркова	Выставка «Инфографика в России. От житийных икон до эпохи Постмодерна». История инфографики в России	375
37. С.А. Матакаева	Эволюция цифрового искусства в создании художественного образа кинофильмов	383
38. С.С. Громик	Исследование ритмических построений в архивнызх материалах И.В.Ламцова	394
39. Н.Г. Мизонова М.И. Крылов	Эволюция дизайна и ассортимента российских хлопчатобумажных тканей (на примере ассортимента ХБК «Шуйские ситцы»)	401
40. М.С. Третьякова	Минимализм в дизайне интерьера: эстетические истоки простоты	411

41. Т.М. Заяц — Приемы и принципы традиционной сценографии в оформлении современных мероприятий — 422

42. С.В. Мкртчян — Категория значения в современном дизайне — 428

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Курасов С.В. Доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова, зав. кафедрой «Средовой дизайн» e-mail: info@mghpu.ru

Соловьев Н.К. Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: nikirsol@mail.ru

Аронов В.Р. Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ e-mail: aronov@list.ru

Бурганова М.А. Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: dom.text@gmail.com

Кожевников А.М. Кандидат архитектуры, профессор кафедры «Архитектура сельских населенных мест» МАРХИ, член Союза московских архитекторов, главный архитектор проектов компании «Гипрокон» e-mail: kozhevnikov2002@mail.ru

Али Ташдемир Оккаш Докторант Архитектурного факультета Азербайджанского архитектурно-строительного университета
e-mail: phddep@azmiu.edu.az

Жердев В.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рисунок» Харьковской государственной академии дизайна и искусств, член Национального союза художников Украины
e-mail: vzherdyev@hotmail.com

Баранов П.Л. Преподаватель РАНХИГС, член ассоциации искусствоведов, член МСХ, член правления Общества Изучения Русской Усадьбы
peterbaranof@gmail.com

Соколова М.В. Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Всеобщая история искусств» МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

Соколова Н.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: whitecrow8592@gmail.com

Маслов К.И. Преподаватель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

Мирошина Е.О. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mirkat@bk.ru

Митрофанов Д.В. Соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: d.mitrofani@gmail.com

Карпова Е.А.
Доцент кафедры «Дизайн-текстиль»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: HKarpova@yandex.ru

Львовский Ф.А.
Доцент кафедры «Дизайн-текстиль»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: textil@mghpu.ru

Шеболдаева О.М.
Специалист экспозиционно-выставочной деятельности I категории
ГБУК г. Москвы «ГМЗ «Царицыно»
e-mail: osheboldaeva@mail.ru

Цветкова Н.Н.
Кандидат искусствоведения, доцент
СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

Чуйко Л.В.
Кандидат искусствоведения, доцент
Омского Университета Дизайна и Технологий, кафедра «Дизайн, Рисунок и Живопись»
e-mail: chuiko_lar@mail.ru

Жукова А.Ю.
Студентка Омского Университета Дизайна и Технологий, кафедра «Дизайн, Рисунок и Живопись»
e-mail: helen_beatle@mail.ru

Пластова Т.Ю.
Кандидат филологических наук, зав. кафедрой «Гуманитарные науки»
МГАХИ имени В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Калистратова Т.Б.
Аспирант МГАХИ им. Сурикова
e-mail: tk12@mail.ru

Мальбахов Б.Х. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Койчуева (Топалова) З.К. Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство и дизайн» Института культуры и искусства, Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д.Алиева
e-mail: zuzakarach@mail.ru

Гамидов Т.С. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г.Цадасы, ДНЦ РАН, старший преподаватель художественно-графического факультета Дагестанского государственного педагогического университета
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

Васильев В.Е. Кандидат исторических наук, научный сотрудник Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

Николаева А.М. Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

Тимохина А.В. Аспирант Института искусств Московского государственного университета дизайна и технологии (МГУДТ)
e-mail: fpi2309@gmail.com

Лексина О.И. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: o.leksina@mail.ru

Сикачев А.В. Кандидат архитектуры, профессор МАРХИ
e-mail: av.sikachev@markhi.ru

Назаров Ю.В. Доктор искусствоведения, профессор, президент Союза дизайнеров России, ректор АНО ВО «Национальный институт дизайна», г. Москва
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Попова В.В. Аспирант МГУДТ, преподаватель колледжа МГУДТ
e-mail: violetta.pvv@mail.ru

Смирнов С.А. Преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, руководитель дизайн-студии «Смирнов-дизайн»
e-mail: 6089990@gmail.com

Пушкарев А.Г. Кандидат технических наук, профессор кафедры «Дизайн» Гуманитарно-прикладного института НИУ «МЭИ»
e-mail: ale43801002@yandex.ru

Левина О.Ю. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: royalgranny@gmail.com

Моржухина А.М. Аспирант МГУП им. Ивана Федорова, руководитель отдела дизайна в ООО «Издательский дом «АРТ-АЛЯНС», журнал «ECLECTIC»
e-mail: ann.morzhukhina@gmail.com

Казакова Н.Ю. Кандидат филологических наук, магистр дизайна, преподаватель кафедры «Дизайн среды» Московского Государственного Университета Дизайна и Технологии
email: 11backupnew@mail.ru

Маркова О.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: okmarkov@yandex.ru

Матакаева С.А. Бакалавр Северо-Кавказского федерального университета
e-mail: Svetlana_matakaeva@mail.ru

Громик С.С. Аспирант МАРХИ
e-mail: groomik@gmail.com

Мизонова Н.Г. Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Искусство костюма и текстиля», Ивановский государ¬ственный политехнический университет
e-mail: mizonov46@mail.ru

Крылов М.И. Аспирант Ивановского государственного политехнического университета
e-mail: mizonov46@mail.ru

Третьякова М.С. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Графический дизайн» УралГАХУ
e-mail: mashanadya@gmail.com

Заяц Т.М. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: okmarkov@yandex.ru

Мкртчян С.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Московского Государственного Университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского
e-mail: 7655682@rambler.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

3/2016

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 30.09.2016
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 28,37.
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